

Wilhelm Worringer

ABSTRACCIÓN y naturaleza



BREVIARIOS

Abstracción y naturaleza

WILHELM WORRINGER

Abstracción y naturaleza

Una contribución
a la psicología del estilo

Traducción de
Mariana Frenk



Primera edición en alemán, 1908
Edición revisada en alemán, 1948
Primera edición en español, 1953
Nueva edición revisada en alemán, 2007
Segunda edición en español (conmemorativa
del 60 aniversario de Breviarios), 2008
Primera reimpresión, 2013
Primera edición electrónica, 2015

Diseño de portada: Teresa Guzmán Romero

D. R. © 2007, Verlag Wilhelm Fink & Co. KG, Paderborn, Alemania
Título original: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*

D. R. © 2008, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc. son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicana e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-3131-2 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

SUMARIO

Prólogo

Introducción

Nota editorial

Prefacios de las ediciones alemanas

I. Parte teórica

II. Parte práctica

Apéndice. De la trascendencia y la inmanencia en el arte

Epílogo. Cincuenta años después

Cronología

Acerca de las autoras de los textos preliminares

Índice general

PRÓLOGO

HELGA GREBING

Hace 100 años, el 11 de enero de 1907, dos días antes de cumplir 26 años de edad, el estudiante Wilhelm Worringer, luego de presentar su tesis “Abstracción y naturaleza” en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Berna y graduarse *summa cum laude* en todas las partes del examen, recibió su título de doctor en filosofía. Ese mismo año se imprimió la tesis, de 116 páginas, y en 1908 salió a la luz —ya en forma de libro— bajo el sello de la editorial Piper, en Múnich. En 1921 se habían hecho ya 12 ediciones, en tirajes considerables, a las que siguieron las reimpressiones de 1948, 1959 y 1976. De manera paralela a éstas se publicaron traducciones en catalán, checo, español, francés, holandés, húngaro, inglés, italiano y rumano. En 1981 apareció una edición bajo licencia en Leipzig —entonces aún parte de la RDA— y en 1996 una más en Dresde. Sería muy raro encontrar otra tesis con tal trayectoria de éxito.

En el vasto mundo de la temprana modernidad cultural, Wilhelm Worringer provenía del medio, ávido de educación, de la pequeña burguesía residente en la ribera izquierda del Rin y creció durante la transición del *fin de siècle* del largo siglo XIX hacia el XX, que en retrospectiva parece haber sido corto. Cuando redactó su tesis ya conocía personalmente a los escritores Heinrich Mann y Paul Ernst, así como al filósofo Georg Simmel; había hecho antesala y se había presentado ante el círculo que rodeaba a Stefan Georg en Múnich, y su bagaje intelectual comprendía a Kant, Schopenhauer, Herder, Goethe, Dilthey y, sobre todo, Nietzsche. Pronto se contarían entre sus interlocutores August Macke, Franz Marc, Wassily Kandinsky y Gabriela Münter, lo mismo que Cuno Amiet, por no hablar de los muchos con quienes dialogó y sostuvo correspondencia en la década de los años veinte.¹

Las mayores repercusiones de *Abstracción y naturaleza* no se dieron, sin embargo —y esto vale aún para el presente—, en la disciplina académico-universitaria de historia del arte, cuyos miembros una y otra vez tildaron a Worringer como ajeno a su gremio. Antes bien, los artistas por sí mismos, pintores, arquitectos y escritores, encontraron en él a un pensador y un renovador, a un mentor determinante; de igual forma, los filósofos de la cultura,

los estudiosos de literatura y lingüística, y más tarde incluso los teóricos del cine, vieron en él a un preclaro impulsor. El libro *Abstracción y naturaleza* —pequeño, si uno considera su extensión— bien puede contarse hoy en día, por tanto, entre los incunables de la teoría del arte que precisan ser reimpresos una y otra vez.

Si se quiere comprender el efecto casi revolucionario de la tesis de Worringer, se debe tener en consideración quién llevaba la batuta durante el reinado alemán de Guillermo, como un dictador del arte al que el público, en su gran mayoría, seguía con obediencia: la corte de S. M. (Su Majestad) el káiser Guillermo II. Esto lo ilustra el hecho de que en 1911 éste depuso al director de la Nationalgalerie de Berlín de su cargo por haber comprado demasiadas pinturas francesas; años antes, por otro lado, S. M. había prohibido la puesta en escena del *Weber* de Gerhart Hauptmann (desde luego hizo entonces su *Kotau* [reverencia] el poeta nacional en ciernes); Max Liebermann, ciudadano judío-alemán modelo, se encontró con la indiferencia de S. M., en el mejor de los casos, aun cuando este gran impresionista, inscrito por completo en la tradición, condenara categóricamente al expresionismo.

En este contexto es comprensible que Franz Marc recomendara a Worringer con Kandinsky como “una mente brillante, de la que mucho podemos precisar”. Si se reflexiona al respecto será pues evidente por qué Worringer puede ser señalado como un “médium de las necesidades de su tiempo” engendrado por la temprana modernidad cultural. Él mismo no fue consciente entonces de las dimensiones de la liberación que desencadenó, por lo que el asombro ante lo sucedido con su obra lo acompañaría hasta su vejez.

Worringer fue un pensador con dotes de sismógrafo, cuyo estilo de pensar correspondía con el atributo de “sensualidad del pensamiento” acuñado por él mismo. El suyo fue un pensamiento subjetivo y especulativo que ciertamente podía tener rasgos irracionales, pero no tintes religiosos ni una carga nacionalista; antes bien podría señalarse como romántico y soñador. Tenía el don de la palabra y logró una fascinante riqueza al acuñar nuevos términos; sin embargo, también podía hacer formulaciones equívocas, que han sido malinterpretadas por algunos incluso hasta el presente. En particular en lo que se refiere al uso que hacía del concepto de “raza”, al que recurrió —según era el uso de la época antes de la primera Guerra Mundial— con un significado equivalente al de pueblo o nación, un término que caracteriza y no define, que nada tenía que ver con la ideología racial fascista; por el contrario, para Worringer era la mezcla, y no la pureza racial, la cualidad innovadora y productiva en el desarrollo de la humanidad. Los funcionarios nacionalsocialistas de la cultura sabían que Worringer no era uno de los suyos. Por tanto, se debe aquí hacer hincapié en su oposición al nacional-socialismo y a los funcionarios del régimen, una oposición consecuente y a veces riesgosa para su vida.

Con excepción de una breve reseña sobre el libro de Matthias Grünewald, no

se encuentra una sola palabra publicada por Worringer durante el periodo de 1933 a 1945. Él era —y también en este aspecto lo apoyaron con vehemencia su esposa Marta, pintora y artista gráfica, y sus tres hijas— del todo opuesto a la burguesía culta de los ciudadanos alemanes conformes con el régimen durante la época nazi. Esto vale para épocas posteriores: en 1950, a la avanzada edad de casi 70 años, él y su mujer prefirieron dejar la RDA y tener un futuro incierto antes que dejarse doblegar. Mientras tanto, Worringer siguió siendo lo que durante el cambio de siglo europeo se había vuelto: un humanista civil y liberal, de los cuales, cuando llegó el siglo xx, Alemania no tuvo muchos de que preciarse. Lo que a principios de la década de los treinta escribió en un trabajo a propósito de Käthe Kollwitz bien puede aplicarse a él mismo: se contaba entre esa ciudadanía liberal que en el transcurso de los tiempos “se había vuelto consciente de su compromiso con cierto concepto de humanidad, al que éste le había conferido su grandeza”.

Algo que se ha omitido en la mayoría de las interpretaciones en torno al pensamiento de Worringer es que con *Abstracción y naturaleza* comprendió los vínculos entre los estilos artísticos nacientes y el proceso de desarrollo de la sociedad (de conformidad con Karl Lamprecht, el anti-Rankiano), lo cual sólo hasta la segunda mitad del siglo xx, en sentido estricto, fueron capaces de formular los historiadores sociales. Worringer pudo así identificar e inferir las categorías del incipiente mundo que salía de la edad media al tiempo moderno; reconocer qué artistas, antes de que existiera una autoconciencia de burguesía, eran ya burgueses. Para tales tentativas de definición no dejó de trascender los respectivos contextos nacionales ni de reclamar un desarrollo no uniforme ni jerárquico hacia una prefiguración de lo que hoy llamamos multiculturalidad. Incluso Europa le resultaba para ello insuficiente, por lo cual empezó ya en *Abstracción y naturaleza* a criticar el ahora usual “eurocentrismo”, un concepto acuñado y criticado por él mismo.

Otro elemento que inspiró el trabajo de Worringer, al que hasta ahora no se ha dado su justa relevancia en las interpretaciones de los escritos, radica en su identificación de la enajenación del artista que ocasionan la sociedad burguesa y sus fundamentos políticos, un fenómeno ya visible en el tiempo de *Abstracción y naturaleza* y que estaba aún por agudizarse. De igual manera sucedió en relación con el anhelo de autonomía del expresionismo y su afán de verse a sí mismo como una totalidad, lo cual Worringer tempranamente —en 1915— empezó a criticar. Antes bien, él pensaba en un movimiento regresivo del arte y los artistas hacia un nuevo o distinto conjunto social, todavía por definirse, en el horizonte de una clase media mundial aún oculta.

El texto de *Abstracción y naturaleza* que aquí se presenta se ha tomado de los *Schriften* [Escritos] de Wilhelm Worringer; se trata de la última reimpresión, realizada en 1959, de la tercera edición, publicada en 1911; ésta incluye el texto de

la primera edición (1908), ampliado con el apéndice “De la trascendencia y la inmanencia en el arte”. La editora, como albacea del legado de Marta y Wilhelm Worringer, se complace mucho de haber hallado en la doctora Claudia Öhlschläger a una competente profesional en la materia de literatura comparada y estudio de medios para la introducción de la obra; agradece también al doctor Raimar Zons y a Andreas Know, el director y el editor, respectivamente, de la editorial Wilhelm Fink por su compromiso para sacar a la luz una nueva edición de este pequeño gran libro de Wilhelm Worringer, hijo de un posadero de Aquisgrán, quien creció en Colonia, estudió en Múnich, Friburgo y Berlín, y quien enseñó por muchos años, primero en Berna, luego en Bonn, en Königsberg y una vez más en Halle.

La editora agradece también —desde luego no deben ser omitidos— a los no pocos jóvenes y viejos conocedores de Worringer por su estímulo para hacer de nuevo asequible en el mundo de la lectura *Abstracción y naturaleza*; de igual modo agradece a los nietos de Worringer, los señores Thomas y Niko Schad, por su consentimiento para esta nueva edición, la cual está dedicada a la memoria de las hijas del autor: Brigitte Worringer, Renate Schad y Lucinde Sternberg.

Gotinga, 11 de enero de 2007

[Traducción: Javier Ledesma.]

INTRODUCCIÓN

CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER

El historiador y teórico del arte Wilhelm Worringer, nacido en 1881 en Aquisgrán, presentó en su tesis de doctorado de 1907 una teoría que tendría una repercusión duradera en los conceptos del arte y de la historia de la cultura de los primeros decenios del siglo xx. No fue tanto la solidez histórica que, con razón, ha provocado dudas repetidas, sino el enfoque antropológico de esta teoría el motivo probable de la adhesión de notables artistas y escritores a ella.

En su tesis de doctorado, Worringer plantea un escepticismo de principio frente a la tridimensionalidad del espacio. El impulso de su crítica surge de una premisa antropológica: una sensación de miedo, debida a “una intensa inquietud ante los fenómenos del mundo circundante” produce el impulso a la abstracción. En este temor frente al “mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos”, Worringer ve el origen de la actividad artística: “Así como, según Tibulo, *primum in mundo fecit deus timor*, podemos suponer que este temor es también la raíz de la creación artística”.¹ Worringer fundamenta sus reflexiones en el horizonte de percepción y acción de una fase prehistórica del desarrollo del hombre llamado *primitivo*. En este corte ideológico y en la orientación hacia la psicología de los pueblos, de una historia del arte que al mismo tiempo pretende ser historia universal, seguramente se encuentra la mayor dificultad de la teoría de la abstracción de Worringer. Y sin embargo, se presenta como una discusión crítica con un problema neurálgico de la modernidad: la experiencia de enajenación y contingencia.

Con su teoría de la abstracción, Worringer reacciona ante un factor de crisis que ya en 1844 Karl Marx había diagnosticado como abstracción de las relaciones vitales. Marx había señalado la “enajenación de la actividad humana práctica” tal como se dibujaba en la relación del obrero con el producto de su trabajo. Según Marx, se demuestra la relación escindida del ser humano con “el mundo exterior sensible, con los objetos de la naturaleza de un mundo extraño y hostil hacia él” y, finalmente, la autoenajenación, la *Selbstentfremdung* del obrero, que en el trabajo está fuera de sí, sin poder desarrollar su energía psíquica y espiritual, arruinando así su espíritu.² El hecho de que, bajo las modernas condiciones

técnicas de la producción, la mercancía comenzaba a desplegar una dinámica independiente de la persona, adquiriendo así un carácter cuasi religioso de fetiche,³ era para Marx una demostración más de la existencia cosificada, insensibilizada y *abstracta* del ser humano.⁴

También el filósofo de la cultura berlinés Georg Simmel, un contemporáneo y “pariente intelectual” de Worringer, registró la tendencia de la modernidad hacia la abstracción, lo que amenazaba la apropiación de las cosas, no sólo desde la perspectiva económica, sino también desde el punto de vista científico, social, religioso y artístico. En su conferencia “Las metrópolis y la vida mental” (1903), Simmel expresó de modo contundente la dualidad entre los intereses del individuo y el racionalismo de la circulación de las mercancías y del dinero, una dualidad que tiene su origen en la “división del trabajo” y en las condiciones psicológicas de la vida moderna en las grandes ciudades:

el desarrollo de la cultura moderna se caracteriza por la preponderancia de lo que podríamos denominar el “espíritu objetivo” sobre el “espíritu subjetivo”. Esto es, se incorpora una suma de espíritu en los distintos niveles: en el lenguaje, el derecho, la tecnología de la producción, el arte, la ciencia y en los objetos mismos del ámbito doméstico. En su desarrollo intelectual el individuo sigue el crecimiento de este espíritu de manera imperfecta y a una distancia cada vez mayor.⁵

Según Simmel, en relación con la elaboración de los conocimientos y de las instituciones sociales, que siguen existiendo en una “extraña autonomía”, independientes de sus productores y en forma de “constelaciones cristalizadas”,⁶ el progreso de la cultura y de la educación de la personalidad individual le siguen a gran distancia. Frente al crecimiento incontrolado de la cultura objetiva, el individuo puede competir cada vez menos; llegó a encogerse a una *quantité négligeable*, llegó a ser nada más un “grano de polvo”:

un simple engranaje de una enorme organización de poderes y cosas que le arrebató de las manos todo progreso, espiritualidad y valor para transformarlos a partir de su forma subjetiva en una forma puramente objetiva. Sólo es necesario apuntar que la metrópoli es la arena genuina de esta cultura que trasciende toda vida personal. Aquí, en los edificios y en las instituciones educativas, en las maravillas y en el confort de la tecnología conquistadora del espacio, en las formaciones de la vida comunitaria y en las instituciones visibles del Estado, se ofrece una solidez tan avasalladora del espíritu cristalizado y despersonalizado que la personalidad, por así decirlo, no puede mantenerse a sí misma bajo este impacto.⁷

Simmel coloca el problema de una formación racionalista, despersonalizada de

las condiciones de vida modernas, en una perspectiva doble: por una parte, la objetividad preventiva y la preeminencia del intelecto en el habitante de la metrópolis, que se ha adaptado a la diversidad de las impresiones y al aprendizaje del distanciamiento —su abulia—, le hace posible algo como una libertad individual. Por otra parte, sin embargo, lo amenaza el peligro de ya no saber diferenciar entre las cosas —el peligro de la indiferencia—. ⁸ Según el autor, sólo cuando el ser humano ha superado las etapas de la objetivación que frenan sus necesidades personales, la cultura puede crecer, una cultura que simbólicamente se puede alcanzar en la gran ciudad. Sólo al incorporar los valores objetivos, el sujeto en su continua corriente vital puede llegar a la perfección de una “totalidad psíquica” y a un estatus de ser cultivado. “La cultura nace —y esto es lo esencial para su comprensión— en la concurrencia de dos elementos que, aisladamente, no la contienen: el alma subjetiva y el producto espiritual objetivo.” ⁹

Ahora bien, mientras que Simmel trata de reconciliar lo personal y lo particular del individuo con los artefactos atemporales de un “espíritu cristalino”, Wilhelm Worringer, en su *Abstracción y naturaleza*, proyecta la eliminación de todo lo individual y personal en favor de la búsqueda de la forma geométrica-cristalina atemporal que niegue todo rasgo de vida. El espíritu “cristalizado” que en Simmel se manifiesta “en las maravillas y en el confort de la técnica que supera el espacio” de la vida moderna y que debe armonizarse con las necesidades individuales del sujeto, en Worringer y su teoría del arte o de la cultura, esto significa justo el punto de fuga hacia donde van la vida y el arte. La abstracción no aparece en Worringer como señal de una relación hostil o al menos problemática entre el ser humano y la naturaleza, entre la persona y el mundo circundante, sino como una “imagen ilusoria exigida” [*gefordertes Suchbild*] de una naturaleza que debe ser superada, e incluso de una dependencia de la vida que se debe extirpar. ¹⁰

Para Worringer, la experiencia de la enajenación no es sólo una consecuencia de la civilización moderna, como lo fue todavía para Marx o para Simmel. La idea de Simmel de que “el hombre no se planta ingenuamente en el mundo, como el animal, sino que se destaca, se enfrenta con él, lo provoca y lucha, lo vence o es vencido”, ¹¹ en la teoría de la abstracción de Worringer constituye el fundamento de una relación entre el ser humano y la naturaleza que ha sido hostil desde un principio. En los pueblos *primitivos* que todavía dependían del sentido del tacto se mostró el estado de “agorafobia espiritual”, un estado de desamparo e impotencia frente a la infinitud y la complejidad del espacio que se extendía ante ellos. ¹² La relación tensa entre el ser humano y el mundo exterior la explica Worringer a partir de una desconfianza instintiva que el ser primitivo siente ante el espacio libre y “la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior”. ¹³ Según el autor, la enajenación y el temor “no dejan sino un ser inerme e ignorante que se enfrenta al mundo exterior como un animal

encantado”.¹⁴

Para Worringer, la salida de esta situación inquietante está en la orientación hacia la forma abstracta, geométrica, negadora de la vida, cuyo valor de necesidad provee tranquilidad y dicha:

La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor *absoluto*.¹⁵

De este pasaje resulta que para Worringer se trata de más que privilegiar solamente una determinada forma artística. Es la función y la idea del arte abstracto conjurar y mantener alejado el temor ante la “polisemia de los fenómenos”.¹⁶ El arte se enfrenta a la relatividad de los fenómenos exteriores con símbolos y formas del mundo interior que elevan lo azaroso al estado de legitimidad absoluta y necesaria: “Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta”.¹⁷ En el ímpetu de abstracción parece articularse una especie de acto de venganza creativo. Por así decirlo, se trata de una respuesta violenta a la violencia experimentada a través de una realidad escamoteada de objetos enajenados y desnaturalizados: una y otra vez Worringer subraya que había que desprender el objeto de todo contexto natural, que había que depurarlo de todo nexo vital y de toda dependencia de la vida, de toda temporalidad e incertidumbre.¹⁸ La purificación de una totalidad originariamente falsa, “natural”, se realiza mediante un acto de destrucción,¹⁹ otorgándosele la tarea de crear una síntesis nueva y alcanzar “la cosa en sí”, basándose en la forma simplificada no figurativa.²⁰ Se purifica, mediante la separación de su contexto vital natural, no sólo el objeto natural de todo lo que tenga de orgánico, perecedero y arbitrario; el sujeto mismo que está contemplando, su percepción óptica, sí, hasta su existencia, por ser “factor de opacidad”, debe ser eliminado en la búsqueda de la forma abstracta, cristalina: el yo aparece como “disminución de la grandeza de la obra artística, como mengua de su virtud dispensadora de felicidad”.²¹

Con ello se hace manifiesto que la importancia de la teoría de la abstracción de

Worringer rebasa con creces el ámbito de la historiografía del arte. Aquí se formula una forma de crítica a la cultura contemporánea que une la estética, la sociología y las humanidades, que converge con la posición de un Lukács temprano y su discurso sobre la “indigencia trascendental”,²² con un Max Weber y su fórmula del “desencantamiento del mundo”,²³ y finalmente con las posiciones de Georg Simmel y hasta de Walter Benjamin.²⁴

La teoría de la abstracción de Worringer concibe la historia del sujeto desde el espíritu de la abstracción. Narra los supuestos psicológicos de toda creación, de la génesis de una “voluntad de arte” [*Kunstwollen*] proveniente del miedo originario del ser humano frente a la arbitrariedad de los fenómenos exteriores. No son la obra de arte particular, su hechura, su materialidad o sus técnicas el núcleo de su interés, sino las condiciones psíquicas de las que surge la “voluntad de arte”.

Worringer retoma el término “voluntad de arte” de Alois Riegl, influyente historiador de arte austriaco, catedrático de la universidad y curador general de la Comisión Vienesa para la Investigación y la Conservación de los monumentos artísticos.

Riegl era conocido principalmente por dos publicaciones: por su libro *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* [Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación], de 1893, y por su estudio sobre la *Spätrömische Kunstindustrie* [El arte industrial tardorromano] de 1901. Riegl rechaza la historiografía del arte tradicional basada en el ideal de los griegos, entendiendo la obra de arte ya no como un producto del poder artesanal [en alemán *können* (saber hacer) y *Kunst* (arte) provienen de la misma raíz etimológica], sino como una “exigencia interior latente” que existe independientemente del objeto y del modo de la creación, y que se manifiesta, como escribe Worringer, como una “voluntad de forma”²⁵ [*Wille zur Form*]. Los factores destacados por los materialistas del arte como Gottfried Semper, es decir “propósito utilitario, materia prima y técnica”,²⁶ perdieron su importancia en la historia de la evolución del arte de Riegl. Éste demostró, en su libro *Stilfragen* que, aparte del impulso de imitación, de la *mimesis* que domina la historia de la cultura occidental, existe también algo como la creación con formas puras, capaz de desarrollar una dinámica autónoma, y que se introdujo como la “historia del arte sin nombre” (Heinrich Wölfflin) al lado de la gran historia del arte basada en el paradigma clásico griego.²⁷ En el estilo geométrico de las culturas prehistóricas Riegl vio el resultado de un “impulso originario de adornar”, en el que “la idea de crear arte” aumenta la capacidad de educar.²⁸ Los ejemplos traídos por Riegl provienen de culturas prehistóricas de Europa y de culturas coetáneas de lugares fuera de Europa.²⁹

El concepto de la “voluntad de arte” que Worringer había tomado de Riegl, figura en *Abstracción y naturaleza* como una categoría psicológica de valor y

efecto atemporales. El valor de arte se mide según el “carácter” de un pueblo y los fenómenos estilísticos consecuentes. Worringer aquí se muestra influido por una etnopsicología interesada en una historia del desarrollo psicológico de la humanidad a partir del estudio de la lengua, pasando por el arte, el mito y la religión, hasta llegar a la sociedad, el derecho y la cultura. Entre los representantes destacados se encontraba el lingüista Heymann Steinthal (1832-1899), quien provenía de la tradición de Wilhelm von Humboldt y Gottfried Herder y quien, junto con Moritz Lazarus, había constituido esta línea de investigación, así como Wilhelm Wundt, quien había publicado una “psicología de los pueblos” [*Völkerpsychologie*], en 10 tomos, entre 1910 y 1920.³⁰ Parecería que Worringer aun quiere rebasar el proyecto de una etnopsicología al dar al impulso de abstracción diagnosticado por él una valoración pretendidamente universal, que busca abarcar todos los pueblos y naciones de todas las épocas. Como historia del sentir universal, su psicología de cuño filosófico quiere igualarse a la historia de las religiones.³¹ Todavía unos años más tarde, Worringer escribirá que en esta época de crisis, “en la que nos establecemos con nuestras ideas y expectativas en cuanto al arte”,³² su trabajo corresponde a una “tentativa de incursionar en dios”, a una “teomorfización del mundo”.³³

La teoría de la abstracción de Worringer es una teoría crítica de la civilización de la modernidad que, vistiéndose como historia filogenética del desarrollo del arte desde la perspectiva de la etnopsicología, se ocupa de problemas neurálgicos de la época: la desaparición de las cosas, la impotencia de los seres humanos frente a un mundo objetivo enajenado, fuera del alcance de los sentidos (referido sobre todo a lo óptico y a lo háptico), sin dejar fuera la cuestión del papel y la función del arte en una época que, a causa del nuevo espíritu científico de la abstracción, ha perdido la “esencia” o “la naturaleza de las cosas”, y con ello también el paradigma de imitación de la naturaleza o mimesis.³⁴

El hecho de que Worringer no reflejara ni percibiera realmente las tendencias abstraccionistas de las artes plásticas de su época y de que, por otra parte, los expresionistas, la unión de artistas Der Blaue Reiter [El Jinete Azul], así como algunos escritores y críticos de arte hayan recibido su teoría de la abstracción con entusiasmo, como manifiesto de vanguardia, e incluso lo hayan visto como base de legitimación del arte abstracto de cuño “espiritual”, todo esto exige una explicación. Worringer no está interesado en una discusión de la historia del arte como desarrollo del arte de su tiempo, sino en la elaboración de una teoría de la abstracción que se presenta, por una parte, como una historia de la necesidad del arte en el desarrollo de la humanidad y que, por otra parte, constituye una teoría estética con una base tanto antropológica como filosófica, distante del concepto de “belleza natural” y del paradigma clásico de mimesis. Con esta estética, Worringer trata de establecer un “pensar de la abstracción”, para fundamentar no sólo toda la historia del arte con una base nueva, sino también la función del arte

fundada en valores “espirituales”, sin origen referencial. En ello reside el interés de su teoría para el análisis de las ciencias literarias y culturales, más allá de la historia del arte.

Los representantes sobresalientes de Der Blaue Reiter, Wassily Kandinsky y Franz Marc, trataron de integrarse a esta concepción de la historia de Worringer que partía de lo espiritual en el arte. Ellos vieron en su arte la posibilidad de perfección de un proceso que, según Worringer, surgió con el “hombre primitivo” y había alcanzado un primer punto culminante en el arte gótico. “Luchamos como ‘salvajes’, no como organizados, contra un viejo poder organizado”, escribió Franz Marc en su artículo “Die ‘Wilden’ Deutschlands” [Los “salvajes” de Alemania] que apareció en el almanaque de Der Blaue Reiter de 1912. Aparte del “padre Cézanne” también se celebró allí al “místico” Greco.³⁵

En el marco de su ajuste de cuentas con el expresionismo, Georg Lukács polemizó en contra del aislamiento del mundo de Worringer, de su “ideología de huida” a la que muchos artistas, por así decirlo, se habían precipitado. Según Lukács, Worringer, al concebir lo abstracto en el arte como el arte de la “esencia”, y al pretender caracterizar el arte egipcio, da “una descripción muy clara, muy exacta y una fundamentación del carácter de huida de las propias búsquedas expresionistas y de sus bases ideológicas”. Se afirma que la “ideología de huida” de Worringer se manifiesta aún más cuando se refiere al presente civilizatorio: argumenta que, si bien el desarrollo racional ha alejado el miedo instintivo del ser humano, que, a pesar de que el espíritu humano ha recorrido completamente la trayectoria del conocimiento racional a lo largo de un proceso milenario, “se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para la ‘cosa en sí’.”³⁶ De hecho, Worringer concibe una imagen del ciudadano moderno, quien, como antaño el “hombre primitivo”, debe verse “ante el mundo tan perdido y tan indefenso.”³⁷ Ésta es una percepción que también participó en el ámbito del “primitivismo” de la época.

Tanto los artistas plásticos como los escritores participaron en una “búsqueda de antepasados” (Worringer) que iba a legitimar un expresionismo vitalista orientado hacia lo espiritual.³⁸ El ensayista, crítico y dramaturgo austriaco Hermann Bahr, para dar un ejemplo, afinó su modo de ver el movimiento artístico del expresionismo siguiendo en todo a Worringer.³⁹ En su ensayo *Expressionismus*, escrito en 1914 y publicado en 1916, dibuja la imagen de un mundo sacudido por el horror, la muerte y el espanto, donde se oye el grito de pavor del ser humano y del arte. Éstos claman por el lema “espíritu: esto es el expresionismo”.⁴⁰ Para Bahr, el expresionismo quiere guiar al ser humano “desalmado” a que vuelva en sí. Su crítica de la civilización se parece hasta en la elección de las palabras a lo escrito por Worringer: “liberación” del miedo por la “maravilla” de un arte abstracto. El enemigo cuya violencia se ha experimentado y al que hay que superar violentamente es la naturaleza:

Cuando en los comienzos del tiempo el ser humano despierta por primera vez, se asusta ante el mundo. Para encontrarse a sí mismo y sentirse debe antes haberse desprendido de la naturaleza, y esto es lo que ahora permanece despierto en su recuerdo: ¡ir lejos de la naturaleza! La odia, la teme, ella es más fuerte que él, él sólo puede salvarse de ella huyendo, antes de que lo devore otra vez. Le huye adentrándose más en sí mismo [...] Si su sacrificio propicia la benevolencia de dios, conjurando los horrores de la naturaleza. Así, el hombre originario traza un círculo encantado alrededor de sí mismo, marcándolo con los signos de su dios: comienza el arte, una tentativa del ser humano de romper la opresión del fenómeno haciendo manifiesto su interior; creando un mundo nuevo volcado hacia el mundo objetivo, un mundo nuevo que le pertenece y le obedece. Cuando aquel mundo le aterroriza por la furiosa secuencia con la que un fenómeno tras otro oprime y confunde todos sus sentidos, éste los reconforta y los anima por el silencio, la medida y la armonía de sus formas rígidas, irreales, que eternamente se repiten.⁴¹

Franz Marc destacó *Abstracción y naturaleza* de Worringer, junto con el documento programático de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* [De lo espiritual en el arte] (1911), como paradigmático para el desarrollo futuro del arte y alabó su “espíritu severamente histórico”, “podría causar desasosiego a los angustiados adversarios del movimiento moderno”.⁴² Kandinsky se dirigió a Worringer pidiéndole cooperar en un manifiesto expresionista para impugnar el cuestionamiento del arte francés por parte del paisajista de la colonia de artistas de Worpswede, Carl Vinnen. Worringer declinó la invitación pero escribió el artículo “Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst” [Desarrollo histórico del arte actual] donde se pronunció a favor de un acercamiento primitivo-ingenuo al arte. Al lado de Marc y Kandinsky, también Paul Klee se pronunció alabando *Abstracción y naturaleza*. Comentó que se trataba de la reflexión científica de un saber con el que él se sentía comprometido ya desde hacía mucho tiempo.⁴³

¿En qué consistía este saber? Antes, durante y después de la primera Guerra Mundial consistía en la idea de que el arte no tenía que seguir el camino del “sensualismo” —y para Worringer esto significaba “individualismo”—⁴⁴ sino el del “espiritualismo”, lo que en la perspectiva de la teoría del arte implicaba la ruptura final con el arte mimético que desde la poética de Aristóteles había determinado el lado productivo de la experiencia estética.⁴⁵ El hecho de que a Worringer no le interesaran los desarrollos del arte abstracto de su época, y con ello tampoco las cuestiones de lo figurativo o lo no figurativo en el arte abstracto, se vuelve indiscutible cuando uno estudia su “oración fúnebre” del expresionismo.⁴⁶ En su disertación “Künstlerische Zeitfragen” [Problemas actuales del arte] (1921) aboga por un pensar lo abstracto, por una “sensualidad del pensar” que debe sustituir la “sensualidad del arte”.

La pérdida de la inmediatez de la vivencia sensual se compensa con una especie de sensualidad intelectualizada. En esta “sensualidad del pensar” se relacionan la voluntad de síntesis, la visión de la esencia histórico-filosófica y un racionalismo “casto” con aquel anhelo de borrar los límites de manera extática, lo que el expresionismo sólo había pretendido hacer, ya que, dice Worringer, la “inmediatez imperial” del arte se había acabado con el barroco:

[...] ya en aquella época su secularización era un hecho consumado. Es que el arte moderno, en sentido estricto, ya se halla bajo supuestos sociológicos completamente distintos, y su función sociológica es muy diferente. [...] Resulta difícil determinar estas nuevas dimensiones, pero se acierta aproximadamente su lugar geométrico al decir que el arte posbarroco comenzó a ser nada más que un ornamento aplicado exteriormente al cuerpo de nuestra cultura. [...] Y aquí no se emplea la palabra ornamento en su sentido más elevado —en general, el público ya no sabe nada de la función mítica y mágica del ornamento primitivo—, sino que aquí la palabra ha de ser entendida en su exclusivo sentido actual: ornamento como producto de un impulso lúdico sublimado, es decir, de una función suntuaria de la fantasía artística.⁴⁷

El expresionismo es visto aquí como “ficción trágica” de un “querer ser espiritual” ya no garantizado culturalmente, como un espacio hueco, vacío de aire,⁴⁸ que después de la catástrofe de la primera Guerra Mundial se colapsa en sí mismo. El papel práctico del arte ejecutado, ahora lo va a ocupar la *ciencia* como arte, un pensar de la transparencia y de la lucidez, razón de ser de la metáfora de la cristalización. El pensamiento de la abstracción, por así decirlo, ha tomado el relevo del arte abstracto, anunciando el fin y la desaparición del arte.

A esto apunta mi argumentación: si el expresionismo significa un avance hacia nuevos mundos del conocimiento o la ampliación de habituales funciones representativas, realmente se justifica más en los nuevos cuadros de nuestro espíritu que en los de nuestras paredes. El auténtico expresionismo de esta época no vive en la nueva óptica visual, sino en la nueva óptica de nuestro espíritu. [...] Parecería que el fenómeno de los cristales líquidos se realizara en una nueva cristalización de nuestro pensamiento. Objetos del conocimiento que hasta ahora sólo eran accesibles a la interpretación simbólica por medio del arte, se tornan accesibles al pensamiento por medio de esta nueva lucidez. Las visiones toman perfiles precisos. Los procesos mentales se hacen sensibles.⁴⁹

La fórmula de la cristalización del pensamiento busca una síntesis entre voluntad de arte y práctica vital, es la tentativa de captar la totalidad del mundo en la imagen del orden constructivo hecho naturaleza. En el arte y la teoría de las primeras décadas del siglo xx, la cristalización se convierte en una imagen de la

reunificación de forma y contenido: “La pérdida del *sujet* se compensa mediante el disfraz de la forma estética de *sujet*”.⁵⁰ Lo cristalino llega a ser el símbolo de una cosmovisión que busca la reconciliación de lo disgregado. Según Worringer, los “libros de interpretación” como los de Gundolf, Bertram y Scheler son “obras de arte más grandes y más vivas que las que hoy se pintan sobre el lienzo”.⁵¹

La historiografía del arte de Worringer se extiende así desde *Abstracción y naturaleza* (1907) hasta su canto de cisne al expresionismo en 1921, formando un arco en el que se conjura la esperanza de una salvación del ser humano por el arte en la medida en la que la hace fracasar. Afirma que en la época de la secularización, el expresionismo ha luchado en vano por su determinación espiritual-religiosa, y a causa del proceso de desarraigo sociológico no ha podido corresponder a la alta tensión metafísica de las expectativas puestas en él. Worringer trata de resolver este problema cuando retoma el “tormento de la visión” del “hombre primitivo” que éste había podido alejar a través de la creación de unos “símbolos necesarios de tipo abstracto”⁵² [*Notwendigkeitssymbole*]. Worringer retoma este argumento y lo afina en el plano retórico. Al tratar de sustituir el paradigma de la óptica sensual por la óptica espiritual, rechaza “el tormento de la visión” por razones de principio. En lugar de la falta de claridad óptica aparece ahora la nítida visión de la esencia “pensada sensualmente”. Ya en *Abstracción y naturaleza* se oponen el “enturbiamiento subjetivo”⁵³ y la “falta de claridad” de los fenómenos del mundo circundante⁵⁴ a la pureza y claridad de la forma abstracta.⁵⁵ El relevo de las “imágenes de mirada azarosa” por “imágenes fijas de presentación”⁵⁶ y el postulado de una nueva “sensualidad del pensar” que debía sustituir la “sensualidad del pintar” desembocan en una prohibición de imágenes. “Mis reflexiones no deben sonar iconoclastas” escribe Worringer, mas a pesar de ello sí tienen este efecto, ya que él exige “imágenes de pensamiento”, más allá de lo visible, para encontrar una nueva forma y una nueva existencia vital.⁵⁷ Ya en su artículo “Kritische Gedanken zur neuen Kunst” [Ideas críticas sobre el arte nuevo] de 1919, se vislumbra esta vuelta iconoclasta: el problema de la “espiritualización” del arte que ya no se podrá cumplir a causa de la ahora inexistente relación de confianza en dios, como la había exigido Worringer, lleva a su “bancarrota”:

Lo que ocurre es que este arte, a fin de cuentas, ha perdido su patria. Estos cuadros no han sido pintados para las habitaciones, no han sido pintados para exposiciones, han sido pintados como decoración plástica para esa catedral invisible del espíritu que se alza sobre nosotros [...] Los otros, los anteriores, tenían sus catedrales concretas y visibles, surgidas del fundamento de un sólido lazo de orden religioso-espiritual. Al espiritualismo moderno, generado exclusivamente por la desesperada intensidad de un yo solitariamente perdido, no le quedaba más que la catedral invisible [...] Si hay algo que pueda

dar ánimo para esta última pregunta es la convicción de que para estas cosas necesitamos purificar íntimamente nuestra conciencia. ¿No vamos a confesar, con toda sinceridad, que todo este complejo de sentimientos llamado arte (que llevamos en nosotros) necesita una urgente limpieza, una limpieza consecuente que llegue hasta el transitorio nihilismo?⁵⁸

Aquí se ve claramente que con el concepto de la cristalización de Worringer se relaciona un proyecto de purificación que desde el principio guía su concepto de abstracción. Cuando ya en *Abstracción y naturaleza* la forma abstracto-geométrica, en el sentido de un valor de necesidad, tenía que liberar de la arbitrariedad de los fenómenos sensuales, vemos que este postulado a principio de los años veinte es válido para el arte en general: debe ser purificado de su “sensualidad de pintar”, de datos sensuales de la imagen, para transformarse en pensamiento “puro”. En este sentido, el proyecto de abstracción de Worringer demuestra paralelos con el “aprendizaje de conductas de la frialdad”, como han sido destacadas en Helmuth Plessner o Ernst Jünger por Helmut Lethen. En el hábito de una agudeza de percepción intelectual con el que, por ejemplo, Jünger trata de apropiarse del mundo,⁵⁹ se articula el llamado a la reconstrucción de una percepción “pura” que, ya que quiere dirigirse hacia lo esencial, trasfigura la óptica agudizada en una cualidad mental. El corte seco, la voluntad de síntesis, el trabajo en una disponibilidad de lo no disponible, pueden ser interpretados como efectos de un debilitamiento de la percepción; ahora bien, la dimensión de su búsqueda es la tendencia hacia lo unívoco, bajo el signo de la magia.⁶⁰

Si se contempla la teoría de la abstracción de Worringer a la luz de los discursos filosóficos y científicos de la época, se pueden destacar tres conceptos en cuyo marco histórico se debe ubicar.

1) En la perspectiva filosófico-histórica y sociológica, Worringer está en la tradición de las operaciones de pensamiento sintético, como las concebidas y realizadas por Georg Simmel, Wilhelm Dilthey y Max Weber, pero también por el temprano Lukács. Éste observa en una retrospectiva crítica a su *Teoría de la novela*, publicada en 1916, que el “método humanista” de este cuño buscaba elaborar síntesis históricas y teóricas:

[se] convirtió en costumbre el procedimiento de formar sintéticamente conceptos generales con unos cuantos rasgos sueltos, intuitivamente captados en la mayor parte de los casos, de una tendencia, de un periodo, etcétera. Luego se baja deductivamente desde esos conceptos sintéticos hasta los fenómenos individuales, y así se tenía la ilusión de haber alcanzado una generosa visión de conjunto.⁶¹

También Worringer trabajaba en la construcción de una síntesis, con

aportaciones antropológicas, que pretendía dar un modelo universal de explicación del mundo. El punto de partida es un profundo escepticismo ante los fenómenos de la naturaleza que —mediante un corte seco— deben ser desmaterializados, desensualizados y entregados a una construcción trascendental ordenada. Al “temor frente al vacío”⁶² del cual el impulso de acción de Worringer recibe su inspiración, el teórico a su vez responde con un teorema del vacío: la nueva forma muerta, abstracta, cuya culminación ve Worringer en el ornamento, se va convirtiendo en un receptáculo vacío que puede ser llenado con anhelos trascendentes. La “forma muerta”⁶³ a través de la cual Worringer pensaba que se podía dar acceso espiritual a lo inefable y a lo invisible, así como el hábito del pensamiento cristalino, parecen ser formas de sublimación de una sensualidad inalcanzable o eliminada.

Por una parte, Worringer se muestra como seguidor de la popular filosofía vital antirracionalista. Participa del *pathos* vitalista de cuño religioso-místico⁶⁴ y sigue a la letra la concepción dinámica de Nietzsche de una “revaloración de los valores”⁶⁵ para declarar la destrucción de los valores existentes como condición de la posibilidad de un nuevo comienzo creativo. Por medio de la eliminación de referencias a la realidad, lo que implica un radical antisensualismo, se debe alcanzar la plenitud inmaterial, espiritual. Por otra parte, este antisensualismo en su ímpetu ascético toca la filosofía de la renuncia de Schopenhauer.

Desde la perspectiva de Georg Simmel, ambos filósofos reflejan el objetivo final perdido de la vida moderna, dirigida a lo complejo y lo complicado, reflejan “la angustiosa pregunta por el sentido y la finalidad de todo”, el problema de una “unidad verdadera en que hallen madurez y sosiego todos aquellos impulsos inacabados, sacando el alma de la confusión de las soluciones incompletas”.⁶⁶ Mientras que Schopenhauer contestaba esta pregunta de modo nihilista, negando radicalmente la voluntad de vivir, Nietzsche, según Simmel, afirmaba la vida desde sus propios medios. Nietzsche no hace un alto ante la voluntad ciega, como Schopenhauer,⁶⁷ sino que toma de la idea de la evolución, inspirada por Darwin, un concepto nuevo, vitalista, de la vida:

A través de este impulso —puesto inmediatamente en ella y por el cual logra la elevación, el enriquecimiento—, la vida puede llegar a ser su propio fin, y con eso queda eliminado el problema de un fin último que estuviese colocado más allá de su proceso natural. Esta representación de la vida —la absolutización poético-filosófica de la idea darwiniana de la evolución, cuya influencia ha despreciado Nietzsche en su última época—, esta representación me parece ser el resultado de aquel sentimiento general de la vida, decisivo en última instancia para toda filosofía, y en la que se basa la diferencia más profunda y rigurosa entre Nietzsche y Schopenhauer.⁶⁸

No solamente hay que comprender la tesis de *Abstracción y naturaleza* como

un proyecto de una historia del desarrollo. El dualismo de sus conceptos y de las categorías de “abstracción” y “naturaleza” juega con el antagonismo de impulso vital e impulso hacia la muerte, de un “ser en el mundo” y “ser fuera del mundo”.⁶⁹ La negación de la realidad o la renuncia a ella en Schopenhauer y el principio de afirmación extática de la vida en Nietzsche, se amalgaman en un vitalismo trascendental, convirtiéndose en una “expresión propia” que, como dice Worringer, es más fuerte que nuestra vida,⁷⁰ y que tiende al mito de la necesidad de los grandes valores perennes.⁷¹

Estos valores están bajo el signo de sentimientos patrióticos que tratan de operar en contra del “individualismo” y del “hedonismo” de una cultura feminizada.⁷² Aquí la teoría de la abstracción de Worringer llega a extenderse a cuestiones políticas de género. En el contexto del debate acerca de la guerra (1914-1918) y en los años de posguerra el “empuje de revirilización” [*Koschorke*], relacionado ya desde fines del siglo XIX con el concepto nietzscheano de vitalismo, va a llegar a ser un tema candente, un concepto que convierte a las víctimas de la modernización en inmunes artistas de la supervivencia.⁷³ Ya en 1890, el narrador y crítico literario de Berlín Curt Grottewitz comentó acerca de Nietzsche:

La mayor revolución, sin embargo, va a producirse en el campo de los ideales morales. [...] Fue Nietzsche quien más contundentemente propagó la crianza de un género humano distinguido, consciente de sí mismo, altivo y eficiente. De sus obras fácilmente se puede entender que los ideales de la época presente de curar al débil, al femenino, al enfermizo, deben ser apartados por los ideales de la fuerza vital sana, la alegría en el mundo que se convierte en creación, la grandeza segura del futuro.⁷⁴

El mismo Worringer, en su artículo “Zum Problem der Modernen Architektur” [Sobre el problema de la arquitectura moderna] (1911) hace del cambio del paradigma de la política de género la presuposición del nuevo trazo sintético de líneas:

De la riqueza encontrada que nos trajo aquel periodo receptivo-femenino, a los herederos les ha quedado la sensación pesada de una superabundancia inútil y caótica, y de la voluntad consciente de entregarse y de perderse en pro de los conocimientos últimos, a los herederos les ha quedado nada más que la sensación de haberse perdido de veras. Entonces, bajo la presión de esta riqueza pasiva de conocimiento, creció lentamente una voluntad nueva, una voluntad masculina, de volver a encontrarse a sí mismo. Exhaustas del análisis, todas las fuerzas activas impulsan hacia la síntesis.⁷⁵

2) Desde la perspectiva teórico-artística y estética, el trascendentalismo de

Worringer se basa en el teorema de la superficie plana que, según él, deja las cosas en su carácter absoluto háptico e inmune. En lo plano, según Worringer, “se podía respetar de la manera más rigurosa la trabazón táctil de la representación.”⁷⁶ El prototipo de la figuración en lo plano es el ornamento que en Worringer, más allá de la cuestión de su función decorativa, tiene el rango de una figura de pensamiento. En ello sigue a Alois Riegl, quien en su monografía *Stilfragen* había descrito el ornamento ya no como accesorio decorativo, como mero adorno o elemento embellecedor, sino como libre figura expresiva —y libremente elegida— del espíritu humano. Sólo haciendo caso omiso de toda imitación de la naturaleza, de toda corporalidad, tal como se muestra en las formas ornamentales de los pueblos, el arte, según Riegl, adquiere su “ilimitada capacidad de representación.”⁷⁷ Afirma que mediante el ornamento se ha realizado de la manera más consecuente en la percepción humana la salvación del espacio profundo y de las distorsiones subjetivas del mundo de los objetos. Al mismo tiempo, la salvación de la profundidad espacial se documenta en la semántica profunda. El plano ornamental no está pensado como trasfondo, sino como una “impenetrabilidad de las cosas al tacto” (Riegl). “Esa superficie —dice la cita que Worringer toma de Riegl— no es la óptica, en que el ojo quiere hacernos creer a cierta distancia el objeto, sino la *háptica* (táctil), que nos es sugerida por las percepciones del tacto, pues a ese nivel evolutivo la convicción de la individualidad material depende también de la seguridad que el hombre tenga de la impenetrabilidad de las cosas al tacto.”⁷⁸ O sea, la superficie se entiende como una profundidad no diferenciada, que provee las formas y figuras de una tendencia a la disolución.⁷⁹ Esta cualidad háptica de la superficie se muestra especialmente clara como un “no-fondo”⁸⁰ emergente allí donde en el ornamento animal nórdico se manifiesta lo no-diferenciado de algo monstruoso, en donde se fusionan lo inorgánico y lo orgánico, línea y figura. “En última instancia, la línea entonces ya no es un contorno, en donde la forma y el fondo podrían distinguirse entre sí, sino una línea zigzagueante entre las cosas que las arrebatara llevándolas consigo al no-fondo o a lo informe.”⁸¹ El trenzado ornamental que se constituye de partes del cuerpo cortadas e interrumpidas, de líneas y de incisiones, no deja surgir ningún recuerdo oscuro de un modelo natural o de un animal determinado, sino solamente un recuerdo general de un ser animal: “Es un juego de recuerdos naturales dentro de ese arte abstracto lineal; en él no hay el menor propósito de claridad derivado de la observación natural.”⁸² Como engendro de una “fantasía lineal”, a la figura ornamental le es propia una relación de desenfoque [*Unschärferelation*] en la que se vislumbran los contornos de una ley de formación originalmente inorgánica.⁸³ El ornamento animal nórdico no representa ni diferencia, sino que marca el fin de la diferenciación como “relación entre lo disgregado” (Vogl). En esta perspectiva, su superficie ornamental aparece como un diagrama de fuerzas de cualidades

expresivas invisibles, “profundas”.

Al darle un valor absoluto al ornamento de superficie, Worringer expresa dos aspectos. En la perspectiva de la relación háptica de profundidad que, según Riegl y Worringer, es inherente al ornamento de superficie, es decisivo el aspecto de la sensualidad sublimada, del encuentro con lo material elevado a lo espiritual.⁸⁴ En la perspectiva de una crítica principal del espacio, el ornamento, a su vez,⁸⁵ da testimonio de la indigencia, de la falta de casa del ser humano en el mundo y le sirve de medio para apaciguarlo, creándole “objetividad, quietud y equilibrio.”⁸⁶ Esta función apotropaica del ornamento de superficie es la que destaca Hermann Bahr, inspirado por Worringer, dándole un carácter programático para la época, en su libro sobre el expresionismo:

Y cuando la realidad lo inquieta [al hombre originario] por su profundidad, ya que no puede reconocerla por el tacto, que siempre es más extendida de lo que él pueda alcanzar, que siempre detrás de cada cosa haya otra, algo que lo amenaza —el arte lo libera, haciéndole llegar el fenómeno desde lo profundo y colocándolo en la superficie—. El hombre originario ve líneas, círculos, cuadrados, y todo lo ve plano. Las dos cosas a partir de una necesidad interna de mantener alejada de sí la naturaleza amenazadora. Su mirar siempre tiene miedo de ser sobrecogido, vencido, y así inmediatamente se defiende, pone resistencia, contesta los golpes. Cada estímulo exterior alarma al sentir interno, siempre alerta, jamás deja entrar a la naturaleza, sino que la arrebatada pieza por pieza de la corriente de sus fenómenos, conjurándola desde la profundidad a la superficie, la des-realiza y la (¿des?) humaniza, hasta que el caos de ella haya sido superado por su orden.⁸⁷

En el pasaje citado se manifiesta de nuevo cómo el trabajo de producir la superficie implica un acto de aniquilación, de destrucción, de violencia.⁸⁸ El caos de la naturaleza ha de ceder a un orden atemporal, abstracto. Es preciso, escribe Worringer, conseguir “un *abstractum* del objeto que para la representación mental constituyera un todo”.⁸⁹ Al objeto de presentación arrebatado de la naturaleza que es conjurado a la profundidad de la superficie, le es propia la estructura de la repetición y de la marginalidad. Ambos indican un movimiento infinito que no se puede ni frenar ni parar.⁹⁰ De este modo, el ornamento plano figura como un modelo de lo no narrativo y no representativo, como modelo de ahistoricidad, contra lo cual Walter Benjamin va a polemizar en el marco de la crítica al concepto de Bergson de la *longue durée*. Él habla de la “mala infinitud de un ornamento” que suprime la muerte.⁹¹ Georg Lukács, por fin, va a reinterpretar metafóricamente el carácter plano del ornamento, poniéndolo en la línea de una “falta de mundo” [*Weltlosigkeit*] en la que se articula la agorafobia burguesa, al no tener en cuenta las estructuras espacio-temporales ni

económico-sociales.⁹²

(3) En la perspectiva de la abstracción del saber de las condiciones de vida, iniciada por los científicos de las últimas décadas del siglo XIX, de una sustracción de la visibilidad y de la perceptibilidad por los sentidos, la teoría de la abstracción de Worringer se dirige contra un sentido moderno analítico para evocar “necesidades interiores” cuasi religiosas. Por otra parte, sin embargo, él acaba concluyendo la liberación de la obligación de imitar la naturaleza, lo cual debía determinar la autocomprensión del movimiento moderno de la abstracción, siguiendo el modelo de las ciencias naturales.⁹³ El abandono de los paradigmas de percepción concreta, siguiendo a la física nuclear y a la ingeniería de la electricidad, la desmaterialización y la desintegración de la materia⁹⁴ iban paralelamente a la edificación de construcciones derivadas de la enseñanza espiritista. Con la orientación de la mirada hacia los fenómenos invisibles iba a instituirse la “época de lo espiritual grande”, como dijo Franz Marc, una época en la que coincidían los conocimientos de las ciencias exactas y los conceptos espiritista-teosóficos.⁹⁵ Kandinsky y Marc se mostraron inspirados por los escritos de una Anni Besant y un C. W. Leadbeater,⁹⁶ de los de Rudolf Steiner y de la fundadora de la Sociedad Teosófica, Helena Blavatsky.⁹⁷ El descubrimiento de la disociación de los átomos en 1896 sería para Kandinsky la escena originaria de una “vuelta hacia lo espiritual” en el arte; la teoría de los electrones se convertiría en el punto de partida de unas “construcciones audaces”.⁹⁸ “La ciencia de la energía”, anota Franz Marc en su aforismo 56, “conmueve nuestro placer de forma más poderosa que una batalla o un río que corre.”⁹⁹

En el tiempo de la abstracción física del mundo vital, la focalización óptica hacia lo que amenazaba con sustraerse a la visibilidad llegó a ser relevante. Mientras que la ciencia natural se servía de la fotografía como “medio para anotar”, para documentar sus nuevos conocimientos, el arte se refirió cada vez más a la microfotografía. El arte y la ciencia empezaron a luchar por una mejor comprensión del mundo. La relación de competencia que existía entre ambos, así lo demuestra Schmidt-Burkhardt convincentemente, tuvo como consecuencia que en el arte la abstracción se hiciera inmanente al sistema. “Parecía que sólo ella tenía suficiente potencial para el desarrollo, para hacer frente a los desafíos teóricos de la época.”¹⁰⁰ Con las nuevas técnicas de focalización microscópica cambió la visión de mundo. En una conferencia de 1931, Sigfried Giedion resumió de modo contundente las consecuencias epistemológicas de la nueva percepción abstracta:

Se ha amplificado nuestro campo visual —escribe él—. Ya no es suficiente sentir en el paisaje la resonancia de una emoción. Vemos más lejos. En un orden mayor de ideas: la mirada desde el avión. Por otra parte, vemos de

manera más aguda. El microscopio, la radiografía nos han creado una nueva visibilidad. El mundo inmenso de las cosas anónimas y abstractas, todo el campo de lo amorfo, entra al círculo de nuestras vivencias. La escala de nuestras emociones se extiende. Surgen relaciones entre una acumulación de estrellas y el ala de una mariposa bajo el microscopio.¹⁰¹

Las miradas micro y macroscópica forman dos modelos del ver abstracto en los que se puede demostrar con especial claridad la desintegración del mundo visible en imágenes desmaterializadas y desprovistas de cualidad. Ambos modos de ver representan la disolución de una profundidad espacial que hace que las estructuras micro y macro empiecen a parecerse entre sí. “La mirada microscópica permitía una cercanía que siempre se convertía en una lejanía intocable —parecido a un cuadro de ilusión óptica—. La lejanía en doble sentido cercana hizo que lo orgánico se hiciera idéntico a lo inorgánico. Esta introspección en las analogías formales entre lo pequeño y lo grande tuvieron su expresión en una serie de soluciones pictóricas fantásticas [en Odilon Redon].”¹⁰²

Sobre este fondo se lee la defensa de Worringer acerca del ornamento que excluye el espacio y aleja el miedo, como una discusión implícita con las rupturas ópticas y epistemológicas de la época. En su carácter de superficie plana la mirada micro y macro coinciden con el ornamento, que Worringer considera capaz de captar la esencia de un objeto más allá del paradigma naturalista. En la estética y en la literatura de 1910, la mirada desde el avión y la mirada a través del microscopio se convirtieron en los paradigmas decisivos de una discusión reflexiva y “poetológica” sobre los procesos de abstracción del mundo moderno.¹⁰³ Funcionan como modos de una visión ornamental, uniformante, que evoca profundidad “espiritual” y asequibilidad háptica en la medida en que se traspasan los límites de la capacidad visual humana.

La teoría de la abstracción de Worringer repercute hasta en los conceptos postestructuralistas. Ahora bien, tanto la cuestión de la relación de profundidad como la de la ruptura de Worringer con la tradición mimética, siguen siendo provocadoras. En cuanto a las relaciones de profundidad, Worringer se muestra relacionado con lo que Michel Foucault llamó la metafísica de la profundidad del siglo XIX: un pensar de relaciones ocultas debajo de la superficie.¹⁰⁴ En el camino hacia la abstracción, Worringer quiere hacer visible la “esencia” invisible de las cosas detrás del velo de los fenómenos. Por otra parte, la manera en que Worringer privilegia la superficie plana, su defensa de la desnaturalización de la naturaleza —su superación incluso violenta— y finalmente el concepto de la ornamentación lineal gótica que busca pensar la relación sensible del mundo más allá de lo orgánico, corresponden a paradigmas decisivos de una estética del siglo XX: la autorreferencialidad del arte,¹⁰⁵ y la eliminación de cualquier otro tipo de referencialidad. La naturaleza, la realidad, “los fenómenos circundantes”

de los que habla Worringer, ya no aparecen como categorías de una apropiación mimética del mundo, ya no se piensan como anteriores al arte; por el contrario, parece que el arte podría afirmarse y legitimarse más a través de la negación de estas referencias. La “voluntad de arte” recibe en Worringer su estímulo por el corte seco que el arte le da a la naturaleza: por medio de la desnaturalización de los objetos a través de la cual se puede obtener un *abstractum*, se debe formar “un objeto que para la representación mental constituyera un todo”.¹⁰⁶ En esta perspectiva, el “espíritu de abstracción” se extiende del arte al pensamiento, la abstracción se convierte en “sensualidad del pensar”, la sensualidad creadora llega a la intelectualidad.¹⁰⁷

Por estas razones, es un hecho contundente que las filosofías del siglo xx interesadas en la elaboración de tal “sensualidad del pensar” recurran a la teoría de la abstracción de Worringer. Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su ensayo *Milles Plateaux* (1980),¹⁰⁸ se inspiraron en la teoría de la abstracción de Worringer, y el mismo Deleuze, en su interpretación de la pintura del artista irlandés Francis Bacon sigue las premisas de nuestro autor. Su modelo de la “abstracción geométrica” —como aquél lo veía representado en el arte egipcio—, y su modelo de una “abstracción expresiva” —como lo veía en la línea nórdico-gótica— constituyen, para Deleuze, dos caminos de la época moderna para superar lo ilustrativo y lo narrativo.¹⁰⁹ Según Deleuze, a Bacon le interesa la destrucción de la ilusión, de la narración, de la figuración “clásica”, por medio de la irrupción de la sensación, por la producción de calidades de expresión intensa, por la constitución de un diagrama de los afectos:

Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación [...] Los trazos y las manchas deben romper tanto más con la figuración cuanto que están destinados a darnos la Figura.¹¹⁰

La teoría de la abstracción de Worringer ha llegado a ser igualmente relevante para la historia de la literatura, de los medios y de la cultura, pues se trata de una crítica de la cultura contemporánea que relaciona estética, sociología y ciencia humana que —justamente al tener un enfoque antropológico y de etnopsicología— abarca conjuntos de problemas neurálgicos de la crítica de la civilización del mundo moderno vigente hacia 1900. Al cuestionar el paradigma de imitación naturalista, Worringer logra una comprensión de la abstracción que coincide con el desarrollo de las ciencias naturales desde fines del siglo xix y se articula como una necesidad mental y estética de la época. El abandono de los paradigmas concretos de la percepción, la desmaterialización de la materia, indica el camino hacia una “sensualidad del pensar”, hacia la edificación de una construcción

didáctica espiritual. Una manera contextual de leer la teoría de la abstracción de Worringer puede demostrar que la estética en la que se basa puede considerarse como un fenómeno del discurso: coopera en la construcción de la “modernidad”. La teoría de la abstracción de Worringer tiene dos logros: es una teoría de la modernidad y una teoría que hace legibles los modelos de autodescripción paradójicos y ambivalentes de la modernidad. Mirándolo así, en la teoría de la abstracción de Worringer se hacen visibles aquellas coordenadas que determinan los problemas neurálgicos de la década que va de 1910 a 1920 en su tensión indisoluble: espiritualismo (antimimesis) y exactitud, visibilidad e invisibilidad, necesidad y contingencia, profundidad y superficie plana, modernismo y primitivismo.

[Traducción: Elisabeth Siefer.]

NOTA BENE. Este texto, con ligeras variantes, se publicó en Claudia Blümle y Armin Schäfer (eds.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Diaphanes, Berlín / Zürich, 2007.

NOTA EDITORIAL

Se dice que las traducciones envejecen con el tiempo, sin embargo, existen también las que se adelantan a su tiempo, que anticipan modos de pensar.

Una de las sorpresas de este libro publicado en 1907 en Alemania es su traducción al español, hecha a principio de los años cincuenta en México por Mariana Frenk Westheim. El autor, acuñador de gran cantidad de neologismos, escogió como título de su tesis *Abstraktion und Einfühlung*; dos palabras comunes, una de origen latino y la otra proveniente del acervo germánico; *Einfühl-ung*, según su sentido etimológico, corresponde literalmente a “empatía”: acercarse con los sentidos, con sensibilidad, con sentimiento a otra persona. Worringer eligió el término para referirse a la actitud del arte que contempla la naturaleza para imitarla —como lo hacían en las artes plásticas los realistas y hasta los impresionistas, que buscaban captar el reflejo de un instante, mezclándose, sintiéndose uno con la naturaleza—. En el extremo opuesto propone la “abstracción” como algo contrario a esta actitud, un movimiento desde el interior del ser humano “frente a” e incluso “contra” la naturaleza, para afirmarse como ser humano. Esta actitud, por cierto, sería incomprensible en México, donde los pueblos originarios de Cholula, por citar un ejemplo, llaman a la pirámide (en náhuatl) “montaña hecha con las manos”; la voluntad de dominar a la naturaleza de la tradición judeocristiana es algo inconcebible en este país de volcanes, terremotos y huracanes.

Mariana Frenk Westheim —que como traductora vive en el puente entre dos culturas— traduce entonces el término como “proyección sentimental”, en el cual además se conserva un cierto desprecio implícito hacia la palabra *Einfühlung*, según la usaba Worringer; como título del libro escoge, a manera de síntesis, *Abstracción y naturaleza*. Este acierto —sólo el más evidente entre los muchos que existen en su traducción— pone ya de manifiesto su manera de aproximarse al oficio: traducir es mucho más que trasladar un texto de una lengua a otra; es, ante todo, acercar las ideas entre distintas culturas.

Así como en las sucesivas reimpresiones que se han hecho en lengua alemana se honra el trabajo de Worringer y se reproduce el texto prácticamente tal como apareció hace un siglo —salvo por algunos ajustes menores—, de igual manera hemos decidido en este caso honrar la lucidez de Mariana Frenk y ofrecer su traducción, realizada hace medio siglo para la primera edición en español, pues la

encontramos por completo vigente y llena de hallazgos que muy difícilmente una nueva versión al español podría superar. Con profundo respeto por su labor, sin embargo, nos hemos permitido realizar algunas modificaciones mínimas en la puntuación y la sintaxis, o bien en algunas expresiones que en el curso de estas décadas han caído en desuso, siempre en aras de aumentar la claridad y la precisión de un texto de suyo complejo, de acercarlo a sus nuevos lectores; por lo demás, en lo esencial, estas páginas recogen fielmente la versión de Mariana, concebida en la misma época en que preparaba su traducción al alemán de (y con) Juan Rulfo.

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

Han transcurrido dos años desde que nació este ensayo, como tesis de doctorado. Es natural que ya no esté de acuerdo con todos los detalles de mi razonamiento y que incluso sea hoy para ellos un crítico severo. Pero las ideas fundamentales del libro todavía han cobrado mayor robustez en el curso de mi evolución espiritual y espero poder darles en otras publicaciones una fundamentación cada vez mejor y más madura.

El trabajo ha hallado fuerte aprobación entre personas interesadas en los asuntos del arte y de la cultura. Muchos me han instado a que lo haga accesible a círculos más amplios, ya que los problemas que trata son, en un sentido más profundo, problemas de actualidad. Sólo hoy vengo a cumplir este deseo y para ello tengo que reprimir todos mis escrúpulos autocríticos, pues el vivo interés suscitado por las tesis que formulo en este estudio me ha persuadido de la conveniencia de someterlas a una discusión general, de la que espero sugerencias y enseñanzas para mí y para los demás. Seguramente contribuirá en amplia medida al proceso de depuración por el que tendrán que pasar tan importantes cuestiones.

Este ensayo preliminar lo dedico con gratitud y amistad al doctor A. Weese-Bern, cuya comprensión siempre alerta me confortó y estimuló en mi trabajo.

Múnich, septiembre de 1908

PREFACIO A LA TERCERA EDICIÓN

El hecho de que en tan breve lapso el éxito del presente trabajo haya dado lugar a una tercera edición, fortalece aquella convicción mía que tantas veces me ha consolado acerca de la insuficiencia y de ese carácter de mero ensayo que tiene dicho estudio: la convicción de que al plantear los problemas y al tratar de resolverlos haya dado expresión a un postulado tácito de muchos que, como yo, han comprendido la unilateralidad y estrechez, clásicas en los europeos, de nuestra tradicional concepción y valoración del arte.

La que dio a mi libro una superficie de resonancia que de otro modo no hubiera podido esperar es esta íntima actualidad del problema. Se agrega a ello que el movimiento artístico del más reciente pasado demuestra que mi problema no sólo ha adquirido una actualidad inmediata para el historiador del arte, cuya misión es mirar hacia atrás y emitir juicios, sino también para el artista ejecutante, en la búsqueda de nuevas metas expresivas. Aquellos valores incomprensidos de la voluntad artística abstracta, de los cuales la gente se sonreía y que yo traté de rehabilitar científicamente, se fueron reconquistando al mismo tiempo en el campo del arte, y no en forma arbitraria, sino desde íntimas necesidades evolutivas; y no ha habido para mí mayor satisfacción que el hecho de que los artistas interesados en los nuevos problemas de la creación artística hayan comprendido intuitivamente este paralelismo.

Salvo por unas cuantas modificaciones insignificantes, el estudio aparece en su forma original. A pesar de un intenso deseo mío de adaptarlo a mi nueva concepción, más vasta y más matizada, he renunciado por diversas razones a aprovechar esta nueva edición para revisarlo y complementarlo. Como el resultado de tal revisión hubiera sido un nuevo libro, ello me habría creado un conflicto con respecto a otro trabajo que escribí entretanto y que se está publicando al mismo tiempo y en la misma editorial que esta reimpresión. En este nuevo trabajo, titulado *La esencia del estilo gótico*, que se basa inmediatamente en el anterior, procuro aplicar el criterio que en él me guía, al complejo de arte abstracto que nos es más familiar: al fenómeno estilístico del gótico. Es natural que al volver a establecer los puntos de vista, decisivos para mí, expuestos en *Abstracción y proyección sentimental*, haya tomado en cuenta todas las ampliaciones y modificaciones con que mientras tanto el problema se ha enriquecido para mí.

Como apéndice he agregado a la nueva edición un ensayo sobre trascendencia e inmanencia en el arte, que publiqué por primera vez en la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, editada por el profesor Dessoir, pero que sólo ahora figura en el lugar que le corresponde, es decir, como suplemento inmediato de este libro.

Berna, noviembre de 1910

PREFACIO A LA REIMPRESIÓN DE 1948

Cuarenta años han transcurrido desde que nació este trabajo. Cuarenta años en que la necesidad constante de nuevas ediciones ha demostrado que sigue obrando su energía vital.

Renuncio a fingir modesta ignorancia acerca de las repercusiones de gran importancia que tuvo en muchas vidas individuales, en la vida espiritual de toda una época, y mucho más allá de las fronteras nacionales, esta tesis de doctorado de un estudiante desconocido; esta tesis que ha llegado a ser un “ábrete, sésamo” para todo un grupo de problemas planteados por nuestro tiempo.

Lo hago constar con objetividad retrospectiva, consciente de que la resonancia tan excepcionalmente fuerte de esta obra primeriza se explica por la coincidencia, en aquel entonces por mí insospechada, de una predisposición mía para la solución de ciertos problemas, y la voluntad de toda una época de dar una orientación radicalmente nueva a la jerarquía de los valores estéticos. Una prueba inequívoca de que este estudio sigue siendo actual es que sus teorías, ideadas exclusivamente para la interpretación histórica, se hayan aplicado en seguida en la práctica de los movimientos artísticos militantes. Sin saberlo, había sido yo en aquel entonces un médium para ciertas necesidades del tiempo. La brújula de mi destino había señalado un rumbo ya fijado irrevocablemente por el espíritu de la época.

Huelga mencionar que ésta, la primera de mis obras, ha llegado a ser para mí, en el curso de cuarenta años en que he seguido desarrollándome, un objeto de mero recuerdo y apreciación histórica. Es por lo tanto enteramente neutral la actitud que adopto ante la gentil invitación de mi antiguo editor de someterla una vez más a discusión, a la discusión de la actual generación de posguerra. Con un interés que no es sino el de una persona atenta a la historia de su época, simplemente espero la contestación a una pregunta: quisiera saber si este libro todavía tiene algo que decir al que busca.

Como estaba agotado, su reaparición tendrá valor al menos para la gente que ha guardado un interés histórico por los tiempos aquellos en que el aliento juvenil y audaz de este libro hizo brotar tan asombrosa vida espiritual.

La vejez nos vuelve contemplativos. Baste esto para explicar y disculpar que al reaparecer esta obra de mis comienzos ceda yo al deseo de hacer el acceso a ella más interesante para mis nuevos lectores, hablándoles ahora en tono de charla

íntima de los extraños acontecimientos con que el azar —tan a menudo máscara de la necesidad— intervino en la génesis e historia de los éxitos iniciales de mi trabajo, acontecimientos que están para siempre vinculados con el recuerdo de mi primera presentación en el mundo del espíritu. Pues ¿no vienen ellos a corroborar aquella idea mía, que posteriormente me formé, de una misión mediumística con que cumplí al escribir en aquel entonces este ensayo?

Voy a empezar. En un viaje de estudios a París, el joven estudiante de historia del arte, todavía sin la madurez suficiente para escoger el tema de su tesis de doctorado, hace una visita de rigor al museo del Trocadero. Una mañana gris y sobria. El museo sin alma viviente. El único ruido: mis propios pasos que resuenan por las amplias salas en que no hay huella de vida. Tampoco emana vigor estimulante de los monumentos, de los fríos vaciados en yeso de esculturas de catedrales medievales. Me obligo a estudiar los pliegues de los paños. Esto y nada más. Y frecuentemente echo un vistazo al reloj.

De pronto una interrupción. Al fondo se está abriendo una puerta para dar acceso a otros dos visitantes. ¡Qué sorpresa! Cuando se van acercando, identifico a uno de ellos. Es el filósofo berlinés Georg Simmel, a quien conozco superficialmente de mis semestres en Berlín de hace algunos años, cuando en dos ocasiones había asistido informalmente a su curso. En aquel entonces su nombre andaba en boca de todos los amigos interesados en las cosas del espíritu. Como no estaba yo iniciado en su filosofía, solamente me había quedado de estas dos conferencias la intensa impresión de su personalidad espiritual, que resaltaba con tan extraordinaria fuerza en su modo personal de exponer la materia.

Entre los monumentos resuenan, pues, además de mis propios pasos, los de Simmel y su acompañante. Sólo capto un eco indistinto de lo que están platicando.

¿Por qué describo esta situación con tanto detalle? ¿Qué hay en ella especialmente digno de notar y recordarse? Esto: que en las horas que pasé con Simmel en las salas del Trocadero, unido con él sólo por el vínculo de una misma atmósfera que nos envolvía a los dos, sobrevino con torrencial vehemencia el parto del mundo ideológico que más tarde se cristalizaría en mi tesis y que sería lo primero con que daría a conocer mi nombre. Pero esto no es todo. La razón por la cual subrayo tanto este encuentro casual es el verdadero milagro del epílogo que tuvo. Anticipándolo, diré que años después de esa tarde, fue asimismo Georg Simmel el primero en responder espontáneamente a la sorpresa que acababa de proporcionarle la lectura de mis ideas.

Pero volvamos a la sucesión cronológica de los acontecimientos. Renuncio a hacer una descripción del estado de embriaguez espiritual en que me dejó aquella hora de concepción, también a la de los dolores de parto que sufrí al redactar el texto. Baste decir que gracias a esta redacción llegó un día en que pude llamarme doctor.

Pero, ¿cómo cumplir con la enojosa obligación de imprimir la tesis? ¡Cuestión económica! Me saca del apuro un hermano editor, que dispone de una pequeña imprenta. En ésta me imprime por poco dinero los ejemplares requeridos y algunos más para el uso doméstico, por así decirlo. Estos últimos los mando a la buena de Dios a varias personalidades en que creo poder suponer algún interés, sea personal, sea puramente objetivo. Así es como uno de estos ejemplares llega a manos del poeta Paul Ernst. En él coinciden los dos supuestos: un interés personal por mí, a quien había conocido en un viaje a Italia, y un interés objetivo, ya que yo conocía sus estudios en el campo de la teoría del arte.

Con este envío, la maraña de los nexos preñados de consecuencias empieza a complicarse de una manera muy curiosa. ¿Qué sucede? Paul Ernst no se da cuenta de que tiene entre manos una tesis de doctorado, es decir, una obra propiamente no editada ni destinada al gran público. Y fuertemente impresionado por el contenido, se pone a escribir para la conocida revista *Kunst und Künstler* una reseña, cuyo tono habrá de llamar el interés de todos sobre mis ideas. Los libreros, que en seguida reciben pedidos, hojean en vano sus catálogos de libros recién editados: éste no está registrado en ninguno. También me llegan cartas, entre otras una de Reinhart Piper, joven editor de Múnich, que unos años atrás ha publicado un *Münchener Almanach* [Almanaque de Múnich], en que figura una colaboración literaria mía. Huelga decir que en esta ocasión se aclara la confusión en que se basó la reseña de Paul Ernst, y la consecuencia es un ofrecimiento de Piper para editar mi trabajo.

¿Se comprende que al echar esta ojeada retrospectiva sobre cuarenta años tenga que contar esta historia con todos sus pormenores? ¿Que tenga que contarla en el preciso momento en que, después de dos guerras mundiales, se reedita un trabajo ya histórico desde hace mucho tiempo, el cual, entre paréntesis, puede jactarse con toda probabilidad del tiraje más alto que jamás haya alcanzado una tesis de doctorado? ¿No es digno de saberse que este éxito se debió sólo a una mera equivocación, es decir, a un azar? Y ¿qué habría sido de mi vida sin este azar providencial? Nunca hubiera yo tomado tan en serio mi vocación como para atreverme a seguir la carrera de catedrático. Sólo el rápido éxito de esta primera obra mía, inmediatamente después de su aparición, me dio el valor para ello. Y sin esta equivocación la obra misma viviría una existencia anónima en las mazmorras de las bibliotecas universitarias.

Pero para terminar tengo que volver sobre el milagro que de todos aquellos sucesos es el que me ha causado la más honda impresión y que ya he mencionado antes. También este milagro adoptó la apariencia del azar, pero no intervino en él el truco trivial de una equivocación.

Imagínese el lector qué debía significar para mí aquella hora en el Trocadero, con su fenómeno acompañante de un encuentro con Simmel. Entonces fácilmente podrá comprender mi emoción y curiosidad cuando, al menos dos años más tarde —ya estaba mi trabajo impreso, pero no editado—, recibí una

carta en cuyo sobre estaba indicado como remitente el nombre de Georg Simmel. La abro violentamente. ¿Cuál es su contenido?: que un hombre de la fama europea de Georg Simmel me habla de repente en un plan de igualdad intelectual y como si esto fuera la cosa más natural del mundo. ¿Y qué es lo que dice? Sus palabras, que expresan un enérgico apoyo y aprobación, me dejan perplejo. Ese Georg Simmel, que sin otro contacto entre los dos que el de un fluido atmosférico, ignorado por ambos, había compartido conmigo la soledad del museo del Trocadero en aquella hora decisiva; que en aquella hora había sido quizá el secreto, el subconsciente partero de mis inspiraciones, ese mismo Georg Simmel es el primero en responder a mi estudio, que es el fruto concebido en aquella hora. Un azar lo ha hecho leer mi trabajo en estos primeros tiempos: Paul Ernst, íntimo amigo suyo, sintiendo la necesidad de hacerlo participar en seguida de su descubrimiento, le ha enviado su ejemplar. Y después de leer, me escribe aquella emocionante carta, que debe parecer —y parece— al joven autor un puente tan misterioso como lógico hacia su hora más feliz de concepción.

¿Azar o necesidad? Más tarde entablé relaciones personales más estrechas con el autor, y una y otra vez hablamos sobre aquella misteriosa *mise-en-scène* del destino que había creado entre nosotros un contacto que probablemente ya estaba escrito en el espacio espiritual.

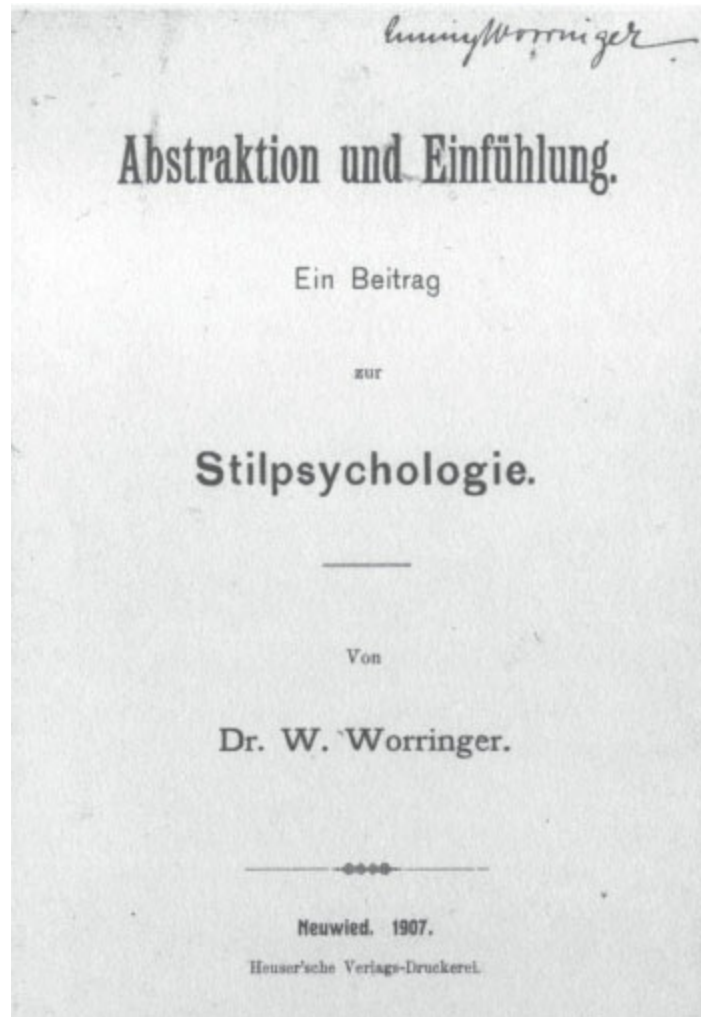
Hago ofrendas al dios en que más creo, el *deo ignoto* del azar, al recordar hoy estas arcanas coincidencias y al desear que otros las revivan conmigo.

“Pues lo que más puede, es el nacimiento y el rayo de luz que encuentra al recién nacido...”

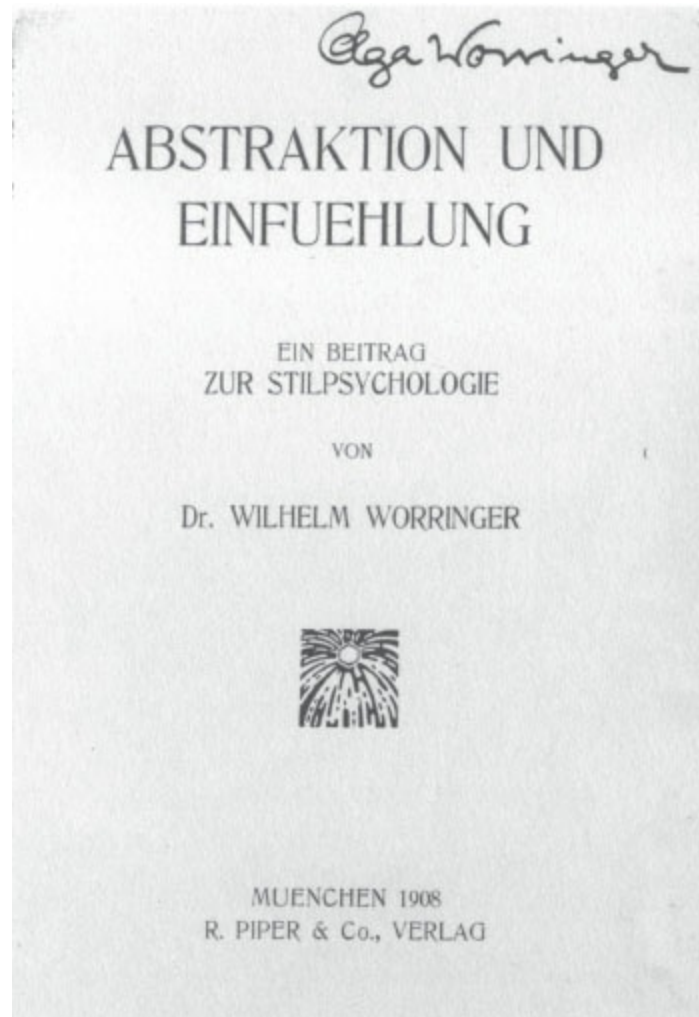
Halle (Saale), mayo de 1948

PREFACIO A LAS EDICIONES SÉPTIMA A NOVENA

No me resulta sencillo presentar de nuevo al público este trabajo de principiante, pues nadie como yo está consciente de sus deficiencias metodológicas y temáticas. Sin embargo, no acabo de atreverme a interferir en su proceso de crecimiento y, desde un conocimiento más maduro, enmendarlo. Luego de que ha demostrado de un modo tan inequívoco su fecunda capacidad para estimular, no tengo tampoco el derecho de sustraerlo de la discusión pública. Quisiera entonces que esta obra, con sus virtudes y sus fallas, siga siendo un objeto de concordancia a la vez que de controversia.



Portadillas de la impresión de la tesis doctoral y de la primera edición de *Abstracción y naturaleza*, aparecida bajo el sello de la editorial Piper. Los ejemplares pertenecieron, respectivamente, a Emmy Worringer, hermana de Wilhelm, y a Olga Worringer (Oppenheimer como soltera), su cuñada.



Ambas fundaron en Colonia, en 1911, el Gereonsclub, una sala privada de exhibición, venta y discusión de arte. En enero de 1912 tuvo lugar ahí la primera exposición, fuera de Múnich, de la obra de los integrantes de Der Blaue Reiter [El Jinete Azul].

I. PARTE TEÓRICA

1. ABSTRACCIÓN Y PROYECCIÓN SENTIMENTAL

ESTE estudio se propone ser una contribución a la estética de la obra de arte y especialmente de la obra de arte perteneciente al campo de las artes figurativas. Con esto su dominio queda claramente deslindado frente a la estética de lo bello natural. Este nítido deslinde me parece de suma importancia, aunque la mayoría de los trabajos estéticos e históricoartísticos sobre problemas parecidos a los que aquí nos ocupan renuncia a él y pasa sin más de la estética de lo bello natural a la de lo bello en el arte.

Nuestras investigaciones parten del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexo con ella, si es que por “naturaleza” se entiende la superficie visible de las cosas. De ninguna manera debe considerarse lo bello natural como una condición de la obra de arte, aunque aparentemente ha llegado a ser en el curso de la evolución un valioso factor de ésta, en parte casi idéntico con ella.

Este supuesto implica la deducción de que en principio las leyes específicas del arte no tienen nada que ver con la estética de lo bello natural. No se trata, pues, de analizar por ejemplo las condiciones en que aparece bello un paisaje sino de un análisis de las condiciones en que la representación de este paisaje se convierte en obra de arte.¹

La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la *Einfühlung* [empatía o proyección sentimental] y a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva. Por lo tanto, el sistema estético de Lipps será —*pars pro toto*— nuestro punto de partida en las exposiciones que siguen.²

La idea fundamental de nuestro ensayo es, pues, mostrar que hay amplios terrenos de la historia del arte a los que no es aplicable la estética moderna, basada en el concepto de *Einfühlung*. Esta estética tiene su punto arquimédico solamente en un polo de la sensibilidad artística del hombre. Sólo al converger con las líneas que parten del polo opuesto integrará un sistema estético comprensivo.

Como este polo opuesto consideramos una estética que, en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parte del afán de abstracción. Mientras que el afán de *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas.

Procuraremos dilucidar la relación opuesta de *Einfühlung* y abstracción, empezando por explicar a grandes rasgos el primero de estos conceptos, hasta donde nos parezca importante para nuestro fin.³

La fórmula más sencilla para caracterizar esta forma de la vivencia estética es: el goce estético es un autogoce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento. “Lo que proyecto a él con mi sentimiento es vida, en un sentido muy general. Y vida es vigor, es un trabajar, aspirar y realizar interior. En una sola palabra: vida es actividad. Pero actividad es aquello en que experimento un esfuerzo. Esta actividad es, por su naturaleza, esfuerzo volitivo. Es el aspirar o querer en movimiento.”

Mientras que la estética anterior operaba con los sentimientos de placer y dolor, Theodor Lipps atribuye a estos dos sentimientos solamente el valor de tonos afectivos, en el mismo sentido en que el tono más claro o más oscuro de un mismo color no es el color mismo sino un tono de éste. Lo decisivo no es, pues, el tono del sentimiento, sino el sentimiento mismo, es decir, el movimiento, la vida interior, la autoactividad interna.

El supuesto del acto de *Einfühlung* es la actividad perceptiva general, pues “todo objeto sensible, en cuanto exista para mí, siempre es solamente la resultante de estos dos componentes: lo perceptible por los sentidos y mi actividad perceptiva”.

Cualquier línea me pide, para que la capte como lo que es, una actividad perceptiva. Tengo que ampliar la mirada interna hasta que abarque toda la línea; y lo captado de tal manera tengo que deslindarlo interiormente y aislarlo de su ambiente. Por lo tanto, cualquier línea me exige ya aquel movimiento interior que comprende los dos factores de ampliación y delimitación. Pero además de estos factores, cualquier línea me insinúa, en virtud de su dirección y forma, otras exigencias especiales.

“Surge ahora esta pregunta: ¿Qué actitud adopto ante tales exigencias? Hay dos posibilidades: puedo decir sí o no; puedo realizar libremente la actividad que se me pide o puedo oponerme a la exigencia; las tendencias, inclinaciones, necesidades de autoactividad, naturales e inherentes a mí, pueden coincidir o no con la exigencia. Siempre necesitamos la autoactividad. Ésta es incluso una necesidad fundamental de nuestro ser. Pero la autoactividad que me pide un objeto sensible puede estar constituida de tal manera que precisamente por esta constitución suya no me sea posible realizarla sin conflictos, sin antagonismo

interno.

”Si puedo abandonarme sin antagonismo interior a la actividad exigida, tengo un sentimiento de libertad. Y éste es un sentimiento de placer. El sentimiento de placer es siempre un sentimiento de libre autoactividad. Es el timbre o matiz inmediatamente vivido del sentimiento de actividad que se produce en nosotros cuando la actividad se verifica sin fricción interna. El placer es el síntoma, en mi conciencia, de que la exigencia de la actividad concuerda libremente con mi realización.”

En el segundo caso, en cambio, surge un conflicto entre mi natural afán de autoactividad y aquella autoactividad que se me pide. Y el sentimiento del conflicto es de igual forma un sentimiento de displacer con respecto al objeto.

A aquella conexión de hechos [*Sachverhalt*] la llama Lipps la *Einfühlung* positiva; a ésta, la *Einfühlung* negativa.

Puesto que esa actividad perceptiva general es lo que convierte al objeto en propiedad mía, es parte del objeto. “La forma de un objeto es siempre el *ser formado por mí*, por mi actividad interior. Es un hecho fundamental de toda psicología y mucho más aún de toda estética, que en el sentido estricto de la palabra no haya ni pueda haber y aun sea un disparate el ‘objeto sensible’. Puesto que el objeto existe para mí —y sólo de objetos de este tipo podemos hablar— está compenetrado por mi actividad, por mi vida interior.” Esta percepción no es, pues, una percepción cualquiera, arbitraria, sino que está ligada necesariamente con el objeto.

En goce estético se convierte la actividad perceptiva en el caso de la proyección positiva, que se da cuando mis tendencias naturales de autoactividad coinciden con la actividad que me pide el objeto sensible. Y también ante la obra de arte sólo se puede hablar de proyección positiva. Ésta es la base de la teoría de la proyección sentimental en lo que concierne a su aplicación práctica a la obra de arte. De ella se infieren definiciones de lo bello y lo feo, por ejemplo la siguiente: “Sólo hasta donde exista esta proyección sentimental, son bellas las formas. Su belleza consiste en que en la idea me realice yo libremente en ellas. La forma es fea, en cambio, si no soy capaz de esto o si en la forma o en su contemplación me siento sin libertad interior, inhibido, sujeto a una coacción” (Lipps, *Estética*, p. 247).

No es éste el lugar para ocuparnos de la elaboración ulterior del sistema. Para nuestros propósitos es suficiente caracterizar el punto de partida, los supuestos psíquicos de esta forma de la vivencia estética. Así llegaremos a la comprensión de aquella fórmula importante para nosotros, que nos servirá para poner de relieve las siguientes exposiciones y que por esta razón volvemos a citar: “El goce estético es auto-goce objetivado”.

El fin de nuestra disertación es demostrar que no se puede sostener la tesis según la cual el proceso de proyección constituye en todos los tiempos y en todas partes el supuesto de la creación artística. No es así. Con la teoría de la

Einführung nos quedamos perplejos ante las creaciones artísticas de muchas épocas y pueblos. No nos ayuda en absoluto a comprender, por ejemplo, todo el inmenso complejo de obras de arte que no caben dentro del estrecho marco del arte grecorromano y del arte moderno occidental. Frente a estas obras más bien hay que reconocer que ahí se trata de un proceso totalmente distinto, que explica la constitución singular —juzgada por nosotros negativamente— de aquellos estilos. Antes de tratar de analizar aproximadamente este proceso, conviene decir algunas palabras sobre ciertos conceptos fundamentales de la ciencia del arte, pues sólo después de ponernos de acuerdo acerca de ellos, será posible la comprensión de lo siguiente.

Como la historia del arte empezó a florecer en el siglo XIX, es natural que las teorías sobre el nacimiento de la obra de arte se hayan basado en una concepción materialista. Sobra hablar de los efectos saludables y útiles que tuvo este ensayo de penetrar en la esencia del arte, como reacción a la estética especulativa y al esteticismo del siglo XVIII. Con ello la joven ciencia se aseguró un valiosísimo fundamento. Una obra como la de Gottfried Semper, titulada *Stil* [Estilo], quedará para siempre como una hazaña en la historia del arte, que —como todo edificio ideológico elevado, amplio y bien elaborado— se halla más allá de las valoraciones puramente históricas de “verdadero” y “falso”.

Sin embargo, este libro, con su teoría materialista sobre la génesis de la obra de arte —teoría que encontró acogida en todos los sectores sociales y ha sido durante decenios, hasta nuestros días, el supuesto tácito de la mayor parte de las investigaciones en el campo de la historia del arte—, lo consideramos hoy como punto de apoyo de las fuerzas antiprogresistas y de la pereza mental. La valoración exagerada de factores secundarios cierra el paso a toda penetración profunda en el ser más hondo de la obra de arte. Y además no todos los que se apoyan en Semper tienen el espíritu de Semper.

En todas partes se está anunciando una reacción contra este materialismo artístico, chabacano y cómodo. Probablemente fue el científico vienés Alois Riegl, muerto prematuramente, quien abrió la brecha más ancha en este sistema. Su obra sobre las artes aplicadas de la época romana tardía, obra de gran aliento, profunda y sustancial, desgraciadamente no ha suscitado el interés que merece, lo que en parte se debe a su difícil accesibilidad.⁴

Fue Riegl quien introdujo en el método de análisis históricoartístico el concepto de “voluntad de arte”. Por “voluntad artística absoluta” hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el “momento” primario de toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente *a priori*. El método del materialismo artístico que, como es preciso subrayar muy especialmente, no puede identificarse sin más ni más con Gottfried Semper, porque en parte estriba en una interpretación mezquina de la

obra de éste, había visto en la obra de arte primitiva un producto de tres factores: propósito utilitario, materia prima y técnica. En última instancia, la historia del arte es para él una historia de la *capacidad*. La nueva concepción, en cambio, considera la historia evolutiva del arte como una historia de la *voluntad*; parte del supuesto psicológico de que la capacidad es sólo un fenómeno secundario con respecto a ésta. Las particularidades estilísticas de épocas pretéritas no se deben, pues, a una falta de capacidad, sino a una voluntad orientada en otro sentido. Lo decisivo es, por consiguiente, aquello que Riegl llama “la voluntad artística absoluta”; y la función de aquellos tres factores —propósito utilitario, materia prima y técnica— es sólo la de modificar aquella voluntad. “A estos tres factores ya no les corresponde aquel papel creador y positivo que les había atribuido la teoría materialista, sino uno negativo, de estorbo: constituyen, por decirlo así, los coeficientes de fricción dentro del producto total” (*Spätrömische Kunstindustrie*).⁵

Habrán muchos que no comprenderán por qué se atribuye importancia tan exclusiva al concepto de *voluntad artística*. Son los que parten de la opinión ingenua, profundamente inveterada, de que la voluntad artística, es decir, el impulso consciente de su propósito que precede a la génesis de la obra de arte, haya sido en todos los tiempos el mismo —salvo ciertas variaciones que se llaman “particularidades estilísticas” y que, tratándose de las artes plásticas, su fin sea siempre el acercamiento al modelo natural—.

Todos nuestros juicios sobre los productos artísticos del pasado adolecen de esta unilateralidad. Es lo que debemos confesar. Pero no basta con confesarlo. Aquellas directrices de nuestro juicio, que son la causa de que seamos tan parciales, se han ido arraigando tan profundamente en el curso de una larga tradición que una revaloración de los valores de este campo casi no pasa de ser una faena meramente cerebral, a la cual el sentir sigue con dificultad, siempre en peligro de recaer, en el primer momento de descuido, en las viejas e indestructibles concepciones. El criterio al que nos aferramos como a algo perfectamente natural es, como ya lo dijimos, el acercamiento de la obra a la realidad, a la vida orgánica. Aunque teóricamente consideremos al naturalismo como un elemento subalterno de la obra de arte, nuestros conceptos del estilo y de la belleza estética son, en realidad, por completo inseparables del criterio que acabamos de mencionar.⁶

Lo que sucede fuera del ámbito de la teoría es que a aquellos elementos superiores que en forma poco clara designamos con el término ambiguo de “estilo”, les atribuimos tan sólo una influencia reguladora, modificadora, sobre la reproducción de lo orgánico y de la realidad vital.

Cualquier concepción históricoartística que rompa consecuentemente con esta unilateralidad es considerada, despectivamente, como construcción artificial, como ofensa al “sentido común”. Pero ¿qué es ese sentido común si no la pereza inherente a nuestro entendimiento, de salir del recinto tan pequeño y tan

mezquino de nuestras representaciones y admitir la posibilidad de otras premisas? De lo que se trata pues, en realidad, no pasa de ser el “espíritu de los señores mismos en que los tiempos se reflejan”.

Antes de seguir más adelante, vamos a dilucidar la relación que existe entre la imitación de la naturaleza y la estética. Es necesario convenir en que el impulso de imitación, esa necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y que su satisfacción en principio no tiene nada que ver con el arte.

Pero de ningún modo debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico. En su calidad física no son idénticos del todo y hay que distinguirlos claramente, por muy difícil que esto parezca. Cualquier confusión entre estos dos conceptos es de graves consecuencias. Y es probablemente de aquí de donde se origina la actitud torcida que la mayoría de los hombres tiene hacia el arte.

El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética. Precisamente en los tiempos más remotos, este impulso se encontraba totalmente divorciado del impulso artístico propiamente dicho; encontraba su satisfacción sobre todo en las artes menores, en la producción de aquellos idolillos y juguetes simbólicos que conocemos de todas las tempranas épocas artísticas y que en muchos casos están en franca contradicción con las creaciones en que se manifiesta el puro impulso artístico de los pueblos en cuestión. Recordemos que en Egipto se desarrollaron simultáneamente, pero separado el uno del otro, el impulso de imitación y el impulso artístico. Mientras que el llamado “arte popular” creó con asombroso realismo aquellas conocidas estatuas como el escriba y el alcalde de aldea, el verdadero arte, llamado erróneamente “arte cortesano”, muestra un estilo austero que evita todo realismo. Que aquí no cabe hablar de incapacidad ni de anquilosamiento, sino que se trataba de un impulso psíquico que pedía su satisfacción, lo explicaremos en el curso de nuestras exposiciones. El arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación, el gusto juguetón por la reproducción del modelo natural. La aureola que rodea el concepto de arte, toda la amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, sólo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas.

Y sólo en este sentido la historia del arte adquiere una importancia casi equivalente a la de la historia de las religiones. La fórmula de que Schmarsow parte en sus conceptos fundamentales: “El arte es un encuentro del hombre con la naturaleza”, puede aceptarse si se considera también la metafísica como lo que en el fondo es: un encuentro del hombre con la naturaleza. Pero entonces el mero impulso imitativo tendría que ver tanto o tan poco con este “impulso de encuentro” como, por ejemplo, tiene que ver el aprovechamiento de las fuerzas de la naturaleza (que en cierto sentido es también una especie de encuentro con

ésta) con ese impulso más elevado que lleva al hombre a crearse dioses.

El valor de una obra de arte, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad. Y es obvio que existe una relación causal entre éstos y las necesidades psíquicas a que corresponden. La *voluntad artística absoluta* es, pues, la norma para valorar la calidad de estas necesidades psíquicas.

Todavía está por escribirse una psicología de la necesidad artística —o, empleando un término que corresponde a nuestro punto de vista moderno— una psicología de la necesidad estilística. Sería una historia del sentimiento vital y como tal se hallaría, como ciencia de rango no inferior, al lado de la historia de las religiones. Por sentimiento vital entiendo el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas, esto es, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte; es decir, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad es precisamente la peculiaridad de las necesidades psíquicas. Así es que la evolución estilística del arte en los diferentes pueblos revela, exactamente como su teogonía, los diferentes niveles de lo que llamamos el sentimiento vital.

Cada estilo representa para la humanidad, que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad. Esta idea debe guiar, como dogma principal, todo estudio históricoartístico objetivo. Lo que desde nuestro punto de vista nos parece como la peor deformación debe de haber sido en cada caso, para el que produjo la obra, la suprema belleza y la realización de su peculiar voluntad de arte. Por lo tanto, todas las valoraciones desde nuestro punto de vista, desde nuestra estética moderna —que emite sus juicios exclusivamente en el sentido de la antigüedad clásica o del Renacimiento— son, aplicando un criterio más elevado, absurdas y triviales.

Después de esta divagación indispensable, volvemos a nuestro punto de partida, o sea a nuestra tesis según la cual la teoría de la *Einfühlung* es sólo aplicable dentro de ciertos límites.

La necesidad de proyección sentimental puede considerarse como supuesto de la voluntad artística en el único caso de tender ésta hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en su sentido elevado. El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa como belleza, es una satisfacción de esa interna necesidad de autoactividad que es para Lipps la premisa del proceso de proyección sentimental. En las formas de una obra de arte nos gozamos a nosotros mismos. El goce estético es goce objetivado de sí mismo. El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza, es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella.

El recuerdo de la forma muerta de una pirámide o el de la represión vital que

se manifiesta por ejemplo en los mosaicos bizantinos, nos dice sin más que en estos casos es imposible que la voluntad de arte haya sido determinada por la necesidad de proyección sentimental, necesidad que por razones fáciles de explicar siempre se inclina hacia lo orgánico. Es más, se nos impone la idea de que aquí se trata de un impulso diametralmente opuesto al afán de proyección, tendiente a suprimir precisamente aquello que constituye la satisfacción de éste.⁷

Ese polo opuesto a la necesidad de proyección sentimental nos parece ser el afán de abstracción. Analizarlo y averiguar el papel que desempeña dentro de la historia del arte son los principales propósitos que me guían en el presente trabajo.

En qué medida la voluntad artística está determinada por el afán de abstracción, lo podemos leer en las mismas obras de arte, sirviéndonos para ello de un método que se infiere de las siguientes exposiciones. Nos encontramos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza —hasta donde exista entre ellos tal voluntad—, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente, el afán de abstracción se halla en el principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*. Esta afirmación provisional se demostrará en la parte práctica del trabajo.

Ahora bien, ¿cuáles son los supuestos psíquicos del afán de abstracción? Tendremos que buscarlos en el sentimiento vital de aquellos pueblos, en su comportamiento anímico frente al cosmos. Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual. Así como, según Tibulo, *primum in mundo fecit deus timor*, podemos suponer que este temor es también la raíz de la creación artística.

Una comparación con el estado morbozo de la agorafobia física explicará quizá mejor qué es lo que entendemos por agorafobia espiritual. Según una interpretación no estrictamente científica podría verse en aquel sentimiento patológico un último vestigio de una etapa evolutiva del hombre en que éste, para familiarizarse con un espacio que se extendía delante de él, no podía aún confiar exclusivamente en sus impresiones visuales, sino que tenía menester de las garantías que le ofrecía el tacto. Este leve sentimiento de inseguridad data del momento en que el hombre se convirtió en bípedo y por lo tanto en un ser

exclusivamente visual. Pero en su evolución ulterior la costumbre adquirida y la reflexión intelectual vinieron a libertarlo de esta angustia primitiva ante un espacio vasto.⁸

Cosa parecida acontece con la agorafobia espiritual frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del universo. Sólo los pueblos civilizados de Oriente, cuyo más profundo instinto cósmico se oponía a un proceso de racionalización y para quienes la apariencia exterior del mundo era tan sólo el rutilante velo de Maya, siguieron conscientes del insondable caos de los fenómenos vitales sin dejarse engañar por el dominio externo del intelecto sobre el panorama universal. Su agorafobia espiritual, su instinto para la relatividad de todo lo que es, no era, como en los pueblos primitivos, *anterior* sino *superior* al conocimiento; se encontraba *por encima* del conocimiento.

Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad; volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor *absoluto*. Al lograrlo, sentían aquella felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza de la forma orgánico-vital. Es más, ellos no conocían otra belleza y por tanto podemos llamar esto su belleza.

Riegl, en los *Stilfragen* [Problemas estilísticos] dice: “El estilo rigurosamente geométrico, estructurado según las leyes de simetría y ritmo, es, desde el punto de vista de la sujeción a ley, el más perfecto. Pero en nuestra valoración ocupa el lugar más inferior y la historia evolutiva de las artes enseña que este estilo era, por lo general, propio de pueblos en un periodo en que ocupaban todavía un nivel cultural relativamente bajo”.

Si nos atenemos a este pasaje, que por cierto no dice nada sobre el papel que el estilo geométrico ha desempeñado en los pueblos de cultura superior, nos vemos ante el hecho de que el estilo más perfecto por su sujeción a ley, el estilo de la más alta abstracción, el más riguroso en suprimir todo lo que es vida, es propio de los pueblos en su más primitivo nivel cultural. Debe haber, por consiguiente, un nexo causal entre la cultura primitiva y la forma artística sujeta a ley, la más elevada y más pura de todas. Y podemos establecer, además, esta afirmación: cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión

intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta.

No es que el hombre primitivo busque más ansiosamente o sienta con mayor intensidad la sujeción a la ley que rige la naturaleza. Es todo lo contrario. Precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior; precisamente por no ver en su trabazón e incesante cambiar sino el caos y el capricho, es tan fuerte en él el anhelo de privarlas de su condición caprichosa y caótica y darles un valor de necesidad y sujeción a ley. Recurriendo a una comparación atrevida, diremos que en el hombre primitivo el instinto para “la cosa en sí”, valga la frase, es más fuerte que en el hombre de nivel superior. El creciente dominio intelectual sobre el mundo exterior y la costumbre adquirida hacen que este instinto pierda su agudeza y vigor. Sólo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para “la cosa en sí”. Lo que antes había sido instinto es ahora el producto del último conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo, después de reconocer que “este mundo visible en que nos hallamos, es obra de Maya, un hechizo provocado, una apariencia sin realidad, comparable a la ilusión óptica y al sueño, un velo que envuelve a la conciencia humana, un algo del cual es falso a la par que verdadero decir que es o que no es” (Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana*).

Pero este conocimiento era artísticamente estéril, si no por otras razones, porque el hombre, ya individuo, se había desprendido de la muchedumbre. Sólo la fuerza dinámica que descansa en una muchedumbre ligada estrechamente por un instinto común, había podido crear desde sí misma estas formas de suprema belleza abstracta. El individuo señero era demasiado débil para tal abstracción.

Sería desconocer las condiciones psicológicas de las cuales nació la forma artística abstracta si dijéramos que lo que al hombre le había hecho aspirar a la regularidad geométrica era el ansia de sujeción a ley, pues esto supondría una compenetración intelectual-espiritual de la forma geométrica y la haría aparecer como producto de la reflexión y del cálculo. Más bien estamos autorizados a suponer que aquí se trata de una creación puramente instintiva; que el afán de abstracción se forjó de esta forma de acuerdo con una necesidad elemental, sin intervención del intelecto. Debido precisamente a que todavía el intelecto no había debilitado el instinto, la predisposición —existente ya en la célula germinal— a la sujeción a ley podía encontrar la expresión abstracta para ella.⁹

Las formas abstractas, sujetas a ley, son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal. Según un pensamiento expresado por algunos teóricos del arte contemporáneo,

que al punto nos deja perplejos, la matemática es la forma más alta del arte. Es significativo que este conocimiento aparentemente paradójico, tan opuesto a la nebulosa idea que se forma del arte la mayoría de la gente, se encuentre precisamente en los programas artísticos del romanticismo. Y, sin embargo, nadie se atreverá a decir que por ejemplo Novalis, principal representante de esta alta concepción de las matemáticas, autor de las sentencias “La vida de los dioses es matemática” y “La matemática pura es religión”, no haya sido un auténtico artista. Sólo que entre este conocimiento y el instinto elemental de la humanidad primitiva, existe la misma diferencia radical que acabamos de ver entre el instinto del hombre primitivo para “la cosa en sí” y la especulación filosófica sobre “la cosa en sí”.

Riegl habla de la belleza cristalina “que constituye la ley primera y más eterna de la materia inanimada y que es la que más se acerca a la belleza absoluta (la individualidad material)”.

Como ya lo dijimos, no podemos suponer que el hombre haya encontrado estas leyes de regularidad abstracta, auscultando a la materia inanimada; es, al contrario, una necesidad intelectual para nosotros suponer que estas leyes existen implícitamente también en la propia organización humana, aunque en este terreno ningún intento de conocer pasa de ser conjetura lógica, tal como las razonamos en el capítulo segundo de este trabajo.

Establecemos, pues, la proposición siguiente: la simple línea y su desarrollo de acuerdo con la sujeción a una ley puramente geométrica, debía ofrecer la mayor posibilidad de dicha al hombre confundido por lo caprichoso y confuso de los fenómenos, pues en ella está eliminado hasta el último residuo de un nexo vital y una dependencia de la vida; con ella está alcanzada la forma absoluta, suprema, la abstracción pura; en ella hay ley y necesidad, mientras que en todas partes impera la arbitrariedad de lo orgánico. Ahora bien, a tal abstracción no sirve de modelo ningún objeto natural. “Del objeto natural se distingue la línea geométrica precisamente por el hecho de no hallarse dentro de ningún nexo natural. Es cierto que lo que constituye su esencia sí pertenece a la naturaleza: las fuerzas mecánicas son fuerzas naturales. Pero en la línea geométrica y, en general, en las formas geométricas, éstas fuerzas mecánicas están desprendidas del nexo natural y de la infinita mutación de las fuerzas naturales y se expresan aisladamente” (Lipps, *Estética*, p. 249).

Es natural que esa abstracción no pudiera alcanzarse en el momento de tratarse ya de reproducir un verdadero modelo natural. Tenemos que preguntarnos, pues: ¿cómo respondía el afán de abstracción a las cosas del mundo exterior? Ya hicimos hincapié en que no fue el afán de imitación —la historia del impulso de imitación no es la historia del arte— lo que obligó al hombre a la reproducción artística de un modelo natural, sino, a nuestro ver, la aspiración a redimir el objeto, en cuanto suscitaba un interés particular, de su vinculación con las otras cosas y su dependencia de ellas, a arrebatarlo del curso

del acaecer y tornarlo absoluto.

Riegl afirma expresamente que la voluntad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basa en el afán de abstracción: “Los pueblos civilizados de la antigüedad veían en las cosas exteriores, por analogía con su propia naturaleza humana (antropismo), que presumían conocer, individuos materiales de diferentes tamaños, cada uno de los cuales integraba junto con los demás, cuerpos estrechamente coherentes, unidades indisolubles. Su percepción sensorial les mostraba las cosas confusa y caprichosamente entremezcladas, pero por medio del arte aislaban determinados individuos, presentándolos en su unidad claramente deslindada. Las artes plásticas de toda la antigüedad persiguieron, pues, como finalidad última, reproducir las cosas exteriores en su clara individualidad material, evitando y suprimiendo, frente a la apariencia palpable de la naturaleza, todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la expresión inmediatamente persuasiva de dicha individualidad” (Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*).

Consecuencia decisiva de una voluntad artística de este tipo fue por una parte que la representación se acercaba al plano y por otra, que se suprimía por completo la representación espacial y que se reproducía exclusivamente la forma en sí.

El acercamiento al plano se impuso porque el mayor obstáculo que se opone a la captación del objeto como individualidad material cerrada es la tridimensionalidad: para percibirla es preciso combinar sucesivos momentos de percepción y en esta combinación se desvanece la individualidad material cerrada del objeto. Por otra parte, las dimensiones en profundidad sólo se revelan mediante escorzos y sombras, requiriéndose por lo tanto, para interpretarlas, una activa intervención de la costumbre y del entendimiento combinador. En ambos casos resulta, pues, una alteración subjetiva de la situación objetiva, alteración que los pueblos civilizados de la antigüedad procuraban evitar en lo posible.

La supresión de la representación espacial era un imperativo del afán de abstracción, si no por otras razones, por ser el espacio precisamente aquello que vincula entre ellas a las cosas, que les da su relatividad en el panorama universal y, también, porque el espacio no se deja individuar. Un objeto que depende todavía del espacio, como objeto sensible, no lo podemos percibir en su individualidad material. Se aspiraba, pues, a la forma individual redimida del espacio.

Si parece elaborada y artificial esta tesis de la necesidad primigenia del hombre de libertar al objeto sensible, mediante la reproducción artística, de la falta de claridad que acusa debido a su tridimensionalidad, recordemos que existe un artista moderno, y hasta un escultor moderno, que siente muy profundamente esta necesidad. Remito al lector a las siguientes frases de la obra de Hildebrand *El problema de la forma*: “Pues la tarea de la plástica no es dejar seguir al

espectador con ese malestar que le causa su visión inconclusa frente a lo tridimensional o cúbico de la impresión natural y que le obliga a hacer un gran esfuerzo por formarse él mismo una clara representación visual; su tarea consiste más bien en proporcionarle esta representación visual y con esto quitar a lo cúbico lo torturante. Mientras una figura plástica impresiona en primer lugar como un algo cúbico, está todavía en la etapa inicial de su creación artística; sólo cuando a pesar de ser cúbica da la impresión de un algo plano, ha logrado una forma artística”.

Lo que Hildebrand llama aquí “lo torturante de lo cúbico”, no es en el fondo sino un residuo de aquel tormento e inquietud que dominaba al hombre frente a las cosas del mundo exterior en su confusa conexión y eterno cambiar; no es sino un último recuerdo del punto de partida de todo crear artístico, o sea del afán de abstracción.

Si repetimos ahora la fórmula que hemos establecido como base de la vivencia estética resultante del afán de proyección sentimental, “El goce estético es autogoce objetivado”, nos haremos en seguida una idea del contraste polar entre estas dos formas de goce estético. Por un lado, el yo como disminución de la grandeza de la obra artística, como mengua de su virtud dispensadora de felicidad, por el otro, la más estrecha vinculación entre el yo y la obra de arte, que recibe toda su vida exclusivamente del yo.

Vamos a terminar este capítulo diciendo que ese dualismo de la vivencia estética, tal como lo caracterizan aquellos dos extremos, no es definitivo. Los dos polos no son sino diferentes niveles de una necesidad común que se nos revela como la esencia postrera y más honda de toda vivencia estética: el ansia de enajenarse del propio yo.

En el afán de abstracción el ansia de enajenamiento del yo es incomparablemente más intensa y más consecuente. En él esta ansia no se manifiesta, como en el afán de proyección sentimental, en forma de un anhelo de despojarse del ser individual, sino como un impulso de redimirse, por la contemplación de un algo necesario e inalterable, de la contingencia de lo humano en sí, de la aparente arbitrariedad de la existencia orgánica en general. La vida como tal se siente como obstáculo del goce estético.

Esa afirmación de que también el afán de *proyección* como punto de partida de la vivencia estética constituye en el fondo un ansia de enajenarse del yo, no logrará convencernos a primera vista, sobre todo porque todavía tenemos presente la fórmula “el goce estético es autogoce objetivado”. Esto así, pues con ello se dice que el afán de proyección sentimental es precisamente una afirmación de nuestro yo, una afirmación también de nuestra voluntad general de actividad. “Siempre necesitamos la autoactividad. Ésta es incluso una necesidad fundamental de nuestro ser.” Pero al introducir nuestra ansia de actividad en otro objeto, nos hallamos dentro de éste; al quedar absorbido nuestro afán de vivencia interna por un objeto exterior, por una forma exterior,

estamos redimidos de nuestro ser individual. Sentimos que nuestra individualidad se vierte, por así decirlo, en un recinto firmemente delimitado, frente a la infinita diferenciación de la conciencia individual. Esta objetivación del yo encierra un enajenarse del yo. La afirmación de nuestra necesidad individual de actividad representa a la par una restricción de sus posibilidades ilimitadas, una negación de sus diferenciaciones incompatibles. Con nuestro afán interior de actividad reposamos dentro de los límites de esta objetivación. “En la *Einfühlung* no soy, por tanto, ese yo real, sino que estoy interiormente separado de todo lo que soy fuera de la contemplación de la forma. Sólo soy ese yo ideal, contemplador” (Lipps, *Estética*, p. 247). En ese sentido es acertada la expresión, frecuentemente usada, de que “nos perdemos” en la contemplación de una obra de arte.

Probablemente no será, pues, muy atrevido considerar el ansia de enajenarse del yo como esencia última y más profunda de todo goce estético y quizá hasta de toda felicidad humana.

El impulso de enajenarse del yo, que se extiende a la vitalidad orgánica en general, se contrapone, pues, como afán de abstracción, en antagonismo absoluto, al impulso de enajenación referido sólo a la existencia individual, tal como se manifiesta en el afán de proyección. El próximo capítulo se ocupará de una caracterización más detallada de este dualismo estético.¹⁰

2. NATURALISMO Y ESTILO

A LOS DOS polos de la voluntad artística, tal como tratamos de definirlos y deslindarlos contrastándolos en el capítulo primero de este trabajo, corresponden, aplicados al producto de la voluntad artística, los dos conceptos de naturalismo y estilo.

Tendremos que empezar por ponernos de acuerdo sobre el significado de la palabra *naturalismo* y distinguirlo con toda claridad del concepto de lo imitativo. Ello debido a que existe la posibilidad de que una consumada obra de arte naturalista se parezca, para la mirada superficial, a un producto puramente imitativo, aunque en sus supuestos anímicos sea radicalmente distinta de él. Por lo tanto, hay que evitar por completo toda confusión entre el naturalismo como género artístico y la pura imitación del modelo natural: éste es el origen de muchas malas interpretaciones en la contemplación del arte moderno.

Hoy día el arte ha llegado a ser algo tan confuso y complejo, un producto compuesto de elementos tan heterogéneos —de cuya heterogeneidad ya nadie se da cuenta—, que no es exagerado ningún esfuerzo que se haga por descubrir y volver a trazar las líneas ya casi borradas. A muchos parecerá este esfuerzo un exceso de pedantesca sutileza. Pero esta pedantesca sutileza sólo consiste en separar cuidadosamente, una de la otra, dos líneas que hoy ya casi se superponen, sabiendo que este paralelismo no pasa de ser aparente y que cada una de las líneas, perseguida hacia atrás a través de su largo proceso evolutivo, conduce a un distinto punto de arranque. Mucho de lo que considera idéntico la desorientada sensibilidad artística de la gran mayoría, es fundamentalmente diferente para una sensibilidad artística acendrada. Aun la estética ha hecho hasta ahora muy poco por poner término a esa confusión que reina entre los conceptos artísticos.

En primer lugar, y ante todo, falta claridad con respecto al concepto de naturalismo o realismo. Renunciamos a deslindar estos dos términos. Los aceptamos como conceptos idénticos y contraponemos el naturalismo —término que hemos escogido porque nos parece más adecuado al terreno de las artes plásticas que “realismo”, evocador de asociaciones literarias— en su más amplio sentido a la pura imitación de la naturaleza. Que en principio el naturalismo como género artístico no tenga nada que ver con ésta, suena a paradoja, pero resaltará claramente en el curso de nuestra investigación.

Ante todo, importa que tengamos claro que la mencionada confusión entre los conceptos es en gran parte consecuencia de nuestra interpretación errónea de la antigüedad y del Renacimiento, del hechizo que ejercen sobre nosotros estas dos épocas. Ahora bien, estas dos épocas representan el florecimiento del naturalismo. Pero, ¿qué significa en este caso naturalismo? La respuesta es: el acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, pero no porque se haya querido representar un objeto natural apegándose fielmente a su corporeidad, no porque se haya querido dar la ilusión de lo viviente, sino por haberse despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica y vitalmente verdadera y por el deseo de satisfacer esta sensibilidad rectora de la voluntad artística absoluta. Se aspiraba a la dicha que da lo orgánico-viviente, no a la de lo vitalmente verdadero. Claro que en estas definiciones no hemos tomado en cuenta el contenido, factor secundario en toda representación artística.

En la época del Renacimiento, la voluntad artística absoluta —tal como suele manifestarse con la mayor claridad en la ornamentación, donde no hay contenido que pueda despistar— no consistía, pues, en reproducir las cosas del mundo exterior, ni en representar su apariencia corpórea, sino en proyectar hacia afuera, en una independencia y perfección ideal, las líneas y formas de lo orgánico-vital, su euritmia y toda su esencia interna, para que la obra acogiera el propio sentimiento vital en la plenitud de sus energías activas.

El supuesto anímico no fue, por lo tanto, el placer juguetón y trivial de la coincidencia de la representación artística con su objeto, sino el ansia de abrirse a la felicidad brindada por el misterioso poder de la forma orgánica, que permitía al hombre gozar en ella a su propio organismo. Es que el arte era entonces un autogozo objetivado.¹

El deleite en la forma orgánica dio lugar a un intensísimo estudio de ésta y precisamente en el siglo xv el medio muchas veces se volvía fin. El siglo xvi, el arte clasicista maduro, se encargó de corregir este perdonable error, haciendo que lo real, en lugar de ser una meta final del arte, se convirtiera de nuevo en elemento y medio de éste. Caracteriza el punto de vista moderno que precisamente el *quattrocento*, ese periodo de transición, con sus tanteos inseguros, sus confusas equivocaciones y su realismo a menudo pesado, goza de particular aprecio en nuestra generación, mientras que se responde al arte clásicamente puro del siglo xvi con una admiración templada por el respeto y el recuerdo de nuestra erudición escolar, pero en el fondo con absoluta frialdad.

Durante el Renacimiento quedó trazada, a grandes rasgos, la fisonomía del hombre europeo. Como esta época y su fenómeno paralelo, la antigüedad clásica, significaban para todas las centurias siguientes —debido a su idéntica predisposición anímica— una especie de consumación, una meta última; y como, por otra parte, iba menguando el instinto artístico, sólo se tomaba en cuenta el resultado exterior, no la vivencia que le había precedido. Todavía se tenía una vaga idea del intenso efecto y de la altura de aquel arte, y como éste había

aprovechado la realidad como un recurso artístico en su más elevado sentido, es natural que la debilitada sensibilidad artística de los siglos posteriores haya llegado a tomar lo real por criterio del arte y a identificar el arte con el apego a la realidad. Una vez sacada esa falsa conclusión, era lógico que no sólo se considerara lo real como fin artístico, sino toda reproducción de lo real, como arte. Así es que fenómenos secundarios adquirieron rango de valores y criterios decisivos y la gente, en lugar de penetrar hasta el proceso psicogenético de aquellas obras de arte, se atuvo tan sólo a su apariencia exterior y dedujo de ella un gran número de verdades incontrovertibles, pero nulas desde un punto de vista más alto.

Como en este campo las cosas se hallan tan cerca unas de las otras, no hay que asombrarse por la confusión que hoy día reina en las cuestiones de arte. Muchos objetarán, por ejemplo, que los supuestos de la sensibilidad artística patente en todo el arte nórdico cisalpino seguramente no son los mismos que descubrimos con respecto al *cinquecento* italiano y a la antigüedad clásica. Pero lo que deseamos ante todo es que no se confunda el efecto que emana de aquellas grandes obras de arte formal, de la impresión en cierto modo literaria que constituye la esencia fundamental del arte cisalpino. Nos interesa que estos dos tipos de arte se distingan, no que se desprecie uno de ellos en favor del otro, pues todos los que están acostumbrados a darse cuenta de sus vivencias internas, se opondrán a la usual confusión que reina entre dos distintas clases de efecto y lamentarán que con la grande y vaga palabra de arte se designen cosas tan diversas y que incluso se les aborde con el mismo aparato de términos de arte y epítetos valoradores, aunque cada una de esas manifestaciones artísticas distintas del todo pide una terminología adecuada que, aplicada a la otra, ha de llevar forzosamente a absurdos. La persona dotada de sentido de limpieza para las cuestiones que atañen a las vivencias internas considerará tal comportamiento de los creyentes del arte casi como falta de honradez y quedará confirmada su sospecha de que con la combinación de letras a-r-t-e se están cometiendo muchos disparates.

En otras palabras: sólo se puede hablar de una estética de la forma y sólo es lícito hablar de efecto estético donde la vivencia interna se verifica dentro de las categorías estéticas generales, si se nos permite trasponer al terreno de la estética el término kantiano de *categoría* para las formas apriorísticas. Sólo en cuanto apele a estas categorías, a estos sentimientos estéticos elementales, comunes a todos los hombres aunque desarrollados en grado diverso, el objeto artístico tendrá el carácter de lo necesario y de sujeción a una ley interna, y solamente este carácter nos autoriza a someter una obra de arte a una investigación estético-científica.

Ahora bien, la esencia del arte cisalpino consiste precisamente en que lo que tiene que decir no lo sabe expresar con medios puramente formales, sino que reduce esos medios a portadores de un contenido literario, extraestético,

privándolos de esta suerte de su esencia más radical. Ya no habla la obra de arte un lenguaje acogido y comprendido exclusivamente por aquellos sentimientos estéticos claros, constantes y elementales, sino que se dirige a sentimientos estéticamente complicados, a ese complejo muy distinto de la vivencia anímica que cambia con cada persona y con cada época y que es tan ilimitable e inasible como el infinito mar de las posibilidades subjetivas. Tal obra de arte ya no es, por lo tanto, accesible desde un punto de vista estético. Sólo se le puede abordar individualmente; por esto carece de efecto comunicable y no puede convertirse en objeto de un estudio estético-científico. Esto hay que afirmarlo con toda energía, a pesar de ser posible que admiremos una obra de arte de ese tipo, pues decir que una obra de arte es estéticamente innaccesible no es despreciarla. Puede ser que en esta inaccesibilidad estética resida precisamente su valor humano y subjetivo, mientras que lo estético es en todo caso lo no individual. Pero aquí no se trata en absoluto de valoraciones, sino de un deslinde. A este deslinde tendremos que agradecer que aumente frente a ambas manifestaciones nuestra admiración ya depurada. Es cierto, por otro lado, que el hombre nórdico, individualista, que tiene que recorrer un largo camino para llegar a comprender la forma —esa negación de lo individual— tiende a considerar lo estéticamente accesible como inferior y vacío y, puesto que no entiende el lenguaje de la forma, a ver en ella sólo lo inexpresivo, sólo la injustificada restricción de la necesidad individual de expresión, hasta que un buen día su ojo percibe por vez primera la suprema existencia de la forma. Es para él toda una revelación, que lo convierte en un clasicista puro y le provoca un apasionamiento grave y profundo, totalmente ajeno al latino, a quien es innato el instinto de la forma y que, por lo tanto, considera ésta como algo perfectamente natural. Abundan los ejemplos de tal conversión.

Pero esta equivocada actitud primordial de los pueblos nórdicos ante el significado estético de la forma los predestina a toda clase de equivocaciones y errores en las cuestiones del arte e imprime a todas sus investigaciones estéticas el sello de lo caótico. Su consecuencia principal es el confundir la emoción literaria —que puede provocarse mediante los recursos de las artes plásticas no menos que por medio de las palabras— con un efecto estético. La emoción literaria nace sólo al calor del tema. Por esto tiene ese carácter de cosa arbitraria, mutable, sujeta a lo individual, y para hacerla brotar es suficiente la pura imitación de lo vitalmente verdadero, que es siempre “interesante”. El efecto estético, en cambio, puede partir únicamente de ese estado superior del tema que llamamos *forma* y cuya esencia es sujeción a ley, no importa si ésta es simple y clara o tan diferenciada como la sujeción, solamente vislumbrada, a la ley de lo orgánico.

Hemos tratado, pues, de explicar que la eliminación de la diferencia fundamental entre la pura imitación de la naturaleza y el naturalismo como género artístico es una consecuencia de la interpretación errónea o parcial por

parte de la posteridad, de las grandes épocas de la antigüedad clásica y el Renacimiento. Perteneciente al terreno del arte propiamente dicho y, por lo tanto, asequible a una valoración estética es sólo el naturalismo como género artístico, ese naturalismo cuyos puntos culminantes fueron precisamente el Renacimiento y la antigüedad clásica. Su supuesto anímico, esto se sobreentiende, es el proceso de proyección sentimental, cuyo objeto más cercano es siempre lo orgánico y afín; es decir, dentro de la obra de arte se llevan a cabo procesos formales que corresponden a las tendencias orgánicas naturales dentro del hombre y permiten a éste que a través de la contemplación estética se vierta libremente con todo su sentimiento vital, con su interno afán de actividad, en la corriente de este acaecer formal, que es para él una fuente de dicha. Arrastrado por esta afluencia inefable siente la beatífica serenidad que se produce en el hombre cuando, redimido de la diferenciación de su conciencia individual, puede gozar la clara felicidad de su ser puramente orgánico.

A este concepto de naturalismo contrapusimos el de estilo. También esta palabra es sumamente elástica en cuanto a su empleo y significación. “Pues donde faltan los conceptos, un término a tiempo se presenta.” El uso lingüístico general entiende por “estilo de una obra de arte” más o menos aquello que eleva la reproducción del modelo natural a una esfera más alta, es decir, aquel arreglo que el modelo debe sufrir para ser traspuesto al lenguaje del arte. Cada uno entiende algo distinto por esta palabra y una confrontación de las diferentes definiciones y empleos del concepto de *estilo* ilustraría claramente la confusión que impera en las cuestiones artísticas.

A pesar de ello, vamos a procurar dar a este concepto una interpretación clara, basada en el problema que nos ocupa.

Puesto que sólo consideramos secundario el papel que desempeña en la obra de arte el modelo natural y, en cambio, suponemos como factor de primer rango en la génesis anímica de la obra de arte una voluntad artística absoluta, que se apodera de las cosas del mundo exterior únicamente como de objetos utilizables, resulta que no podemos aceptar la interpretación común y corriente del concepto de *estilo*, pues ésta implica como factor primero y decisivo la aspiración a reproducir el modelo natural. Precisamente aquel factor a que esta definición atribuye sólo un papel modificante y regulador, lo consideramos nosotros como punto de partida y base de todo el proceso psíquico.

Lo que pretendemos nosotros es, después de haber asociado el concepto de naturalismo con el proceso de proyección sentimental, relacionar el concepto de estilo con el otro polo de la sensibilidad artística del hombre, o sea con el afán de abstracción. Cómo concebimos esta relación, se hará más comprensible cuando bosquejemos a grandes rasgos la evolución de la sensibilidad artística, tal como se presenta desde el punto de vista más elevado, es decir, como un conflicto milenario entre aquellos dos polos. Para desvirtuar ciertas objeciones, diremos que la línea evolutiva que trazamos aquí es sólo una línea ideal, que se corregirá

en la segunda parte de este trabajo, la parte práctica; pues este estudio no se propone establecer un sistema, sino exclusivamente una de las muchas secciones transversales que sólo en su totalidad nos proporcionan un cuadro completo de la evolución que se ha ido efectuando en la actividad artística del hombre.

Nos acordaremos de que en las exposiciones del capítulo primero consideramos como punto de arranque del impulso de creación artística, como contenido de la evolución artística absoluta, el afán de crear, en medio de los cambios desconcertantes y atormentadores de los fenómenos del mundo exterior, posibilidades de reposo, descansos, necesidades en cuya contemplación pudiera detenerse el espíritu agotado por la arbitrariedad de las percepciones. Este afán había de encontrar su primera satisfacción en la abstracción puramente geométrica que, redimida de toda conexión con el mundo exterior, brinda una felicidad cuyo misterioso origen no hay que buscar en el intelecto del contemplador, sino en las más hondas raíces de su constitución psico-somática. Quietud y dicha sólo podían producirse frente a un algo absoluto. A consecuencia de la profundísima conexión de todas las cosas de la vida, esa forma geométrica es también la ley constitutiva de la materia cristalino-inorgánica. Pero en el fondo ese nexo no es importante para nosotros. Más bien podemos suponer que la creación de la abstracción geométrica es creación exclusiva del hombre, desde las condiciones de su propio organismo, y que su coincidencia y afinidad con las leyes de la forma cristalina y, en un sentido más amplio, con las leyes mecánicas de la naturaleza en general, ni siquiera era conocida al hombre primitivo o que al menos no le sugería aquella creación. Ésta nos parece, como ya lo dijimos, una creación del puro instinto.

Ya en el capítulo primero insinuamos que en tal predilección por las formas geométricas no se trata de un placer espiritual, de una satisfacción del entendimiento, y rechazamos enérgicamente la suposición de que en aquella fase evolutiva se pudiera hablar de una compenetración intelectual de la forma geométrica. Muy al contrario, tenemos que suponer también en este caso que cada relación espiritual tiene su aspecto físico, y éste es seguramente lo que aquí importa. Con ciertas reservas, un convencido evolucionista podría ver esta correspondencia física en la afinidad que al fin y al cabo existe entre las leyes formativas de la naturaleza orgánica y las de la inorgánica. Establecería entonces el postulado de que en nuestro organismo repercuten todavía, como un leve eco, las leyes constitutivas de la naturaleza inorgánica. Quizás afirmaríamos además que toda diferenciación de la materia organizada, toda evolución de su forma más primitiva se halla acompañada por una tensión, por una nostalgia hacia atrás — por decirlo así—, hacia esa forma más primitiva; y para corroborar esta teoría aduciríamos la resistencia que la naturaleza opone a toda diferenciación, resistencia que se patentiza en el hecho de que con la evolución hacia un nivel superior aumentan los dolores del parto. Si las cosas fueran así, el hombre se libraría de

esta tensión, contemplando la sujeción a la ley abstracta y descansaría de su diferenciación al gozar de su fórmula más sencilla, de la ley primigenia de su formación. Entonces el espíritu no pasaría de ser el mediador de esas relaciones superiores.

No importa qué actitud se adopte ante intentos explicativos tan vagos y discutibles, algo encierran que habrá que conceder y admitir: lo característico y distintivo de la abstracción geométrica es la necesidad que desde los supuestos de nuestro organismo sentimos en ella. Y este valor de necesidad es lo que provocaba en el hombre primitivo aquella dicha cuya dinámica entendemos solamente al acordarnos del sentimiento de desamparo que debe haberlo dominado frente a la multiplicidad y confusión del mundo. En la necesidad e inmutabilidad de la abstracción geométrica podía descansar. Ella no dependía ni de las cosas del mundo exterior ni del mismo sujeto contemplador. Era para el hombre la única forma absoluta concebible y alcanzable.

Pero no pudo contentarse con esa forma absoluta; su próxima aspiración debía ser acercar a aquel valor absoluto la cosa individual del mundo exterior que le llamara más la atención, es decir, arrancarla de la corriente del acaecer, libertada de toda contingencia y arbitrariedad, elevarla al ámbito de lo necesario, en una palabra: eternizarla. Puesto que tratándose de un modelo natural ya no era posible alcanzar la abstracción absoluta, no se podía esperar más que una satisfacción aproximada. La relación entre creador y modelo natural no era la ingenua fruición de reproducir éste en su realidad y de gozar la coincidencia entre la reproducción y el objeto; era una lucha entre el hombre y el objeto natural, en que el hombre trataba de arrancar a éste de su temporalidad y vaguedad. Esta lucha había de terminar siempre con una victoria que era a la par una derrota. Lo alcanzado encerraba en todos los casos una renuncia y una transacción. Y las oscilaciones en los resultados de esta transacción es lo que constituye en gran parte el contenido del proceso evolutivo del arte, por lo menos hasta el comienzo de nuestro arte moderno, es decir, hasta el Renacimiento.

En su afán de lograr en la reproducción artística de las cosas del mundo exterior el acercamiento de éstas a su valor absoluto, a aquello que Riegl llama su “individualidad material cerrada”, se ofrecían al hombre dos posibilidades.

La primera era alcanzar esta individualidad material cerrada excluyendo la representación espacial y excluyendo toda intervención subjetiva. La segunda posibilidad era redimir el objeto de su relatividad y eternizarlo mediante un acercamiento a las formas cristalino-abstractas. Es natural que ambas soluciones pudieran realizarse en un mismo acto. Se compenetraban a tal grado que es difícil llevar a cabo una separación estricta, sobre todo en vista de que ambos impulsos brotan en el fondo de una misma raíz y son manifestaciones de una misma voluntad.

La primera conclusión era, pues, “reproducir las cosas del mundo exterior en su clara individualidad material, evitando y suprimiendo frente a la apariencia

palpable de las cosas exteriores de la naturaleza todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la impresión inmediatamente convincente de la individualidad material” (Riegl). Es, por tanto, obvio que la reproducción plástica de bulto redondo del modelo natural en su realidad de tres dimensiones no pudiera satisfacer esta voluntad debido a que esa reproducción, a causa de la vaguedad de la imagen que ofrece a la percepción y por su conexión con el espacio infinito, debía dejar al espectador en el mismo estado de angustia que experimentaba frente al modelo natural. Se sobreentiende que se excluía igualmente la representación puramente impresionista, que capta no la realidad del modelo natural sino su apariencia visual. Tal renuncia a la reproducción de la realidad objetiva, tan acusada subjetividad, no habría satisfecho un impulso que ante lo caprichoso de los fenómenos buscaba ansiosamente “la cosa en sí”. Y es precisamente la percepción óptica la que nos proporciona la información más insegura acerca de la individualidad material y la cerrada unidad de una cosa. Era, pues, necesario escoger una representación que no reprodujera el objeto en su corporeidad tridimensional, sujeta al espacio, ni en su apariencia visual.

Precisamente el espacio, henchido de atmósfera, vinculador de los objetos y destructor de su cerrazón individual, da a las cosas su temporalidad y las introduce en el cambio cósmico de los fenómenos. Y lo que aquí importa ante todo es el hecho de que el espacio como tal no se deje individuar.²

El espacio es, pues, el mayor enemigo de todo esfuerzo abstrayente; él era lo que en primer lugar había que eliminar de la representación. Esta exigencia está indisolublemente vinculada con la de evitar en la representación la tercera dimensión, la dimensión en profundidad, que es propiamente la dimensión espacial. Las dimensiones en profundidad se revelan sólo mediante escorzos y sombras. Para captarlas es preciso que el espectador se forme la representación de la realidad corporal del objeto con ayuda de estas insinuaciones y con base en su conocimiento de éste y su familiaridad y experiencia con él. Es evidente que exigir del espectador que de esta suerte complete él mismo la representación, ese apelar a la experiencia subjetiva, está absolutamente opuesto al afán de abstracción.

Evitando la representación espacial y suprimiendo las dimensiones en profundidad se llegaba al mismo resultado, o sea al acercamiento de la representación a la superficie; es decir, a una representación limitada a las dimensiones de altura y anchura.

“El arte de la antigüedad, que aspiraba a una reproducción de máxima objetividad de los individuos materiales, necesariamente debía evitar, en lo que cabía, la reproducción del espacio, por ser éste una negación de la materialidad e individualidad. No es que ya en aquel entonces se haya sabido que el espacio es una mera forma de percepción del entendimiento humano, sino que el ingenuo afán de captar sólo la materialidad palpable, debía provocar instintivamente una tendencia hacia la mayor reducción posible del fenómeno espacial. Pero de las

tres dimensiones espaciales en un sentido más lato, las dos dimensiones planas de la altura y anchura son absolutamente necesarias para formarse una idea de la individualidad material; por esta razón el arte antiguo las admite desde un principio. La dimensión en profundidad no es indispensable para este propósito y como además se presta para enturbiar la clara impresión de la individualidad material, se suprime hasta donde sea posible en los comienzos del arte antiguo. Los pueblos civilizados de la antigüedad opinaban, por lo tanto, que la tarea de las artes plásticas era representar las cosas como fenómenos materiales individuales, no en el espacio, sino en el plano” (Riegl).

Para completar esta definición subrayamos que la voluntad de arte no consistía en percibir el modelo natural en su individualidad material, lo que en la práctica se puede llevar a cabo dando la vuelta alrededor del objeto y palpándolo, sino en reproducir éste, lo que quiere decir que la sucesión temporal de los momentos de percepción y su integración mediante el proceso puramente visual se convierten en un todo para la representación mental. Lo que importa es la representación mental, no la percepción visual. Pues sólo en la reproducción de ese todo cerrado que vivía en la representación mental, podía el hombre encontrar un equivalente aproximado de la individualidad material absoluta de la cosa, eternamente inalcanzable para él.

El acercamiento de la representación al plano no hay que entenderlo como si el creador se hubiera contentado con el contorno, con la silueta, pues ésta no hubiera podido dar en absoluto una imagen de la individualidad material cerrada; se trataba de traducir las dimensiones en profundidad, hasta donde era posible, en relaciones de superficie.

En la forma más pura se logró esta traducción en el conocido dibujo “deformado” de los egipcios. Y hay aquí algo muy significativo: no se ha podido negar que el arte egipcio, en que resalta tan fuertemente el afán de abstracción imperante en toda la antigüedad, representa una modalidad distinta de la creación artística. Pero esto no ha dado lugar a una revisión general de la concepción que se tiene en los albores del arte, sino que sin ahondar psicológicamente en este fenómeno se le ha rechazado con la fórmula del “intelectualismo del arte egipcio”. Esta fórmula es totalmente errónea. Como ya hemos subrayado en otra conexión de ideas es falso del todo designar como intelectualismo ese instintivo afán de abstracción, aunque al analizar hoy día lógicamente y desde supuestos muy distintos el rendimiento que llevó a cabo sin reflexión alguna, puede parecernos efectivamente una construcción cerebral. Es falso sobre todo porque aquella fórmula implica el juicio de que aquí se trata de un fenómeno artísticamente inferior.

La tendencia original de la voluntad artística inherente a los pueblos de la antigüedad fue, pues, destilar de los momentos vagos de la percepción, la que propiamente confiere a las cosas del mundo exterior su relatividad, un *abstractum* del objeto que para la representación mental constituyera un todo y

podiera dar al espectador la tranquilizadora conciencia de gozar el objeto en la inalterable necesidad de su individualidad material cerrada. Esto era sólo posible dentro del plano, donde se podía respetar de la manera más rigurosa la trabazón táctil de la representación. “Esa superficie no es la óptica, en que el ojo quiere hacernos creer a cierta distancia el objeto, sino la *háptica* (táctil), que nos es sugerida por las percepciones del tacto, pues a ese nivel evolutivo la convicción de la individualidad material depende también de la seguridad que el hombre tenga de la impenetrabilidad de las cosas al tacto” (Riegl).³

En esta parte teórica del estudio no se trata de averiguar hasta dónde el afán de abstracción se impuso en la práctica —para lo cual se ofrecerá la ocasión en la parte práctica de este trabajo—, sino que aquí nos basta con hacer constar que existe tal *afán de abstracción* y que como tal se halla en antagonismo radical frente a lo que llamamos afán de proyección sentimental.

Decíamos que la segunda posibilidad de satisfacer el afán de abstracción es relacionar la representación del modelo natural con los elementos de aquella abstracción más pura, o sea la sujeción a la ley geométrico-cristalina, para imprimirle de esta suerte el sello de lo eterno y sustraerla a la temporalidad y arbitrariedad. Este camino era más sugestivo; es más patente su carácter de solución frente a la rigurosa consecuencia que rige la voluntad artística que acabamos de analizar. Anticipemos en este lugar que entre todos los pueblos civilizados de la antigüedad el egipcio es el que más intensamente realizó la tendencia abstracta de la voluntad de arte. Cumplió con ambas exigencias: no se dio por satisfecho con la complicada representación —ya descrita— de la individualidad material dentro del plano, realizada mediante una traducción de las dimensiones en profundidad a relaciones de superficie, sino que sometió la línea de contorno, expresión de la ininterrumpida unidad central del objeto, a otra modificación particular.

“Con una marcada tendencia hacia una composición cristalino-regular se trazaba la línea con absoluta rectitud y donde eran inevitables desviaciones de la recta, se las adaptaba en lo posible a una curva sujeta a ley. En la rigurosa proporcionalidad de las partes y en su uniforme ajuste a contornos no articulados ni rotos, pero, en caso necesario, combados con regularidad, reside la belleza de las obras de arte egipcias” (Riegl). Otros pueblos, menos predispuestos a la rigurosa abstracción, renunciaron ya en una época temprana a una representación a tal grado consecuente de la individualidad material. Siendo menos intenso su afán de abstracción, no resintieron la tentación de hacer concesiones a la apariencia subjetiva; por esto se contentaron pronto con la segunda solución, es decir, con entretejer en la representación elementos sujetos a la ley cristalino-geométrica. Este entretejimiento puede verificarse de diversas maneras, cuya exposición, a base de ejemplos reales, es uno de los objetos de la segunda parte de este trabajo. Puede haber una reunión meramente exterior o bien una fusión —de efectos desde dentro— con la estructura misma de la obra

de arte. Este último caso es el de la sujeción a ley, dentro de la composición, que todavía en nuestros días sigue siendo el supuesto de toda obra de arte. Pero esta modalidad discreta y depurada no se pudo imponer hasta que la sensibilidad artística había sufrido ciertas transformaciones relacionadas sobre todo con la constante intensificación del afán de proyección sentimental. La aspiración de dar a las cosas un valor de necesidad y eternidad se manifestaba por otra parte de un modo exterior, en la supresión de todo lo orgánico mediante su acercamiento a lo puramente lineal y sujeto a ley, con el método que acabamos de describir hablando de los egipcios. El proceso artístico que se patentiza en este conocido fenómeno consistía, pues, en que el modelo natural se procuraba encajar a fuerza en líneas rígidas cristalino-geométricas y no, como muchos lo describen, en que de un fantástico juego de líneas hayan surgido estructuras que se parecen a formas naturales. Es indispensable que aquí se distinga con toda claridad entre intención y efecto. Precisamente en el arte nórdico desempeñó un papel importante este afán de eliminar lo orgánico, que, claro está, no es sino una consecuencia del afán de abstracción.

Recapitulemos: el impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y el carácter caprichoso del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica. En la abstracción geométrica la emancipación de la accidentalidad y temporalidad que rigen el panorama universal halla su expresión acabada, la sola concebible para el hombre. Pero el hombre siente además la necesidad de sustraer también la cosa individual, que ocupa su interés en alto grado, a su conexión oscura y desconcertante con el mundo externo y, de esta suerte, al flujo del devenir, y de acercarla en la representación a su individualidad material, de depurarla de todo lo que en ella es vida y temporalidad, y de independizarla en la medida de lo posible tanto del mundo exterior circundante como del sujeto del espectador, que en ella no quiere gozar lo afín y viviente, sino la necesidad y sujeción a ley, la deseada abstracción, única asequible para él, en que puede descansar de su propia vinculación con la vida. Las dos soluciones que habíamos encontrado eran: reproducir la individualidad material cerrada lo más consecuentemente posible dentro del plano o —segundo camino— incorporarla a la representación el mundo rígido de lo cristalino-geométrico. Una vez comprendidas estas dos soluciones con todos sus supuestos, ya no se puede hablar, como lo hace Wickhoff en su prefacio a la *Wiener Genesis* [Génesis vienesa], del “encantador balbuceo infantil de la estilización”.

Ahora bien, nuestra definición pretende abarcar con el concepto de *estilo* los factores que acabamos de tratar, todos ellos resultado del afán de abstracción, y contraponerlos como tales al naturalismo resultante del afán de proyección sentimental.

Así, como hemos podido comprobar, el afán de proyección sentimental y el

afán de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, en cuanto ésta es accesible a la valoración estética. Contrastes incompatibles, en principio; pero en realidad la historia del arte no es sino un incesante encuentro de estas dos tendencias.

Es natural que cada pueblo tienda, de acuerdo con su idiosincrasia, hacia éste o aquel lado. Al averiguar que en el arte de determinado pueblo predomina el afán de abstracción o de proyección sentimental se obtiene al mismo tiempo un importante dato de su psicología; y es tarea sumamente interesante rastrear las correlaciones de este dato psicológico con la religión y el concepto del mundo del pueblo en cuestión.

Es evidente que el afán de proyección sentimental sólo puede surgir donde a raíz de la predisposición, del desarrollo, de favorables condiciones climáticas y otros supuestos propicios, se haya producido cierta relación de confianza entre el hombre y el mundo circundante. En estas condiciones, la seguridad sensual, la ciega confianza frente al mundo ambiente, la eliminación de toda problemática, el sentirse bien en este mundo, conducen, en el terreno religioso, a un panteísmo —o politeísmo, en dado caso— ingenuamente antropomórfico; en el terreno artístico, a un venturoso naturalismo, a una alegre devoción a lo mundano.⁴ Ningún ansia de redención ni aquí, ni allá. Son hombres de este mundo terrenal, que encuentran su satisfacción en el panteísmo y el naturalismo. Y tan fuerte como su fe en la realidad de la existencia es también su fe en el entendimiento, que les sirve para orientarse exteriormente en el mundo. Así es que el sensualismo coincide, por un lado, con un despreocupado racionalismo y, por el otro, con la fe en el espíritu, en cuanto éste no sea especulativo ni se dispare hacia lo trascendental. Como un hombre de este tipo, que, arraigado en lo terrestre, guiado por su sensualidad y su intelecto, se mueve confiadamente sin asomo de “agorafobia” en medio del panorama universal, podemos imaginarnos al griego puro, es decir, al griego ideal, tal como habrá sido en la angosta zona limítrofe donde ya está emancipado de todos los elementos orientales de su origen y todavía no afectado de nuevo por tendencias trascendentales de procedencia oriental.

En el hombre oriental hay mayor profundidad del sentimiento cósmico y hay un saber intuitivo de que la existencia es insondable y burla toda cognición intelectual; en cambio, es más débil la confianza en sí mismo. La nota radical de su ser es, por lo tanto, el ansia de redención. Ésta lo lleva, en el terreno de las creencias, a una lúgubre religión trascendentalista, dominada por un principio dualista, y, en el terreno artístico a una voluntad de arte dirigida íntegramente hacia lo abstracto. Nunca pierde la conciencia de la mezquindad de todo conocimiento racionalista-sensual. ¿Qué podía decir la filosofía griega a ese hombre proyectado hacia el más allá? Cuando fue penetrando en Oriente, se veía frente a una concepción del mundo mucho más profunda, que, como es natural, en parte la aniquiló radicalmente, en parte la asimiló, desfigurándola por

completo. El mismo destino lo sufrió el arte griego naturalista. Nuestra soberbia europea se asombra de lo poco que pudo imponerse en Oriente y hasta qué grado acabó por ser absorbido por la antigua tradición oriental.

Llegando del arte egipcio monumental, de su grandiosidad casi superior a nuestra capacidad receptiva; habiendo vislumbrado siquiera sus supuestos anímicos, los prodigios de la plástica griega nos parecerán a primera vista —antes de acostumbrarnos de nuevo a esa atmósfera humana, más tibia y antes de recuperar nuestro criterio anterior— como productos de una humanidad más inocente, más infantil, no afectada aún por los grandes estremecimientos. La palabra *bello* se verá de pronto muy menuda. Y no le va mejor al filósofo que con su educación aristotélico-escolástica se enfrenta a la sabiduría oriental y encuentra allá, como una condición neutral, todo el criticismo europeo, conquistado a costa de tan arduos esfuerzos. En ambos terrenos parece que Europa está erigida sobre más pequeños supuestos. Nos sentimos tentados a hablar de obras en miniatura, delicada y minuciosamente labradas. Claro que con esto no aludimos a las grandes dimensiones de las obras del arte oriental, sino sólo a la grandeza de la emoción que las creó.

Estas exposiciones someras bastarán para insinuar la relación entre la voluntad artística absoluta y el estado de ánimo general, y para señalar las interesantes perspectivas que se abren hacia allá.

Las oscilaciones del estado de ánimo se reflejan, como ya lo dijimos, parejamente en las concepciones religiosas y en la voluntad artística de un pueblo.

Así es que la mengua del instinto cósmico, el contentarse con una orientación exterior en el panorama universal, siempre coincide con un robustecimiento del afán de proyección sentimental, que existe en forma latente en cada ser humano y sólo es reprimido por la “agorafobia”, por el afán de abstracción. La angustia disminuye, aumenta la confianza. Es entonces cuando empieza a animarse el mundo exterior, gracias al hombre, de quien recibe toda su vida, que antropomorfiza todo su íntimo ser, todas sus íntimas fuerzas. Es natural que este sentirse dentro de las cosas agudice la sensibilidad para el contenido inefablemente bello de la forma orgánica y señale caminos a la voluntad artística, los caminos de un naturalismo artístico, al que el modelo natural sirve de mero sustrato de su voluntad de forma, guiada por aquella sensibilidad para lo orgánico. Y entonces el hombre llega a “aprehender toda forma como un escenario en que actúan fuerzas indecibles, y a sentir la dicha de proyectarse a ellas” (Lotze, “Geschichte der Ästhetik”, 75 [Historia de la estética]).

Falta mencionar un escalón intermedio de que se ocupará detenidamente la parte práctica de este libro. Se trata del proceso, de tan enorme interés con respecto al arte de la ornamentación y a la historia de la arquitectura, que consiste en que el afán de proyección sentimental abandona el círculo de lo orgánico que normalmente le es asignado y se apodera de las formas abstractas,

despojándolas de esta suerte, claro está, de su valor abstracto. Este mecanismo estético, como lo llama Lipps, obra precisamente en la voluntad artística nórdica y, anticipándonos a la parte práctica, diremos que encuentra su apoteosis en el gótico.

Vamos a resumir una vez más el resultado a que llegamos en este capítulo, diciendo que el concepto de estilo abarca todos aquellos elementos de la obra de arte que se derivan psíquicamente del afán de abstracción, mientras que el concepto de naturalismo comprende aquellos otros que están basados en el afán de proyección sentimental.

II. PARTE PRÁCTICA

3. LA ORNAMENTACIÓN

ES UN HECHO fundado en el carácter peculiar de la ornamentación que en ella se expresen con mayor pureza y claridad, con claridad paradigmática, la voluntad artística absoluta de un pueblo y sus particularidades específicas. Esto explica su importancia para el estudio de la evolución del arte; debería ser punto de arranque y base de toda investigación artísticoestética, que tendría que pasar de esta materia, sencilla, a la más complicada. En lugar de ello, el arte figural, el llamado “arte superior” goza de una preferencia parcial. Cualquier trozo de barro torpemente modelado, cualquier garabato trivial, se toman por serias manifestaciones artísticas y se convierten en objeto de estudios históricoartísticos, aunque no son ni remotamente tan reveladores con respecto a las dotes estéticas de un pueblo como lo es la ornamentación. También en esto se manifiesta la unilateralidad con que solemos enfrentarnos al arte desde el punto de vista del contenido y de la imitación de la naturaleza. Las siguientes exposiciones acerca de problemas de la ornamentación no pretenden ser exhaustivas; rozando una que otra cuestión especialmente característica, no se proponen sino bosquejar algunas ideas cuya explicación detallada no cabría dentro de los límites de este trabajo.

Empezaremos por el problema del estilo geométrico. Al usar este término no nos referimos específicamente al estilo geométrico del arte griego sino, en general, al adorno lineal-geométrico, que desempeña tan importante papel en el arte de casi todos los pueblos.

Según nuestra concepción del proceso de evolución psíquica del arte, expuesta en la parte teórica de este estudio, deberíamos encontrar en los comienzos de la ornamentación al estilo geométrico y de él deberían de haber surgido todas las demás formas ornamentales. Efectivamente, la suposición de que el estilo geométrico fue el primer estilo artístico está muy generalizada y totalmente consagrada en lo que concierne al arte europeo-indogermánico. Sin embargo, hay muchos fenómenos que parecen contradecir esta suposición. Toda la producción de la época paleolítica, por ejemplo (los hallazgos de La Dordogne, de La Madeleine, de Thüngen, etc.), muestra un estilo de decoración que aprovecha sólo en muy escasa medida las formas geométrico-lineales y, en cambio, en primer lugar ornamentos acusada y sorprendentemente naturalistas. Y lo que afirmamos con respecto a Europa, puede afirmarse, por ejemplo, con respecto a

Egipto. Muy recientemente se han encontrado en Kom-el-achmar obras impregnadas de un naturalismo parecido, de una época egipcia prehistórica, es decir, de una época anterior a la primera dinastía. “Un lenguaje pictográfico primitivo, pero asombrosamente claro, que demuestra que los habitantes del Egipto de aquel periodo se hallaban al nivel de los pueblos primitivos de África” (Springer-Michaelis). Faltan casi por completo relaciones con el estilo característico del dibujo egipcio posterior; más bien se nota en estos murales el mismo naturalismo, basado en una observación ingenua pero aguda de la naturaleza, que muestran los mencionados monumentos paleolíticos.

Georges Perrot, en su *Histoire de l'art dans l'antiquité* (Historia del arte en la antigüedad) se da cuenta de la incompatibilidad de estos fenómenos con el arte propiamente dicho; su juicio se siente perplejo frente a ellos y por lo tanto salva la situación diciendo que se encuentran fuera de los límites de su exposición histórica. Riegl observa con respecto a estas obras: “En realidad los hallazgos de las cuevas de Aquitania no tienen nada manifiestamente en común con la evolución de las artes de la antigüedad. Si contemplamos uno de los más antiguos tiestos con ornamentos geométricos, descubriremos en él más puntos de referencia históricos con el arte helénico posterior que en los más perfectos ejemplares de los mangos tallados y las figuras incisas de animales de La Dordoña”. Y también hace notar “que de ninguno de los pueblos europeos y del occidente del Asia en que se encontró el estilo geométrico de vasos, podemos suponer con suficientes razones que todavía se hayan hallado a un nivel tan bárbaro como los trogloditas de Aquitania”.

Tenemos, pues, que ver con un fenómeno en contradicción con el desarrollo histórico del arte. Esta contradicción se elimina al interpretar el concepto del arte tal como inteligentemente debe interpretarse. Esas estructuras naturalistas de los trogloditas de Aquitania nos proporcionan la grata oportunidad de mostrar a qué consecuencias absurdas conduce la identificación de la historia del arte con la del impulso de imitación, es decir de la habilidad imitativa manual. Aquellos son meros productos del impulso de imitación y de la seguridad de observación y pertenecen por consiguiente a la historia de la habilidad artística, si se permite usar esta expresión equivocada y desorientadora.

Pero nada tienen que ver con el arte propiamente dicho, con el arte accesible a la estética, cuya evolución conduce no menos consecuente y coherentemente a las pirámides egipcias que a las obras maestras de Fidias. Quien se enfrenta al arte con el criterio del acercamiento a la realidad, forzosamente tiene que considerar artísticamente más adelantados a los trogloditas de Aquitania que a los creadores del estilo Dipylon, con lo que está demostrado lo absurdo de este criterio.

Springer, muy justificadamente, compara aquellos productos con las “creaciones artísticas” de los pueblos salvajes del África. También hubiera podido parangonarlos con los monigotes de los niños. Pero tratándose de arte auténtico,

no caben, a mi ver, las comparaciones con las producciones de pueblos salvajes o con los monigotes infantiles. Estas comparaciones sólo parecen lógicas desde ese concepto parcial e inferior del arte contra el cual ya hemos protestado varias veces en el curso de este estudio. Pero si hay estéticos de renombre que reducen el arte exclusivamente al impulso del juego, no hay que admirarse de que esta clase de opiniones haya echado raíces en el gran público. Se pasa por alto que la mayoría de los pueblos en estado de naturaleza —que además, según el criterio de la ciencia moderna, no son pueblos en la edad de la infancia, sino restos rudimentarios de grupos humanos no susceptibles de evolución, de tiempos remotos— carece en el fondo, a pesar del tan decantado naturalismo de sus representaciones, de dotes artísticas, y por lo tanto también de evolución artística. La investigación históricoartística, únicamente interesada en las creaciones naturalistas, ha hecho caso omiso, claro está, del alto genio artístico de algunos pocos pueblos primitivos, manifestado exclusivamente en la ornamentación, que sólo desde hace poco es apreciado como lo merece. Esta paulatina depuración de nuestra visión históricoartística se debe en gran parte al descubrimiento de un fenómeno artístico tan excepcional como lo es el arte japonés. El japonismo en Europa marca una de las más importantes etapas en el proceso de rehabilitación que va restableciendo la interpretación del arte como creación puramente formal, es decir, como una creación que apela a nuestros sentimientos estéticos elementales. Por otra parte, el japonismo nos salvó del peligro de ver las posibilidades de la forma pura únicamente dentro del canon del arte clásico.

Tampoco los monigotes infantiles son accesibles a la valoración estética. El impulso artístico, en la auténtica acepción de la palabra, surge más tarde, aunque por cierto aprovecha para sus fines la capacidad imitativa, entretanto desarrollada. Considerar como productos artísticos las figuritas garabateadas por un niño, por muy perspicaz que sea la observación en que se basan, por muy hábilmente que estén hechos, contradice una concepción más elevada, que reconoce como arte sólo aquello que, brotando de necesidades psíquicas, satisface necesidades psíquicas.

Así es que los mencionados productos de los tiempos prehistóricos de Europa y Egipto son seguramente interesantes desde el punto de vista históricocultural, pero incorporarlos a la historia del arte sería un error, ante el cual se arredran también Perrot y Riegl, aunque por otras razones. Estos monumentos no constituyen, pues, ningún argumento en contra de la tesis según la cual el estilo geométrico es el primer estilo artístico. Dondequiera que podamos enterarnos de los comienzos artísticos de pueblos cuyo arte deja ver una evolución, encontramos confirmada la suposición de que los primeros productos no son naturalistas, sino de tipo ornamental-abstracto. Los principios del afán estético tienden hacia lo lineal-inorgánico, contrario a toda proyección sentimental.

La educación histórica de nuestra época tuvo como consecuencia el que todo

fenómeno artístico se explicara no desde sí mismo, sino desde otros fenómenos. Por lo tanto, la averiguación de influencias llegó a ser el principal objeto de estudio de la historia del arte. Se buscaba el punto de partida local de algún fenómeno artístico y luego se indagaba la trayectoria de su propagación. Así se explica que no se haya aceptado una aparición espontánea y universal del estilo geométrico y que se haya procurado reducirlo a unos cuantos centros de origen, si no a uno solo. Riegl, en contraposición con el resto de sus concepciones acerca de las condiciones psicoartísticas de un estilo, es también de los que niegan la eclosión espontánea del estilo geométrico. Esta inconsecuencia de Riegl sólo se explica por el hecho de que quiere utilizar la demostración de una influencia y propagación histórica de este estilo como arma en la lucha contra sus principales enemigos, los materialistas en cuestiones de arte. Pues la teoría de éstos conduce consecuentemente a la suposición de que condiciones técnicas idénticas harán surgir, en todas partes, sin que haya influencias mutuas, un mismo estilo ornamental. Y siendo la tesis de la aparición espontánea del estilo geométrico uno de los argumentos sustantivos de aquellos materialistas, es contra ella contra que se dirige con toda energía la crítica de Riegl. Aunque esta crítica no puede convencernos de que el estilo geométrico, partiendo de un solo lugar de origen, se haya generalizado por todo el Viejo Mundo, agradecemos a Riegl que en la lucha contra los partidarios de Semper demuestra con el método historicista, que frente a una investigación histórica resultan poco convincentes las teorías aparentemente tan bien fundadas en las causas técnico-mecánicas de un estilo y que aquellos monumentos artísticos sobre los que existen auténticos datos históricos, se hallan más bien en contradicción con ellas.

En el sentido de nuestra teoría, que aspira a reducir a un mínimo indispensable la de las influencias, la tesis de una aparición espontánea y general del estilo geométrico es convincente y una verdadera necesidad lógica. El afán artístico de un pueblo había de llevarlo forzosamente a la abstracción lineal-inorgánica, pero en un nexo causal no con la técnica y los métodos de confección imperantes en cada caso, sino con su estado anímico. Frente a estos factores psíquicos, de orden primordial, las influencias que puede haber no desempeñan sino un papel secundario.

Ahora bien, ¿cómo podemos insertar la aparición del ornamento vegetal en la línea evolutiva que hemos establecido hipotéticamente? Hasta ahora hemos tenido que contentarnos con dos explicaciones de este hecho. Se ha interpretado el repentino penetrar de elementos vegetales en la ornamentación como resultado de tendencias imitativas de tipo naturalista, y, por otra parte, se ha señalado el valor simbólico de estos motivos. A la primera interpretación, producto de un concepto mezquino de la creación artística, le vamos a conceder desde luego una importancia mínima. La idea —desgraciadamente tan obvia dentro de la confusión que impera hoy día en las cuestiones de arte— de que sólo por su aspecto agradable se haya escogido de pronto una planta cualquiera para

convertirla en motivo ornamental, se halla en radical contradicción con la sensibilidad artística de la antigüedad. También Riegl se dirige contra esta opinión. “El estudio del ornamento vegetal nos enseña que la representación realista de flores para fines decorativos, tal como hoy día está en boga, pertenece exclusivamente a los tiempos modernos.” Y luego, para determinar el carácter del ornamento vegetal antiguo, prosigue: “La ingenua sensibilidad artística de periodos de civilización anteriores exigía ante todo que se observara la simetría, aun en la representación de seres naturales. En la del hombre y del animal, en cambio, comenzó pronto un proceso de emancipación del arreglo simétrico, que quedó sustituido por una disposición en forma heráldica u otra parecida. En cambio, un ser aparentemente inanimado y de categoría tan baja como lo es la planta, todavía se siguió estilizando y simetrizando en los estilos más maduros de los siglos pasados, siempre que se tuviera la intención de trazar un puro ornamento y no se atribuyera a la imagen de la planta alguna significación objetiva”. Que Riegl, en estos pasajes de las *Cuestiones estilísticas* —los cuales, frente al punto de vista que adopta en la *Spätrömische Kunstindustrie*, acusan en lo general un carácter de transigencia— no comprende en absoluto el factor esencial de este proceso, se infiere del hecho de que la simetrización y estilización es mucho mayor en el ornamento vegetal egipcio, cuya significación objetiva está fuera de duda, que en el griego, en que ya casi no hay significación objetiva. Estas concepciones de Riegl son también incompatibles con un párrafo posterior de la misma obra, en que el autor demuestra que, por ejemplo, los más antiguos motivos de acanto carecen precisamente de las características esenciales de esta planta y que su designación como tal debe datar de tiempos muy posteriores, de una época en que este ornamento se fue acercando en su evolución al aspecto del acanto. Y muy acertadamente agrega: “Es raro que hasta ahora a nadie le haya parecido demasiado inverosímil que de pronto una mala hierba cualquiera se elevara al rango de motivo artístico”.

La segunda explicación señalaba el valor simbólico de los diferentes motivos. Éste es un caso más complicado. Pues en el arte antiguo oriental y muy especialmente en el egipcio, el valor simbólico del motivo juega en realidad un papel muy importante. Pero este hecho incontrovertible no debe llevarnos a extender su significación sobre toda la trayectoria evolutiva del ornamento vegetal. Por una parte, el valor de símbolo del motivo desaparece precisamente entre los egipcios —como ya lo hemos dicho— bajo la voluntad artística superior; por otra parte, si en realidad hubiera existido dentro de todo el círculo de cultura tal entrañable relación entre ornamento y símbolo, no se explicaría por qué cada uno de los pueblos pertenecientes a éste, no se opuso mucho más a la adopción de determinado motivo y sería totalmente inexplicable el dominio universal de ciertos motivos. Contentémonos, por lo tanto, con admitir el valor simbólico de algunos motivos como un factor considerable en la aparición de determinados ornamentos vegetales y pasemos a ocuparnos de otros factores superiores y de

validez más general.

La mayor verosimilitud psicológica encierra, a nuestro ver, la siguiente idea, que resulta lógicamente de nuestra teoría: No la estructura vegetal, sino su ley constitutiva, fue lo que el hombre trasladó al arte. Para fines de ilustración vamos a recurrir a una comparación extrema.

Lo mismo que el estilo geométrico reproduce la ley constitutiva de la materia inanimada, pero no la materia misma en su aspecto exterior, el ornamento vegetal no reproduce originalmente la planta misma sino la ley a que está sujeta su formación exterior. Así es que ambos estilos ornamentales carecen propiamente de modelo natural, aunque sus elementos se encuentran dentro de la naturaleza. En el primer caso se emplea como motivo artístico la sujeción a la ley inorgánico-cristalina, en el segundo la sujeción a la ley orgánica, que se nos manifiesta de la manera más pura y evidente en la configuración de las plantas. Todos los elementos de la formación orgánica: regularidad, disposición en torno a un centro, compensación entre fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas (es decir: redondez circular), equilibrio entre los factores de carga y sostén, proporcionalidad de las relaciones y todos los otros prodigios que nos impresionan al contemplar el organismo de la planta, llegan a constituir el contenido y el valor viviente de la obra de arte ornamental. Quedó reservado a tiempos posteriores aproximar al naturalismo este estilo ornamental, que en principio no tiene mucho más que ver con el modelo natural que el estilo geométrico. El proceso consiste, pues, en que un ornamento puro, es decir, un producto abstracto, es acercado posteriormente a la naturaleza, y no en que se estiliza posteriormente un objeto natural. Esta síntesis es decisiva, pues de ella se infiere que lo prístino no es el modelo natural sino la ley abstraída de él. Lo que provocaba, gracias a la íntima relación orgánica de todas las cosas vivientes, la experiencia estética del espectador era la proyección al terreno artístico de la sujeción a la ley inherente a la estructura orgánica, y no la coincidencia con el modelo natural.

Ambos estilos, la ornamentación lineal, como la vegetal, constituyen en el fondo una abstracción; y su diferencia a este respecto no es sino gradual, lo mismo que para una concepción monista la sujeción a la ley orgánica es, en el fondo, sólo gradualmente diferente de la sujeción a la ley inorgánico-cristalina. A nosotros sólo nos importa el valor que esta diferencia gradual de los estilos tiene con respecto al problema de la proyección sentimental o abstracción. Desde este punto de vista resulta, sin lugar a dudas, que la sujeción a la ley orgánica, hasta en su representación abstracta, nos impresiona como más suave y se halla más íntimamente vinculada con nuestros propios sentimientos vitales; que nos induce más enérgicamente a poner éstos en juego y por lo tanto es más adecuada para ir despertando leve y paulatinamente el afán de proyección sentimental, latente en el hombre.

Al estudiar la evolución de la ornamentación animal nórdica obtenemos

resultados parecidos. Sophus Müller, a base de profundas investigaciones en este terreno, ha llegado a la convicción de que estos motivos animales se desarrollaron en una trayectoria puramente lineal ornamental, es decir, sin modelo natural, y que, por ejemplo, las designaciones “lacería serpentina” y “lacería dragontina” inducen a un error fundamental, puesto que originalmente no había existido la intención de reproducir algún modelo natural. Con no menor energía niega el carácter simbólico de los motivos en cuestión. “Si de acuerdo con ello se supusiera que todo el movimiento recibió apoyo de afuera por un conocimiento exacto de ciertas formas animales, de animales domésticos, animales sagrados, animales utilizados en los sacrificios, animales de caza, por la representación de seres fantásticos o por concepciones religiosas, sería difícil refutar esta hipótesis con argumentos arqueológicos, pero por otra parte no se encontraría en todo el material arqueológico nada que lo apoyara. Claro que es inconcebible la creación de imágenes ornamentales de animales sin una idea general de los animales, pero el ornamento no da lugar a la suposición de que se haya querido representar este o aquel animal.” (Sophus Müller, *Tierornamentik im Norden* [Ornamentación animal en los países nórdicos]. Traducción del danés de Westorf, Hamburgo, 1881).

Lo mismo puede decirse con respecto al ornamento animal de todos los demás estilos, trátase de la ornamentación grecorromana, de la árabe o de la medieval. Lo que se reproduce no es el modelo natural sino ciertas características constitutivas de los animales, por ejemplo la relación entre ojos y nariz o pico, la relación entre cabeza y tronco, o entre alas y cuerpo, etc. Con estas relaciones, con estas particularidades de la formación animal, se enriquecía el acervo formal de estructuras lineales. Que en ello ya no emergía el recuerdo de determinado modelo natural, lo demuestra mejor que nada el hecho de que sin vacilar se reunieron motivos sacados de diversos animales. Más tarde, el acercamiento a la naturaleza convirtió estos productos en los conocidos animales fabulosos que aparecen posteriormente en todas las ramas de la ornamentación y que en el fondo no son creaciones de la fantasía, no vivían de ningún modo en la imaginación del pueblo correspondiente como frecuentemente se sostiene, sino constituyen el producto de tendencias puramente abstracto-lineales. Una vez más el mismo fenómeno que descubrimos en el ornamento vegetal. Tampoco aquí se trata en absoluto de la estilización de un modelo natural, sino de un producto abstracto-lineal que es paulatinamente acercado a la naturaleza. El punto de arranque del proceso artístico es, pues, la abstracción lineal, que no carece de cierta relación con el modelo natural, pero que no tiene nada que ver con las tendencias imitativas. Todo el proceso se desarrolla más bien dentro de los límites de lo abstracto, único ámbito donde podía ejercer sus capacidades artísticas tanto el hombre primitivo como el de los albores de la antigüedad. En la primera parte de este estudio tratamos de exponer de qué raíces psíquicas brota esta incondicional inclinación a la línea muerta, inorgánica, a la abstracción de la

vida y a la sujeción a ley. Desde estas exposiciones comprendemos también, sin más, cuál es la relación que existe entre el proceso del acercamiento a la naturaleza y la aparición del afán de proyección sentimental.

En los últimos tiempos los antropólogos han empezado a interesarse vivamente y tomar parte activa en las investigaciones sobre la ornamentación y muy especialmente sobre la ornamentación primitiva de los pueblos en estado de naturaleza. Las hipótesis establecidas por ellos acerca del adorno lineal-geométrico no son muy profundas. En parte niegan toda tendencia directa a la forma geométrica, sosteniendo que si ésta aparece en la ornamentación es debido a ciertos factores que no pasan de ser enteramente casuales. Recordemos que por ejemplo V. D. Steinen atribuye la predilección por el triángulo que muestran algunos pueblos primitivos del Brasil al hecho de tener forma triangular el pedazo de tela con que las mujeres tapan su desnudez. La argumentación es sencilla. El hecho de que los hombres de estas tribus, cuando hoy día se les dibuja un triángulo, pronuncien con una sonrisa maliciosa la palabra *huluri*, le basta al investigador para inferir que este trapo triangular es el punto de partida fortuito de un motivo geométrico-ornamental. V. D. Steinen va tan lejos como para declarar que la cruz sencilla (+) es la imagen linealmente simplificada de una cigüeña volante y apoya su tesis con instantáneas.

Dentro de los límites de este trabajo y careciendo de las experiencias prácticas que están tan abundantemente a disposición de los antropólogos no es posible examinar la validez de este tipo de métodos de investigación que ellos emplean con gran habilidad y con resultados que a primera vista parecen asombrosos. Limitémonos a rechazarlos en principio. Y a los que se dejen influir por estas teorías y sus resultados les recomendamos que echen un vistazo al estilo griego Dipylon, reconocido por todos los investigadores como un estilo maduro, de gran refinamiento, y con respecto al cual un intento de explicación basado a la manera de los antropólogos en taparrabos triangulares y cigüeñas volantes no tardará en llevarnos al absurdo. En general es aconsejable proceder con mucha cautela al establecer analogías con los pueblos primitivos. Las dotes artísticas, que es lo único que aquí importa, y que no tienen nada que ver con la habilidad manual de dar a un trozo de barro o a un pedazo de madera aspecto de forma humana, son tan desiguales en los diferentes pueblos —existiendo en algunos de ellos apenas rudimentariamente— que cualquier generalización de síntomas nos hace errar el camino.

Volviendo sobre el estilo geométrico, tenemos que detenernos un momento en los conceptos de regularidad y sujeción a ley [*Regelmässigkeit* y *Gesetzmässigkeit*], entre los cuales se ha procurado establecer una separación. Wölfflin, en sus *Prolegomena*, opina por ejemplo, que, tratándose de una diferencia radical, es indispensable distinguir entre la *regularidad* del trazado de una línea o figura y su *sujeción a ley*.

“Aquí se trata de una relación puramente intelectual, allá de una relación

física. La sujeción a ley que se manifiesta en un cuadrado no tiene ninguna relación con nuestro organismo, no nos gusta porque sea una forma de existencia agradable, no es ninguna condición de vida orgánica y general, sino sólo un caso preferido por nuestro intelecto. La regularidad del trazado, en cambio, es valiosa para nosotros porque nuestro organismo, de acuerdo con su naturaleza, pide regularidad en sus funciones. Respiramos con regularidad, toda actividad constante se desarrolla en sucesión periódica.”

Ya Schmarsow objeta justificadamente a esta concepción con el hecho, mencionado por el mismo Wölfflin en otro lugar, de que a toda relación intelectual corresponde alguna significación psíquica. Además, el dominio universal del estilo geométrico precisamente en las culturas primitivas no podría explicarse de ninguna manera suponiendo que la sujeción a la ley geométrica no pasa de ser un fenómeno preferido por nuestro entendimiento. Nosotros estamos de acuerdo con Lipps en “que los productos de regularidad geométrica son objetos de deleite porque aprehenderlos como un todo es natural al alma o porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia de nuestra alma”.

A pesar de ello Wölfflin demuestra una sensibilidad muy fina al establecer aquella distinción. Y con cierta reserva se puede decir que la sujeción a ley se halla indisolublemente vinculada con el afán de abstracción, mientras que el sub-fenómeno de la regularidad ya constituye una especie de transición al campo de las posibilidades de la proyección sentimental. Aproximadamente lo mismo expresa Schmarsow: “La regularidad es la contribución del sujeto, la sujeción a ley la del mundo externo, del efecto de las fuerzas naturales”. Pero esto no significa que toda regularidad del trazado apele al afán de proyección sentimental, o, mejor dicho, surja de él. Seguramente este valor de *Einfühlung*, inherente a la regularidad del trazado, se halla latente desde un principio, por ejemplo, en el estilo geométrico, pero sólo la evolución lo vuelve consciente. Ese lento proceso en que se hacen conscientes las posibilidades de proyección sentimental se manifiesta en ocasiones exteriormente a través de unas líneas de enlace que acentúan la regularidad del trazado y en que se introduce algo como una expresión. Una expresión: ésta es la palabra decisiva que aclara la situación. Pues la sujeción a ley es *a priori* inexpresiva, mientras que en la regularidad existe una expresión, que, como ya lo dijimos, recurre al lenguaje de las líneas de enlace para hacerse patente. De esta suerte, el estilo geométrico alcanza en su madurez un prodigioso equilibrio entre los elementos de abstracción y proyección. Ornamentos como el meandro y el tipo griego de la espiral marcan el apogeo de este proceso. Sobre todo el meandro, que distinto en esto de la espiral, no tiene afinidad alguna con las estructuras orgánicas, hace ver cómo el afán de proyección sentimental, a través de un devenir asombroso, se va apoderando de la línea muerta, rígidamente lineal, insuflándole una vida que parece orgánica por su intensidad, por su equilibrada armonía.

Con esto ya hemos rozado algunos puntos culminantes de la ornamentación griega y se hace necesario analizar la peculiaridad especial de la voluntad artística helénica. Pero tal análisis pide que nos remontemos más atrás. Vamos a anteponerle una comparación entre la ornamentación micénica y la egipcia. Como es sabido, la ornamentación micénica introduce como innovación los motivos vegetales; sus demás elementos, el oriental y el puramente lineal-geométrico, existieron en germen ya en la ornamentación de Hissarlik. Esta aparición del motivo vegetal en la ornamentación griega, se ha interpretado como otra influencia más ejercida por Egipto. Sin negar esta posibilidad, vamos a examinar la diferencia puramente formal entre el ornamento vegetal egipcio y el micénico. Nuestros dos puntos de vista —claro está— siguen siendo estilización y naturalismo, con esos supuestos suyos que son el afán de abstracción y el de proyección sentimental. Agrega aun interés a este parangón el hecho de que ciertas circunstancias fácilmente puedan despistarnos. De acuerdo con nuestra definición de la voluntad artística egipcia sería lógico suponer que la ornamentación egipcia tenga un carácter lineal-abstracto y evite en lo posible, idéntico en esto al estilo Dipylon, toda línea curva, transición a lo orgánico. Pues estamos inclinados a asociar con lo inorgánico la línea recta, muerta, y no la curva, por la sencilla razón de que la curva es mucho más accesible a nuestro afán de proyección sentimental. Ahora bien, que la línea curva, de curvatura al parecer orgánica, desempeñe tan importante papel en la ornamentación egipcia, no se debe a que la voluntad de arte egipcia haya arrancado del afán de *Einfühlung*, sino a la significación objetiva de los motivos que señaló el camino a su ornamentación. Pues queda fuera de duda el valor simbólico de diversos motivos, como, por ejemplo, el papiro y el loto (Goodyear, *The Grammar of the Lotus, a New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, Londres, 1891). Esta vinculación con lo simbólico, en este caso con un modelo de curvas orgánicas, se opuso naturalmente a una evolución puramente lineal-geométrica de la ornamentación. Pero una mirada a la ornamentación vegetal micénica y la griega posterior a ésta, nos muestra en qué forma la voluntad artística egipcia, orientada hacia la abstracción, llegó a dominar en la ornamentación sobre lo orgánico. Lo objetivo, en la medida en que no se podía prescindir de ello, se traducía en líneas y curvas geométricas sujetas a ley, tan ajenas a la vida que al profano no sugieren ni remotamente la idea de algún modelo natural. Es perfecto el equilibrio entre lo objetivamente condicionado y lo abstracto. Así es que este estilo, a pesar de su base originalmente orgánica, nos da, más que cualquier otro estilo, la impresión de rigidez y distanciamiento de la vida. Lo que al principio se opone a esta impresión, o sea el predominio de las líneas curvas, aparece por una parte como obra de influencias externas y, por otra, estas curvas son tan geométricas, tan sujetas a ley, que debemos suponer que los egipcios no se hacían cargo de su valor de *Einfühlung* y más bien se deleitaban en ellas como en una pura abstracción geométrica. Tenemos que

suponer que el egipcio no veía, por ejemplo, en el círculo esa línea que en soberbia lucha y conciliación entre las fuerzas centrífugas y centrípetas tiene que recorrer este camino suyo, que la hace retornar a sí misma; que para él el círculo no pasaba de ser la forma geométrica más perfecta de todas, por ser la única que cumple totalmente el postulado de la simetría hacia todos los lados.

La evolución por la que pasó el ornamento vegetal en el arte griego se hallaba desde luego fuera de la voluntad artística de los egipcios y es falso deducir de esto, como lo hace Riegl, un agotamiento de su capacidad ornamental. Más bien podemos aplicar aquí el principio fundamental de que lo alcanzado representa la realización de lo que se ha querido alcanzar y no es susceptible de evolución si no cambia la voluntad —lo que entre los egipcios no pudo suceder, dada la inflexibilidad de su actitud—.

Un análisis del ornamento vegetal micénico debe partir de supuestos muy distintos. Riegl, uno de los que lo consideran como una derivación del egipcio, caracteriza la diferencia entre ambos con las siguientes palabras: “La tendencia básica de los artistas micénicos sólo la podemos juzgar por su efecto; si este último fue intencionado, el fin que persiguieron fue una vivificación, una animación, de los motivos egipcios estilizados que les servían de modelos”. Esta tendencia hacia el naturalismo va muy lejos entre los artistas micénicos, en parte —por ejemplo en el caso de la reproducción de las nervaduras de las hojas— hasta más lejos de lo que jamás fue la ornamentación griega de los tiempos posteriores. En general el naturalismo que impera en todo el arte micénico muestra un matiz que frecuentemente se ha designado como bárbaro y que sin duda hace emerger el recuerdo del naturalismo de los pueblos primitivos. Es lo que hace muy difícil la valoración de la ornamentación micénica. Es más, tenemos que preguntarnos si podemos incluirla en el curso evolutivo de la ornamentación propiamente griega o si tenemos que ver en ella un fenómeno aislado sin conexión con los demás. Esto parece más lógico aun tomando en cuenta que entre ella y la ornamentación griega clásica se halla el estilo geométrico Dipylon. Antes de analizar aquella ornamentación clásica, tenemos que entender el carácter de este último estilo. Es un estilo geométrico, que muestra una madurez y hasta un refinamiento que lo distinguen claramente del estilo geométrico general y en el cual la abstracción hacia lo lineal se encuentra realizada con la mayor consecuencia. Conze, que tuvo mucho empeño en analizarlo y para quien fue ante todo un producto de alto nivel artístico, dice: “Hasta aquí las formas carecen de todo elemento que pueda reducirse a la imitación de objetos naturales. Con las figuras de animales se agrega un elemento de este tipo; en ellos el estilo despliega un máximo de riqueza decorativa. Pero estas imágenes de animales están completamente asimiladas al juego lineal de las demás formas; se hallan, ellas mismas, disueltas en un esquema lineal. Y aun en los casos en que el tronco se encuentra pintado con pincel más lleno, esa esquematización se repite uniformemente en las extremidades, sobre todo en los pies. También aquí nada

de inseguridad y titubeos en la representación, sino una manera muy decidida, juzgada cómoda y adecuada de una vez para siempre” (Conze, *Zur Geschichte der Anfänge der griechischen Kunst* [Contribuciones a la historia de los principios del arte griego] Memoria de la Academia Real de Ciencias, p. 64, 1870).

Conze reconoce, pues, con toda claridad que en el dibujo al parecer torpe y contrario a la naturaleza de modelos naturales no se trata, como en los monigotes infantiles, de una falta de capacidad ni de una simplificación, sino de una intención estilística, realizada consecuentemente, con la capacidad necesaria para ello; de una voluntad artística enfocada hacia la pura abstracción, que rechaza todo acercamiento a lo orgánico como mengua de ésta.

No es posible concebir contrastes más extremos que el naturalismo del estilo micénico y el carácter abstracto del estilo Dipylon que le sucede. El fenómeno que sigue al Dipylon es la ornamentación clásica. Se impone la pregunta de si ésta tiene sus raíces en el estilo micénico o en el Dipylon. Es campo de muchas discusiones. Riegl se decide por el estilo micénico. Dice: “El arte micénico nos parece el precursor directo del arte helénico de los claros tiempos históricos. El estilo Dipylon y todo lo que había entre los dos no fue sino una interrupción, una aberración, del desarrollo iniciado. Y si existe una conexión entre las observaciones histórico-artísticas y las condiciones etnográficas, podemos atrevernos a inferir del arte micénico que el pueblo que lo produjo, no importa si fueron los carios o un pueblo de otro nombre cualquiera, debió haber integrado posteriormente, como un componente esencial, al grupo étnico de los griegos”.

A mi ver esta opinión se propasa y necesita modificarse. Pues, ¿será cierto que al estilo Dipylon falte el elemento griego?

Muy justificadamente se ha asociado la aparición del estilo Dipylon con la migración dórica, viendo en él un desarrollo parcial de aquel estilo geométrico general que, según Conze, Semper y muchos otros, se presenta como un bien común a todos los pueblos ario-indogermánicos. En lo que concierne a su importancia para el arte griego de tiempos posteriores, la opinión de Studniczka, por ejemplo, diverge radicalmente de la de Riegl. Para él el estilo geométrico de las tribus helénicas inmigradas representa el principio de la disciplina rigurosa, gracias al cual todos los elementos tomados del exuberante caudal de formas del Oriente —empezando por los micénicos— son transformados y adaptados al auténtico espíritu helénico (*Athenische Mitteilungen*, 1887).

Tenemos, pues, una opinión frente a otra. Si pasamos por alto todos los demás factores y nos atenemos exclusivamente a nuestros dos puntos de vista —abstracción y proyección sentimental— llegamos al siguiente resultado, que constituye una solución intermedia. Nos acordamos de que el principio fundamental del arte micénico es un propósito vivificador, una tendencia al naturalismo, mientras que el estilo Dipylon tiende acusadamente a la abstracción. Ahora bien, el arte clásico nos parece una gran síntesis de estos dos elementos, con una marcada preponderancia del elemento naturalista, que en

los tiempos de decadencia adquiere cada vez mayor fuerza y acaba por parodiar la noble belleza del ornamento griego. La conciliación entre el componente micénico y el del Dipylon, entre naturalismo y abstracción, produjo ese resultado extraordinariamente venturoso que llamamos arte clásico griego.

Al comparar la ornamentación del clasicismo griego con la egipcia, la primera muestra, en lugar de la sujeción a la ley geométrica, una sujeción a la ley orgánica, cuyo fin más hermoso es el sosiego en el movimiento, es ritmo viviente o vida rítmica, en el que, proyectando nuestro sentimiento vital, podemos sentirnos felices. Falta todo naturalismo en el sentido inferior, falta la copia de la naturaleza. Tenemos presente un ornamento puro sobre una base orgánica. La diferencia entre la sujeción a la ley geométrica —es decir, una sujeción a ley que debe su existencia al afán de abstracción— y la sujeción a la orgánica —es decir, una sujeción a ley que se subordina de buen grado al afán de proyección sentimental— puede ilustrarse en la forma más clara con la línea ondulada. Vamos a considerar primero una línea ondulada geométricamente construida, es decir, vamos a coger el compás y construir semicírculos alternativamente abiertos hacia arriba y hacia abajo y entrelazados entre sí. A tal línea ondulada nuestra *Einführung* no la puede seguir sin inhibiciones y oposición. “De acuerdo con el sentimiento natural, una vez iniciado el movimiento en cada semicírculo, sigue uniformemente adelante, es decir, el semicírculo se completa al círculo. Pero este movimiento no puede pasar por sí mismo a una curva en sentido opuesto” (Lipps). La línea ondulada de los griegos, en cambio, que nunca llega a formar un semicírculo y no se puede construir con el compás, obedece, en suave curva, a un impulso dinámico que coincide con nuestro sentimiento orgánico instintivo. “Vemos en ella un movimiento que progresa en línea recta, combinado con una oscilación elástica perpendicular con respecto al primero. Mientras que la línea ondulada sigue, en general, la dirección horizontal, esa oscilación se despliega en sentido vertical. El movimiento hacia arriba encuentra en cada caso en sí mismo una resistencia elástica —es decir, una resistencia que aumenta de acuerdo con la ley de la elasticidad— que lo detiene en determinado punto y en seguida produce un movimiento idéntico hacia abajo, etc.” La línea ondulada griega es, por lo tanto, una línea regular y sujeta a ley y en este sentido corresponde al afán de abstracción; pero como su sujeción a ley es, en contraposición con la egipcia —geométrica— una sujeción a una ley orgánica (Lipps habla de la sujeción a una ley mecánica) satisface en primer lugar y ante todo nuestro afán de proyección sentimental.

Como creación más pura de la voluntad de arte griega, tal como acabamos de caracterizarla, podemos considerar el pámpano, ese ornamento tan movido, tan lleno de vida. “Ningún modelo natural podía ejercer sobre la aparición del pámpano ondulado una influencia inmediata, puesto que ninguna de sus dos formas típicas —y menos la intermitente— se encuentra en la naturaleza: es un producto, creado libremente por la fantasía, del espíritu de arte griego” (Riegl).

Ese pámpano, que se desarrolla eurítmicamente, es, pues, una fase evolutiva posterior del principio que hemos descubierto en la simple línea ondulada.

La difícil cuestión de una posible relación del pámpano vegetal con la espiral sólo la veremos de paso, puesto que en torno a la espiral sigue en todas partes la lucha de las opiniones. De acuerdo con nuestra teoría sobre el proceso evolutivo de la ornamentación en general, es natural que estemos inclinados a ver en ella un ornamento al principio puramente geométrico, que en el ámbito del arte griego va perdiendo paulatinamente este carácter suyo y acaba por acercarse al pámpano ondulado.

Además del pámpano podemos considerar como creación exclusivamente griega el motivo del acanto, cuya aparición se registró en la segunda mitad del siglo v. Por muy absurdo que sea suponer que precisamente a la hoja del *Akanthus spinosa* o hierba gigante se haya asignado de pronto un papel predominante en la ornamentación, esta hipótesis sigue en pie en todas partes. Es cierto que la apoya la conocida anécdota de Vitruvio sobre la invención del capitel de orden corintio, el cual está íntimamente relacionado con el motivo del acanto. Narra Vitruvio que la casual combinación de una canasta y una planta de acanto que crecía debajo de ésta, y la observación de su efecto gracioso por el escultor Calímaco de Corinto dio lugar a la creación de este capitel. Lo único que enseña esta interpretación superficial es que en tiempos de Vitruvio ya se carecía tanto como hoy día de una sensibilidad para los procesos auténticamente creadores del instinto artístico. ¡Y con intentos explicativos a tal grado artificiales y chabacanos se pretende penetrar en el misterio del arte helénico!

Riegl se encarga de demostrar que el acanto no apareció debido a una inmediata reproducción del modelo natural sino en el curso de un proceso evolutivo puramente artístico, perteneciente a la historia del ornamento. A su ver, el acanto no es sino una palmeta —o, en dado caso, una semipalmeta—, traducida a la plástica de bulto redondo. El acercamiento a la naturaleza en general y a la especie vegetal del acanto en particular, ocurrió, según él, en una etapa posterior de la evolución. Remitimos al lector a las exposiciones interesantes, fundadas en muchas pruebas, del capítulo correspondiente de las *Cuestiones estilísticas*.

Para nosotros sólo se trata de hacer constar el valor puramente ornamental de un motivo de este tipo y enfrentarnos de esta suerte a la opinión corriente de que el proceso psíquico de la creación artística fue en todos los tiempos lo que es en nuestra época —época privada de instinto artístico—; es decir, un camino que conduce del modelo natural a la llamada estilización. Esa llamada estilización, es decir lo abstracto, lo lineal, lo inánime, fue más bien lo primordial, que posteriormente cobró vida y vitalidad orgánica y de esa manera llegó a acercarse al objeto natural.

Rebasaría los límites de este trabajo exponer cómo se puede abarcar la ornamentación de otros tiempos y pueblos con los puntos de vista que hemos

escogido. Nuestra intención, al confrontar la ornamentación egipcia y la griega, fue en primer lugar demostrar la importancia y aplicación práctica de nuestro modo de abordar el problema, y, además, hacer ver en dos ejemplos representativos las dos grandes corrientes que pasan por todo el campo de la ornamentación. Finalmente, vamos a revisar en unas cuantas palabras el arabesco, que desempeña un papel tan importante en el Oriente medieval, y los adornos lineales de los pueblos nórdicos de la Edad Media. La mayoría de los investigadores construye una conexión genética entre el arabesco sarraceno y el pámpano griego. A nosotros sólo nos importa aquí el carácter del arabesco. Analizándolo, resulta que este adorno sarraceno constituye igualmente una conciliación entre abstracción y naturalismo, pero una conciliación en que predomina la abstracción en la misma medida que el naturalismo en la ornamentación griega. “Mientras que la meta del artista griego fue la vivificación de las palmetas-pámpanos, los artistas sarracenos persiguieron precisamente la de la esquematización, geometrización, abstracción” (Riegl). El proceso de esta geometrización se describe detalladamente en el capítulo correspondiente de las *Cuestiones estilísticas*. Aquí nos limitaremos a citar el pasaje en que Riegl resume toda la evolución tal como él la concibe. “El punto de arranque de la ornamentación vegetal en Oriente (Egipto) fue la espiral geométrica, a que se agregaban las flores, como motivos puramente accesorios en las porciones de superficie dejadas libres por el ornamento principal. Los griegos convirtieron la espiral en el pámpano viviente, en cuyos brotes y extremos colocaban flores bellamente articuladas. En la Edad Media sarracena se impone, con la nueva geometrización del pámpano, una vez más el espíritu de la abstracción, que ya había vuelto a manifestarse en las postrimerías de la antigüedad. Es cierto que no se sacrificaron las conquistas fundamentales de los griegos: el pámpano rítmicamente ondulado y la curva libre que abarca grandes superficies; la última hasta experimentó cierta amplificación. Pero el elemento geométrico volvió a ocupar en todas partes el primer plano.”

El mismo espíritu de abstracción que volvió a predominar en los albores del medioevo, manifestándose en el arabesco, hizo cobrar independencia al ornamento de simple lacería que en el arte griego no había desempeñado sino un papel secundario como adorno de cenefa. Este adorno geométrico sin significado ni expresión se utiliza ya en la época romana tardía, es decir en los albores de la era cristiana, para decorar grandes superficies y se vuelve paulatinamente un motivo decorativo principal, totalmente independiente y de plena validez. Eliminado hasta el último vestigio de vida orgánica, impera en él la abstracción puramente geométrica, radicalmente ajena a la vida.

Pero otra cosa sucede con el estilo de trenzado, tal como domina en todo el norte de Europa en el primer milenio de la era cristiana. A pesar de la base inorgánica estrictamente lineal de esta ornamentación, vacilamos en afirmar que es abstracta. En esta maraña de líneas se expresa sin lugar a dudas una vida

inquieta. Claro que esa inquietud, esa búsqueda febril, carece de una vida orgánica que suavemente nos haga participar en su propia movilidad, pero sí tiene vida, una vida impetuosa, violenta y llena de precipitación, que nos obliga a seguir sus movimientos sin que en ello sintamos felicidad. Se trata, pues, de un movimiento intensificado, de una expresividad intensificada, sobre una base inorgánica. Esta es la fórmula decisiva que caracteriza a todo el norte medieval. Estos son los elementos que posteriormente —como lo mostraremos más adelante— culminarán en el gótico. El afán de proyección sentimental de esos pueblos inarmónicos no toma el camino más directo hacia lo orgánico, porque el movimiento armonioso no es suficientemente expresivo para él; recurre a ese inquietante *pathos* inherente a la vivificación de lo inorgánico, que es la expresión más elocuente de la falta de claridad, de la inarmonía de esos pueblos muy anteriores al conocimiento, condenados a vivir en medio de una naturaleza áspera y dura. Volveremos sobre este fenómeno al hablar del goticismo.

4. ALGUNOS EJEMPLOS

La arquitectura y la plástica desde los puntos de vista de abstracción y proyección sentimental

Este capítulo se propone, sin ninguna pretensión de agotar el tema, bosquejar las grandes líneas que conducen desde la antigüedad hasta la era poscristiana. A la última parte quedará reservado analizar desde estas premisas la voluntad artística, tan compleja, de la Edad Media.

En el capítulo anterior hemos definido la ornamentación griega como una conciliación extraordinariamente venturosa entre tendencias abstractas y tendencias naturalistas, con acusada preponderancia de estas últimas. Puesto que consideramos la voluntad artística absoluta de un pueblo como manifestación directa de su idiosincrasia anímica, una definición basada en el paradigma del ornamento puede extenderse sin más a las otras ramas del arte. O, mejor dicho, nuestro análisis de la ornamentación se verá confirmado al comprobar que la voluntad de arte que descubrimos en ella es la misma que alienta en los demás géneros artísticos.

En ese pueblo feliz que fueron los griegos, el gusto por lo orgánico llegó tan temprano a reprimir y aun a dominar del todo la tendencia a la abstracción — entre ellos, como en todos los pueblos, rectora del incipiente ejercicio artístico—, que nuestro estudio puede limitarse a demostrar que el principio abstracto, sin embargo, no deja de expresarse con gran vigor, sobre todo en los albores de la época. Es más: precisamente en vista del predominio palmario del principio orgánico-naturalista, es de enorme interés rastrear las huellas de la tendencia abstracta que a pesar de todo aún persisten. Es evidente que el arte griego arcaico está todavía sujeto al poder de las tendencias abstractas, y haría falta un examen detenido para analizar de qué suerte el genio de los griegos, orientado hacia lo orgánico, se va emancipando en un tiempo relativamente breve de las cadenas de lo abstracto y alcanza dentro de un siglo, y simultáneamente en la arquitectura, la plástica y la pintura de vasos, la meta de su auténtica voluntad de arte.

Un ejemplo tomado de la arquitectura ilustrará esta situación. Basta una comparación entre el templo de orden dórico y el de orden jónico para evidenciar la sustitución del principio abstracto por el orgánico. El templo dórico es todavía

el producto de una voluntad artística enfocada hacia la abstracción. Su constitución interna, si se nos permite usar esta expresión, todavía está basada en la sujeción a una ley inexpresiva, puramente geométrica o estereométrica, cuyos límites nítidamente perfilados no quiere rebasar. Sus leyes estructurales no son sino las de la materia. Este carácter abstracto de su constitución interna le da aquella grave pesadez, ese aspecto de cosa maciza, inánime, arraigada en el reino de la materia, en que reside su inalcanzada solemnidad. Sólo en los detalles esta actitud abstracta es relajada por tendencias orgánicas, que ya anuncian la evolución futura. Entre estos detalles hay que mencionar, como lo subraya también Woermann, la alternación de líneas rectas y curvas, las curvaturas, el ligero abultamiento de las vigas horizontales, el énfasis y el angostamiento en el fuste de la columna, la leve inclinación hacia adentro de las columnas exteriores, el estrechamiento de los travesaños angulares y la irregularidad en la posición de los triglifos. Todos estos factores contribuyen a moderar en algo el rigor de la sujeción a la ley abstracta. Totalmente manifiesta se halla la transición a lo orgánico en el templo jónico. En él la materia ya no obedece exclusivamente a sus propias leyes, sino que se supedita con éstas sus leyes a una voluntad artística henchida de sensibilidad para lo orgánico. La grave y majestuosa monumentalidad del templo dórico, cuya inaccesible y sobrehumana abstracción abrumaba al mortal y le hacía sentir la futilidad de su condición humana, no la volvemos a encontrar en el templo jónico. A pesar de su grandeza y de las gigantescas dimensiones de su masa, guarda una relación más íntima con el hombre. Se yergue lleno de alegría y gracia, y todos sus elementos estructurales nos hacen participar en una vida y una voluntad conscientes de sí, dulcificadas por una armonía prodigiosa, que apela con suave energía a nuestro sentimiento vital. Las leyes de su estructura siguen siendo las de la materia; pero lo que rige su vida interna, su expresión, su armonía, es la sujeción a la ley orgánica. La solidez y rigidez del templo dórico se halla quebrantada. Las proporciones se acercan más a proporciones humanas u orgánicas en general. Las columnas se han vuelto más altas y esbeltas; parece que ascienden por su propio esfuerzo y que en el punto más alto su ímpetu se deja dócilmente aquietar por el frontón. Mientras que en el templo dórico la sublime e inexpresiva ley de la materia ahuyentaba por su exclusividad toda proyección sentimental, el jónico se abre al libre flujo de los sentimientos vitales y la ventura de las piedras henchidas de vida se convierte en nuestra propia ventura.

En lo siguiente recurriremos una y otra vez a la arquitectura para definir la voluntad artística de un pueblo. Nos guía en ello también la intención de abogar por un estudio de la evolución arquitectónica desde puntos de vista más elevados. Que tal visión de la arquitectura es todavía muy rara, lo atestigua el ejemplo de Lamprecht. Hasta este historiador, tan sensible, de opiniones tan avanzadas en las cosas del arte, tiende a subestimar el elemento artístico en la arquitectura, al escribir: “En lo que concierne a la evolución de la arquitectura,

hay que tomar en cuenta que, dejando aparte el desarrollo de los elementos accesorios, más o menos ornamentales, y la sensibilidad espacial, condicionada en cada caso por las necesidades culturales, no representa, en lo esencial, sino el proceso evolutivo de determinado pensamiento tectónico, es decir, que en el fondo no se trata tanto de una evolución estética como de una evolución lógica de nexos matemático-físicos, que no puede tener importancia decisiva para la caracterización psicológica de determinado nivel evolutivo”. No comprende Lamprecht que el pensamiento tectónico, el material y el propósito práctico no pasan de ser factores aprovechados para expresar una idea y que a la evolución lógica de una idea tectónica corresponde también una escala de estados psíquicos.

Antes de pasar a ocuparnos de la escultura, tenemos que recordar el principio que tratamos de poner en claro en la parte teórica. De acuerdo con Riegl, habíamos establecido la afirmación de que los pueblos civilizados de la antigüedad, empujados por su voluntad de arte, se acercaron en la creación artística a la superficie, puesto que es en ella donde la conexión táctil se observa de la manera más estricta y, por consiguiente, donde con mayor facilidad podía lograrse la anhelada representación de las cosas del mundo exterior en su individualidad material cerrada. Sobre todo el arte egipcio y muy especialmente el relieve egipcio, muestran la sujeción de la creación artística al principio del plano. Pero también la historia del relieve griego —cuya importancia y papel decisivo todavía está lejos de apreciarse debidamente, mientras que se dispensa un interés casi exclusivo a la plástica de bulto redondo— enseña que la representación dentro de la superficie no se escogía por exigencias exteriores sino por ella misma, por ser la expresión que correspondía en máximo grado a la voluntad artística. Es más: se puede decir que el relieve fue la manifestación primigenia y más natural de la voluntad artística de los griegos. Es cierto que con la vivificación naturalista de la rigidez arcaica va perdiendo su mayor consecuencia esa representación dentro del plano, hasta se admiten sombras y escorzos, pero esta tendencia relajante no va nunca tan lejos como para sacrificar, mediante la introducción del espacio libre y, con él, de la perspectiva, la individualidad material cerrada de la forma. Esta última evolución queda reservada a la era poscristiana. Pero para nosotros no se trata aquí de esto, sino de un nuevo criterio que desde estas premisas trataremos de aplicar a la plástica antigua, sobre todo a la griega arcaica y arcaizante. Vamos a sostener el punto de vista —al parecer paradójico, pero en realidad lógica conclusión de los supuestos— de que la representación de bulto redondo representa un género artístico impuesto por condiciones externas, contrario a la voluntad artística primordial, mientras que el género artístico resultante de esa voluntad artística primordial, abstracta, es precisamente la representación dentro del plano.

Aquí nos interesa exclusivamente la plástica monumental. Es natural que la plástica menor sirviera en primer lugar para satisfacer un impulso de juego,

tendiente a la imitación y a la simbolización, y que de ella no se exigiera lo mismo que de una obra de arte. Sin embargo, dicho sea de paso, se manifiestan en ella, aunque no con igual vigor expresivo, los mismos elementos estilísticos que en la plástica monumental.

En el gran arte monumental, la exigencia de la representación de bulto redondo se presenta, pues, como un obstáculo con que tropieza la auténtica voluntad artística. Esto quiere decir: si las condiciones y circunstancias exteriores pedían una representación de bulto redondo, se trataba de superar resistencias surgidas a raíz de esta exigencia, para realizar en contra de ellas los principios de la voluntad artística, que de acuerdo con el curso natural de las cosas hubieran dado lugar a la representación dentro de la superficie. En qué forma pudo esta voluntad abrirse paso, lo vamos a tratar en seguida. Pero anticipemos en este lugar que si la plástica de bulto redondo muestra en forma más acusada las características de lo que se llama estilización, es precisamente por su incompatibilidad con la voluntad artística, orientada hacia lo abstracto, hacia la perpetuación. Sumergida, por su tridimensionalidad, en el relativismo y la confusión de los fenómenos, y por ello impropia para saciar el ansia de perpetuación inherente en mayor o menor grado a toda voluntad de arte, debe acudir a medios externos mucho más enérgicos para satisfacerla. Mientras que la proyección a la superficie es un recurso relativamente sencillo para sustraer el objeto del mundo exterior al flujo del devenir, y representarlo por sí solo en su individualidad material y unidad cerrada, la representación de bulto redondo es un medio inadecuado para realizar esta intención. En el fondo una obra plástica de este tipo se halla tan perdida en medio del mundo, tan arbitrariamente colocada en él, como su modelo natural que se quería perpetuar en piedra. El camino para lograr esta perpetuación no puede ser, claro está, la simple trasposición del modelo natural a un material indestructible. Si este procedimiento se considera suficiente, el resultado es un trozo de piedra, pero no una obra de arte.

La búsqueda de medios y recursos para salvar la inevitable contradicción entre la representación de bulto redondo y las tendencias abstractas de perpetuación constituye la historia de la evolución del estilo plástico. Dos factores sustantivos de este proceso son los que más se destacan. La necesidad de representar de otro modo la individualidad material, antes expresada únicamente mediante la conexión táctil dentro del plano, se satisfizo observando en la medida de lo posible aquella impresión de unidad y de conexión táctil mediante la cerrazón del material y su corporeidad inarticulada. Esta ley fundamental de la plástica no ha cambiado desde las primeras estatuas arcaicas hasta Miguel Ángel, Rodin y Hildebrand. Pues en principio no hay diferencia entre una estatua arcaica y una figura sepulcral de Miguel Ángel. En la plástica arcaica la figura parece brotar de una columna como haciendo un gran esfuerzo, sus brazos se hallan apretados contra el tronco, se evita en lo posible toda articulación de la superficie y las

articulaciones inevitables están apenas insinuadas en forma general, y muchas veces sólo por medio de pintura: se hace todo por lograr la impresión de cerrazón material. En la plástica de Miguel Ángel, en cambio, la cerrazón de la materia no se representa con medios externos sino desde dentro. Los contornos que delimitan claramente la materia no son reales sino imaginarios, pero, sin embargo, no se nos imponen con menor claridad. No los podemos palpar, pero sentimos la cerrazón cúbica. Pues sólo bajo la presión de esta cerrazón cúbica la dinámica del lenguaje formal de Miguel Ángel adquiere su sobrehumana grandeza. Dentro de un ámbito cúbico cerrado un máximo de movimiento: he aquí una de las fórmulas del arte miguelangelesco. Esta fórmula cobra vida para nosotros si evocamos la pesadilla, el abrumante ensueño que envuelve a aquellas figuras, el ansia, impotente, atormentadora, de romper las cadenas, que eleva toda obra de Miguel Ángel a la esfera de un sino profundo, inmensamente trágico. Pero en los dos casos la meta es una misma: la de acercar la representación a la individualidad material y la unidad cerrada.

Es natural que los materialistas en cuestiones de arte hayan desconocido estas causas más hondas de la génesis del estilo plástico. Para ellos la resistencia del material explicaba toda sujeción a la ley. No se arredraban ante el absurdo de que el buril capaz de tallar con toda precisión el rostro de una figura arcaica o los diminutos ornamentos de su vestimenta, no lo haya sido de separar del tronco los brazos o las piernas y de hacerlos descansar en algún apoyo. ¿Y por qué molestarse en comprobar una explicación tan sencilla, tan asequible al sentido común? Es cierto que la mirada más superficial a las esculturas egipcias hubiera bastado para darse cuenta de lo insostenible de esta tesis. Que el egipcio dominaba soberanamente la resistencia del material lo demuestran las estatuas profanas del Imperio Antiguo, tan admiradas por su realismo, como por ejemplo el “Alcalde”, el “Cervejero”, etc. En cambio, las estatuas de estilo cortesano —es decir, las obras del arte monumental, propiamente dicho— creadas al mismo tiempo, acusan la falta de articulación en la forma y la austeridad del estilo que caracterizan toda escultura arcaica. Se puede colegir, por lo tanto, que a este estilo no puede haber dado lugar la incapacidad técnica, como quieren hacernos creer los materialistas, sino algún otro factor. Dice Riegl: “No vamos a negar que posteriormente al arte egipcio se efectuó una evolución importante, pero tenemos que protestar contra la tesis de que esta evolución haya constituido un progreso técnico. En la capacidad meramente técnica, es decir, en el dominio sobre las materias primas, los egipcios superan a todos sus sucesores hasta el día de hoy” (*Spätrömische Kunstindustrie*).

Después de esta divagación hagamos constar una vez más la primera exigencia de la voluntad artística de la escultura: la cerrazón táctil del material. La segunda exigencia la vamos a conocer en seguida. Coincide con el curso evolutivo que hemos construido teóricamente, lo que dice Collignon en su historia de la plástica griega: “Los primeros símbolos de la divinidad, las llamadas imágenes

‘anicónicas’, fueran de madera o de piedra, tenían exclusivamente forma geométrica; se les puede reducir a algunos tipos muy sencillos. Éstos fueron los elementos fundamentales, de los que surgieron en el curso del desarrollo las primeras estatuas griegas. La estatua arcaica y la sencilla ofrenda modelada de barro llevan todavía el inequívoco sello de este proceso”. Los primeros símbolos de la divinidad fueron, pues, abstracciones puras, sin ninguna conexión con la vida. Es claro que tan pronto como algún modelo natural se consideraba digno de una reproducción plástico-monumental, se procuraba acercarlo a aquella abstracción pura. Recordemos que en la primera parte de este estudio tratamos de definir la obra de arte de tiempos pretéritos, en cuanto se basaba en algún modelo natural, directo, como producto de una conciliación entre el afán de abstracción y la necesidad de reproducir ese modelo natural. Y comparemos con esta definición las exposiciones de Schmarsow en su capítulo sobre la plástica monumental: “Toda modificación de las estructuras rigurosamente geométricas, todo acercamiento a las formas del mundo animal o vegetal, mitiga y debilita la radical claridad de la tectónica monumental y encauza lo único que importa hacia las condiciones del crecimiento y de la vida, es decir, de la temporalidad. La representación de los seres orgánicos parece oponerse, como contraste incompatible, a tal perpetuación abstracta de la existencia en el cuerpo cristalino. Ya la configuración de la planta orgánica patentiza sus múltiples nexos, manifiesta en todas sus partes la condición relativa del crecer y marchitar. Pero interpretar como forma fija a los organismos móviles parece totalmente imposible. ¡A qué distancia se halla el individuo viviente de la cerrazón absoluta de los cuerpos regulares! Y, sin embargo, se hace el intento de distinguir los valores de la existencia de los valores vitales y de perpetuar aquellos elementos permanentes de la planta orgánica que se dejan reproducir en el material rígido. Una adaptación violenta del modelo natural a formas cúbicas es el primer paso que se da para realizar esta aspiración a lo monumental, tan pronto como surge la conciencia de que no se trata de imitar la realidad, de representar a los seres vivientes en sus actividades y movimientos, en su trabazón con la naturaleza que los rodea, sino, por lo contrario, de una abstracción, de una trasposición poética a lo inmóvil, lo rígido, lo frío e impenetrable, de una recreación dentro de una naturaleza distinta, o sea inorgánica” (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* [Conceptos fundamentales de la ciencia del arte], capítulo xvi). También aquí se acentúa, pues, con toda claridad el carácter de conciliación de la obra escultórica.

Recurrir a las leyes de lo inorgánico para elevar lo orgánico hacia una esfera atemporal es un principio de todo arte, pero muy especialmente de la plástica. Esta compenetración de lo orgánico con elementos inorgánicos puede efectuarse de varias maneras. El camino más próximo es ajustar las formas violentamente a valores tectónicos, sujetarlos a una ley tectónica que suprime su vida auténtica. Henrich Brum, que en sus *Kleine Schriften* [Pequeños ensayos], somete el estilo tectónico en la plástica y la pintura griegas a una investigación sustancial,

caracteriza la evolución de la plástica monumental helénica como una superación de lo esquemático-mecánico (es decir, de lo sujeto a la ley abstracta) por lo orgánico-rítmico, “... y aunque el principio tectónico no pierde en ello su influencia reguladora como recurso disciplinante anterior, sus manifestaciones exteriores son cada vez más débiles y sólo sigue actuando, por así decirlo, inconsciente y recónditamente” (*Kleine Schriften*, Múnich, 1905). Vemos, pues, que los griegos abandonaron pronto esa imposición violenta de formas cúbicas, tratando de superar la sujeción a la ley abstracta mediante la sujeción a la ley orgánica; la forma muerta, geométrica, mediante el ritmo de lo orgánico. Les señalaron este camino su temperamento feliz, su temple vital, saturado de alegría de vivir. La plástica de otros pueblos rechazó tal vivificación; en un egipcio, seguramente incapaz de apreciar la orgánica belleza y armonía de una estatua clásica, ese tipo de “juguete” quizá hubiera provocado un gesto de altivo desdén.

En la imposición violenta de formas sujetas a una ley cúbica, en la vinculación tectónica de las figuras, los valores orgánicos son traspuestos de un modo exterior a la esfera de lo inorgánico. La incorporación de la plástica a la arquitectura alcanza la misma meta a través de un proceso más discreto, basado en estratos anímicos más profundos. En este caso la vinculación tectónica no es directa, sino indirecta. El mismo principio está aplicado de una manera más diferenciada. La plástica queda absorbida totalmente en otro organismo de rigurosísima sujeción a ley. Ahora bien: si esta sujeción a ley de la arquitectura es de índole orgánica, como sucede en la arquitectura helénica, lo es también la vinculación con la escultura, como por ejemplo en las figuras de un tímpano; si es, en cambio, de naturaleza inorgánica, como en el gótico, las esculturas quedan sumergidas en la misma atmósfera inorgánica. Pero aquí y allá pierden el carácter caprichoso y la falta de claridad inherentes a la representación de bulto redondo, al adherirse, como si fueran conscientes de su propia relatividad, a un sistema sujeto a ley, exterior a ellas. Un máximo de cerrazón de la materia, una violenta imposición al objeto, de formas sujetas a la ley geométrica: estas dos leyes del estilo escultórico rigen los comienzos de toda plástica y siguen siendo más o menos determinantes durante el curso entero de su evolución. Pues debido a su tridimensionalidad, la plástica —como ya lo dijimos— puede renunciar menos que las otras ramas artísticas a la estilización y exhibe más manifiestamente que ellas las características del afán de abstracción.

Una tercera exigencia, que se halla íntimamente ligada con la primera y no es en el fondo sino un consecuente desarrollo ulterior de ésta, sólo la satisficieron los pueblos cuya voluntad de arte se encontraba por entero sujeta al principio de abstracción. Es la exigencia de transformar la impresión de lo cúbico en una de superficie, es decir, de estructurar la obra plástica de tal manera que la imagen visual brinde al observador, en lugar de la realidad tridimensional, la ilusión de una representación plana. Esta tendencia la realizaron de un modo exterior y

directo los egipcios; de modo indirecto y profundo, escultores del tipo de Hildebrand.

Recordemos los principios expresados en la obra de Hildebrand *El problema de la forma*, donde dice: “Mientras una figura plástica impresiona en primer lugar como una masa cúbica, se encuentra todavía en el estadio inicial de su creación; sólo cuando, a pesar de ser cúbica, da la impresión de una superficie, adquiere forma artística. Concibiendo nuestras impresiones cúbicas como relieves y realizando consecuentemente esta concepción, es como damos solemnidad a la creación; y la misteriosa dicha que provoca en nosotros la obra de arte se deriva sólo de ello”.

Como ya lo mencionamos, fueron los egipcios los que realizaron en la forma más radical el principio expresado por el escultor moderno. Como típica realización de la voluntad de arte egipcia consideramos la pirámide, creación plástica no menos que estructura arquitectónica. En ella se patentizan las mencionadas tendencias con el mayor rigor y claridad, lo que explica que ningún otro pueblo haya recreado esta forma. Ahora bien: ¿cuáles son los supuestos de esta forma extraña? El propósito utilitario, o sea la construcción de las cámaras mortuorias, pedía una estructura cúbica. Por otra parte, se quería crear un monumento, un monumento que, situado solitario en una vasta llanura, visible desde lejos, diera una impresión de gran solemnidad. Hizo falta, pues, encontrar una forma apropiada para evocar con máxima energía la impresión de individualidad material y unidad cerrada. A ello se opuso, por las razones anteriormente expuestas, la forma cúbica requerida por el fin a que estaba destinado el edificio. Se trataba, por lo tanto, de “despojar a la forma cúbica de lo torturante”, de trasponer lo cúbico a impresiones de superficie. No es posible imaginarse un cumplimiento más consecuente de esta aspiración que la pirámide. Demos la palabra a Riegl: “El ideal arquitectónico de los antiguos egipcios probablemente alcanzó su más pura expresión en el monumento mortuario de la pirámide. No importa frente a cuál de sus cuatro caras se coloque el espectador, siempre percibe su ojo un triángulo equilátero, cuyos lados nítidamente delimitados no recuerdan en absoluto la dimensión en profundidad detrás de ellos. Frente a esta delimitación dentro del plano, del aspecto material exterior, delimitación meditada y subrayada con la mayor energía, la tarea práctica —la formación de un espacio— queda relegada a segundo término. Se limita a la construcción de una pequeña cámara mortuoria con entradas poco vistosas, casi invisibles desde afuera. La individualidad material en el sentido oriental más estricto, difícilmente hubiera podido encontrar una expresión más acabada”. Son obvias las razones por las que hemos llamado a la pirámide la realización más típica de todas las tendencias abstractas. Es en ella donde se expresan en su forma más pura; es en ella donde está realizada, en la medida de lo posible, la traducción de lo cúbico a la forma abstracta. Clara reproducción de la individualidad material, sujeción a una ley estrictamente geométrica,

transformación de lo cúbico en impresiones de superficie: todas las exigencias de un extremo afán de abstracción se hallan satisfechas en ella. En los *mastabas*, sepulcros de los nobles, y, por otra parte, en la construcción de templos y viviendas —sin mencionar la plástica— se observa una aspiración análoga. Sólo que aquí el propósito utilitario pidió mayores concesiones, en este caso más fáciles de hacer, por no tratarse como en las pirámides —sepulturas reales—, de edificios al servicio de un fin ideal.

Que la plástica de bulto redondo —en cuanto obra de estilo cortesano, hierático— se halla impregnada de un fuerte afán de libertar al espectador de la torturante relatividad de lo cúbico, nos lo dice un vistazo superficial. Dondequiera que se ofrecía la más leve posibilidad, se aprovechaban estructuras planas para esconder y hacer olvidar las dimensiones en profundidad. Es natural que esta aspiración pudiera imponerse menos que en otras partes en las cabezas de las estatuas, sobre todo porque en ellas era preciso lograr cierto parecido; pues según la creencia de los egipcios, la supervivencia del *ka* dependía hasta cierto punto de la semejanza de la imagen. Pero en todo lo demás se procuraba dar impresiones de superficie. Las caras delanteras de las figuras aparecen en muchos casos totalmente aplastadas. En las figuras sedentes las piernas integran junto con el cuerpo entero una masa cúbica coherente, de la que sobresalen sólo los hombros con la cabeza, rasgos indispensables para caracterizar al individuo. Las caras no articuladas de este cubo se hallan frecuentemente cubiertas de jeroglíficos que narran las hazañas de la persona representada, lo que nos dice que han perdido del todo su significación primordial convirtiéndose en superficies para escribir. Pero también en los detalles se nota la tendencia de presentar al observador, en lo posible, la impresión de planos, por ejemplo en los adornos de la cabeza, en los tocados de los reyes, en las faldillas y vestimentas, etc. Para acabar de eliminar totalmente la impresión de profundidad, se coloca en muchos casos detrás de la estatua un pilar.

Como recurso último y más externo para realizar la transición de lo orgánico a la esfera de lo inorgánico-abstracto, mencionemos la tendencia a concebir los detalles como puros ornamentos, a convertirlos en dibujos geométricos. Los pliegues de los paños, por ejemplo, se estilizan hacia lo rígido y regular, los pliegues en el borde de las vestimentas se traducen en un ornamento plano, igualmente el borde de la parte recogida de la túnica, así como todo lo que ofrece una oportunidad para ello, como por ejemplo el cabello. Pues es sumamente inverosímil que los peinados, a veces muy voluminosos, hayan acusado en realidad una estilización tan rígida; más bien podemos suponer que en este caso se aprovechaba ampliamente la oportunidad de injertar valores abstractos en los valores cúbicos existentes, con lo que no pretendemos negar que los antiguos orientales hayan usado peinados, o más bien pelucas, extraordinariamente artificiosos.

La forma peculiar de la estilización que acabamos de mencionar, desempeña

un papel importante en el arte bizantino, del que nos vamos a ocupar ahora para luego pasar de él al crear nórdico medieval. Pues el análisis de los elementos constitutivos de este arte nórdico requiere ante todo un estudio del arte que representa con mayor claridad la voluntad artística del primer milenio de la era cristiana: del arte bizantino. El problema de la génesis histórica y evolución genética de este estilo es uno de los más arduos e interesantes de la historia del arte. Sobre todo divergen mucho las opiniones con respecto a la proporción en que participan en él los indogermanos y los orientales. En primer lugar, el arte bizantino aparece como heredero universal del arte de la antigüedad clásica y del arte antiguo cristiano. El problema se complica por el análisis de Riegl, según el cual el arte cristiano o romano tardío no es un fenómeno aislado, producido por la intervención de los bárbaros, sino una fase evolutiva perfectamente lógica del arte antiguo clásico y una necesaria transición al arte de los siglos posteriores. Tenemos que citar en este lugar un pasaje bastante largo de Riegl, porque toca muchos puntos de vista de gran importancia también para nuestro estudio. En su análisis de la voluntad artística de la época romana tardía, Riegl parte de los relieves del Arco de Constantino en Roma y llega al siguiente resultado: “Se ha sostenido siempre que los relieves del Arco de Constantino carecen de aquello que es lo más específicamente particular de los relieves clásicos, o sea de la vitalidad y belleza viviente; que las figuras son, por una parte, feas; por otra, toscas y rígidas. Esto parecía suficiente para declararlos como obra si no de manos bárbaras, de manos de artífices barbarizados. En lo que concierne a su fealdad, es cierto que les falta la belleza proporcional (la belleza orgánica, según nuestra terminología) que equilibra cada parte, según su tamaño y movimiento, con el todo y con la parte contigua. Pero, en cambio, encontramos en ellos otra clase de belleza que se expresa en la composición más estrictamente simétrica y que será lícito llamar *belleza cristalina* porque constituye la prístina y más eterna ley formal de la materia inanimada y se acerca más a la belleza absoluta (individualidad material), que por cierto no existe sino en la idea. Probablemente los bárbaros hubieran reproducido la tradicional ley de la belleza a través de una falsa interpretación y en forma grosera; los autores de los relieves del Arco de Constantino la sustituyeron por otra ley de belleza, demostrando con esto una voluntad de arte autónoma. Es cierto que esta suprema belleza sujeta a ley no es belleza viviente. Por otra parte, no se puede decir que a las figuras de estos relieves les falte vitalidad, sólo que ésta no reside en el modelado táctil del enlace de los miembros (articulaciones) y, en general, no en el modelado táctil del desnudo y de los pliegues con miras a una contemplación desde una distancia normal, sino en el viviente alternar de claridades y oscuridades, que produce efecto sobre todo desde lejos. Así es que hay vitalidad y hasta esa vitalidad superlativa que reside en una impresión visual momentánea, pero falta la belleza viviente (que, según los conceptos clásicos, estriba en el modelado táctil a base de adumbración). Estas indicaciones breves y generales bastan para deducir de

ellas que en los relieves del Arco de Constantino se persiguen y se alcanzan las dos metas de todo crear artístico —belleza y verdad vital— no menos que en el arte clásico; pero mientras que en el arte clásico se unen en armoniosa conciliación (en la vitalidad y belleza viviente), en los relieves del Arco de Constantino se hallan de nuevo y radicalmente separadas: por una parte, la suprema belleza sujeta a ley en su forma más austera del ‘cristalinismo’, por otra parte la verdad vital, en su forma extrema del efecto visual momentáneo” (*Spätrömische Kunstindustrie*, pp. 48 y ss.). Estas ideas, con cuyas conclusiones no nos es posible declararnos de acuerdo sin más ni más, contienen dos datos de suma importancia para nuestro método de investigación. En primer lugar, se hace constar el hecho de que en los relieves del Arco de Constantino se busca de nuevo la unidad de la obra de arte en su sujeción a la ley cristalino-geométrica, es decir, que su constitución interna vuelve a ser abstracta. Es cierto que nos despista el hecho de que esta nueva voluntad artística aprovecha todavía en los detalles conquistas antiguas; que, por así decirlo, sigue tocando en el mismo instrumento. Por otra parte, es precisamente esta última circunstancia la que nos hace ver con toda claridad la diferencia entre ella y la antigüedad puramente clásica.

Otro hecho importante nos indica aquel efecto colorístico, mencionado en el pasaje de Riegl. No cabe duda de que la sombra —en el relieve antiguo un mero medio para un fin, sin función propia— se convierte aquí en un recurso artístico autónomo, que sirve de factor compositivo y completa la sujeción a la ley cristalina. Interpretar esta meditada alternación entre claros y oscuros como un medio para lograr vitalidad y verdad vital, como lo hace Riegl, puede conducir a equivocaciones, por muy acertado que sea desde los puntos de vista suyos. Es cierto que este alternar confiere animación a la superficie, pero es una animación que ocurre conforme a principios abstractos, de modo que la impresión general será siempre la de un ornamento. Y este tipo de colorismo no incita nuestro afán de proyección sentimental. Esto es lo decisivo. La alternación entre luz y sombras como medio de composición en el sentido orgánico llega a emplearse en épocas muy posteriores en el campo de la pintura, a lo largo de esa gran línea evolutiva que conduce desde Piero de la Francesca y Leonardo a Rubens, Rembrandt y Velázquez, y finalmente desemboca en los problemas pictóricos de nuestro tiempo.

En estos dos factores que descuellan en el arte antiguo como cristiano se manifiesta, pues, claramente como innovación común la tendencia a lo abstracto.

Es difícil negar que esta innovación se halla vinculada con el nuevo espíritu que penetró con el cristianismo en el mundo romano. El cristianismo es espiritualmente de procedencia oriental-semítica y parece lógico que su voluntad artística expresara los rasgos abstractos que regían al Oriente semítico.

Ahora bien, el arte bizantino recoge con el conjunto de la evolución helenística

también los elementos del arte antiguo cristiano y elabora con ellos la síntesis de un arte en que lo helenístico, lo antiguo cristiano y lo oriental —usando esta palabra en un sentido lato y general— llegan a formar, a través de muchos conflictos, un nuevo estilo que con estos caracteres conquista el dominio universal. No es posible hablar de la total supresión de alguno de estos componentes, tal como lo insinúa la frase de Strzygowski “la Hélade en el abrazo de Oriente”. En esta síntesis entran tan libre y lógicamente las últimas corrientes de la evolución artística de la antigüedad clásica como las del arte antiguo cristiano y del arte oriental.

Es natural que los elementos estilísticos del arte antiguo cristiano no quedaran limitados al Imperio romano y a las tierras de Occidente, sino que junto con el cristianismo penetraran en Egipto (arte copto) y en el Asia Anterior, fundiéndose allí con la tradición autóctona de tendencias afines e incorporándose en esta forma al arte bizantino.

Las oscilaciones entre la tradición helénico-orgánica y la influencia abstracta de origen antiguo cristiano y oriental, constituyen la historia evolutiva del arte bizantino, hasta que este encuentro entre dos mundos antagónicos termina, debido al impetuoso avance del islamismo, con un triunfo de los elementos abstractos.

En todo este periodo la evolución acusa un ritmo extremoso, contradictorio, espasmódico, lo que se explica por el devenir violento, cargado de conflictos, a través del cual las razas y pueblos entran en contacto y se mezclan en el Imperio romano de Oriente. Son conocidas las fases principales de la evolución. En la era teodosiana hay una marcada preponderancia de las tendencias abstractas, que se manifiesta en la geometrización de los ornamentos vegetales, adoptados de la antigüedad, y en una mengua de la sensibilidad para la forma. En lugar de un modelado plástico encontramos incisiones de poca profundidad en que alternan los claros y oscuros como en un ornamento. Este desarrollo continúa en la era justiniana. Después siguen las dos centurias de la disputa en torno a las imágenes, que al parecer tuvieron por consecuencia un estancamiento en todos los terrenos. “De los dos siglos entre Justiniano y Carlomagno se podría afirmar categóricamente que en ningún otro periodo se ha reducido a tal grado y con tanta unilateralidad el valor de la obra de arte a su contenido ideológico inmaterial. En la época que vio aparecer el islamismo y la iconoclasia, la concepción cultural cristiana fue acercándose notablemente a la judía, que consideraba la emulación de la naturaleza orgánica como ilícita y opuesta a la armonía, es decir, que declaró inartísticas en sí a las artes plásticas, en cuanto su objeto fuera la reproducción de seres vivientes” (Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*). Pero más tarde nos sorprende de pronto un vigoroso resurgimiento de las tendencias clásico-helenísticas. Lo orgánico vuelve a regir la voluntad de arte. A este periodo pertenecen, por ejemplo, los mosaicos del nártex de la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla y, en el terreno de la pintura de

libros, el célebre códice 139 de la Biblioteca Nacional de París, con sus deliciosas pinturas. Pero cuando toca a su fin el dominio bisecular del Imperio Macedonio, termina también este nuevo florecimiento de la sensibilidad orgánica. Mientras que esta época del arte bizantino representa el auge del componente indogermánico-helénico de su ser, el elemento oriental-abstracto, que se deriva del otro de sus dos polos, vivió su florecimiento en las primeras centurias del segundo milenio, durante las cuales Bizancio se hallaba bajo el dominio de los emperadores de la dinastía de los Comneno. Probablemente es esta modalidad del arte bizantino que ha ejercido la influencia más fuerte sobre el arte oriental, lo que ha dado lugar a la identificación errónea del arte tardío de la época de los Comneno con el arte bizantino en general.

La valoración artística del arte de la época de los Comneno data de tiempos muy recientes. Antes se desconocía casi por completo la consciente voluntad de arte que expresa; se veía en él únicamente una falta de vigor artístico, y las palabras “esquemático”, “inánime”, “rígido” que se aplicaban a él, no sólo consignaban hechos, sino que encerraban una valoración despectiva. Es que la concepción artística que dominaba en forma absoluta se fundaba en la estética de la antigüedad clásica y del Renacimiento, y por consiguiente se atenía en sus juicios a la norma de lo orgánico y lo vitalmente verdadero. Desde el punto de vista de la ciencia del arte del siglo pasado no era concebible que lo inánime y rígido pudiera constituir una meta artística. El análisis concienzudo e ingenioso a que Semper somete el arte bizantino en su obra *Estilo*, basado exclusivamente, claro está, en su teoría materialista, construye un nexo entre la peculiaridad del estilo bizantino y el arte de la tapicería, sin considerar la posibilidad de que se haya recurrido a esta técnica porque correspondía en grado superlativo a la voluntad artística vigente. La publicación, en los *Estudios completos* de Robert Vischer, del ensayo titulado *Crítica del arte medieval*, significa al fin un progreso radical en la valoración objetiva del estilo bizantino. Vischer, a pesar de sus concepciones *eurocéntricas* (si se me permite este neologismo formado por analogía con la palabra *geocéntrico*) y materialistas, procura demostrar la existencia de una aspiración artística positiva inherente a dicho estilo. Vamos a citar unos pasajes de su ensayo, interesantes también porque caracterizan este arte. “La transformación de la pintura bizantina tardía en un arte decorativo planimétrico y estereométrico, podrá explicarse sin duda alguna por una decadencia artística, por una sensibilidad menguada para la corporeidad orgánica (que, como se ve, se identifica aquí con el arte en sí), pero también y en igual medida con un agudizamiento de la sensibilidad para la decoración plana y la tectónica. También nuestra valoración tiene que ver, pues, con una extraña mezcla y síntesis de arte y no-arte, de intención artística y ofuscación artesana. Por un lado, lo esquemático es consecuencia forzosa de desconcierto, perplejidad e ignorancia [*isic!*], por otra parte es producto de una libre voluntad y se halla realizado de acuerdo con una acusada sensibilidad estilística.”

Es evidente que en este análisis está luchando una nueva concepción contra la antigua y que cada concesión a la nueva es contrarrestada por el apoyo que se da a la antigua.

Otro pasaje reza:

“Este estilo consiste en una exteriorización y esquematización decorativa de la figura; en un acercamiento de la efigie humana al carácter del ornamento plano, y con esto a una sujeción a lo arquitectónico. Que hasta la figura se sometiera a tal abstracción, es seguramente extraño, pero no es locura. Pues el alejamiento de lo orgánico se verifica a favor de un estilo de naturaleza esencialmente decorativa. Tiene, pues, su sentido, y de acuerdo con este sentido también su efecto estético. Toda pintura implica una tendencia subjetivista, relativamente independiente ante el modelo natural, hacia la expresión puramente formal, o bien, en general, hacia la expresión en formas; por lo tanto, está íntimamente vinculada con la ornamentación [*isic!*] y se inclina más o menos a una caprichosa transformación de las estructuras naturales, es decir, tiende, valga esta comparación, a cubrir el canto con la música orquestal. De este modo se llegaba poco a poco y con toda naturalidad a someter la figura viviente al carácter del ornamento plano. A la apariencia total de la figura humana, en que se expresa su vida independiente, cerrada y orgánica, la sustituye un armonioso conglomerado de partículas, en que el fin de la ilusión vital cede el lugar a un efecto decorativo autónomo.”

Hasta aquí llega la comprensión de Vischer para el estilo bizantino. Que no alcanza una comprensión total lo denota el empleo de la palabra *decorativo* en la usual acepción exterior. Ignora, pues, el profundo contenido de esta voluntad artística, a la que correspondería mejor el término *ornamental*.

No encaja en este estudio un análisis detallado del arte bizantino. Lo que nos importa aquí son nuestros puntos de vista y la significación que tiene este estilo para la evolución ulterior en el norte de Europa. Y bastan las frases con que Vischer caracteriza el arte bizantino para inferir que en él vuelve a imperar una tendencia puramente abstracta, que, viendo en lo orgánico un debilitamiento del valor de eternidad, lo evita en lo posible, como evita también intencional y conscientemente la tridimensionalidad y busca su salvación en el plano.

Nos toca ahora rastrear los supuestos psíquicos de esta voluntad de arte en la religión y la concepción del mundo del pueblo en cuestión y exponer, con base en un ejemplo, la íntima trabazón de arte y religión, que son dos manifestaciones de igual valor de una misma temperatura anímica.

A aquella fórmula antitética de proyección sentimental y abstracción que hemos encontrado para la contemplación del arte, le corresponden en el terreno de la historia de las religiones o de las concepciones del mundo, los dos conceptos de intramundanalidad (inmanencia), caracterizada como politeísmo o panteísmo, y de supramundanalidad (trascendencia), que constituye la transición al monoteísmo.

La confiada entrega al mundo exterior, la seguridad sensual, el sentirse a gusto dentro de la creación y sentirse parte de la creación, ese venturoso y “bien temperado” estado de ánimo de los griegos, que se expresa en su panteísmo devoto al mundo, forzosamente debía dar lugar —si es que admitimos motivos psicológicos para la aparición de la obra de arte— a aquel estilo clásico, cuya belleza es belleza viviente y orgánica, en que el afán de proyección sentimental no reprimido por angustias vitales podía penetrar sin esfuerzo. Tanto la vivencia religiosa como la estética eran goce de sí mismo objetivado y potenciado. El hombre se sentía en el mundo como en su casa y se sentía a sí mismo como centro del mundo. Hombre y mundo no eran contrastes y, llevado por esta fe en la realidad de la apariencia se llegaba a un amplio dominio sensible-espiritual del panorama universal. Toda filosofía griega, en cuanto se mantiene libre de aditamentos asiático-orientales, es una estructuración de la superficie del mundo visible desde el centro del hombre contemplante y pensante, y es por esto que sus sistemas han proporcionado a la humanidad moderna un material tan inmenso para una concepción racionalista del Universo. Se puede decir sin más que los griegos fueron los primeros en enseñar a la humanidad a pensar científicamente. Todo nuestro pensar y conceptuar se halla todavía bajo el influjo de la filosofía griega y de su continuación, la escolástica o, para mencionar los representantes de estos sistemas, bajo el influjo de una concepción del mundo aristotélico-tomista.

El indicio de una relación quebrantada entre hombre y mundo externo es el colorido trascendental de las concepciones religiosas con su fenómeno subsecuente de la separación dualista entre espíritu y materia, entre el mundo terrestre y el más allá. En lugar de la unión ingenuamente sensual con la naturaleza, un desgarramiento, la relación de terror del hombre con el mundo circundante, su escepticismo frente a la superficie y apariencia de las cosas, más allá de las cuales buscaba la última razón de las cosas, la verdad última. A su profunda convicción del insondable carácter enigmático de la creación y de la problematicidad de toda apariencia no podía bastar el mundo terrestre con su realidad. Y desde esta convicción los pueblos de tendencia espiritual trascendental se crearon un más allá. Todas las religiones trascendentalistas son por su naturaleza, en mayor o menor grado, religiones de salvación; tratan de salvar al hombre de la relatividad de la existencia humana y de la relatividad del mundo de las apariencias. ¿Hacen falta muchas palabras más para demostrar que esta temperatura anímica imprimió el sello de lo abstracto a toda actividad artística? ¿No fue este afán de abstracción en el fondo el ansia de crear puntos de reposo en medio de la fuga de los fenómenos, necesidades en medio de lo caprichoso, y el anhelo de redimirse de la tortura de lo relativo? Es obvio que las representaciones trascendentales en la esfera religiosa y el afán de abstracción en el campo del arte son manifestaciones de una misma actitud anímica frente al cosmos. Y esta actitud anímica, que impidió una evolución del arte en el sentido

de lo orgánico-naturalista, libró también al espíritu oriental de una evolución de su concepción del mundo en el sentido del racionalismo griego. Ahora ya comprendemos mejor el hecho de que el arte griego no se impusiera en Oriente, que sobre todo no pudiera imponerse en Egipto y que tampoco el pensamiento griego supiera cambiar la esencia fundamental de la sabiduría oriental, sino que al contrario fue absorbido por ella. Hay que considerar a la Hélade y a Egipto, a pesar de sus múltiples nexos culturales, como los representantes más extremos de concepciones del mundo antagónicas. De ahí el antagonismo radical de sus voluntades artísticas.

La trascendencia religiosa y aquella creación suya que nos es más familiar: el cristianismo, son de origen oriental-semítico. En el panteón helénico habían penetrado representaciones trascendentales de procedencia oriental mucho tiempo antes de que el cristianismo hiciera triunfar en suelo romano una versión distinta de estos elementos. La respuesta de la voluntad artística a este sentir trascendental se hace claramente patente en la tendencia abstracta del arte antiguo cristiano de que hemos hablado al tratar de los relieves del Arco de Constantino.

La civilización romana de la época tardía por una parte cultivó conscientemente las tradiciones helénicas, por otra convirtió al cristianismo en religión del Estado. En la época de los Comnenos las repercusiones griegas están totalmente silenciadas. Bajo el influjo del islamismo incipiente —ese retoño tardío de la fuerza constructora de religiones de la raza semítica, como lo llama Pfleiderer—¹ las tendencias trascendentales llegan a dominar en forma exclusiva y absoluta, lo que da lugar al arte bizantino de la época tardía, de espíritu inequívocamente abstracto.

En los elementos de este arte: retorno al plano, supresión de lo orgánico, composición cristalino-geométrica, volvemos a encontrar los elementos fundamentales del arte egipcio-oriental. Se cierra de nuevo el círculo. El arte griego casi aparece como una interrupción relativamente breve de un estado permanente, de un tipo artístico fijo. Y ¡qué dispar es sin embargo el arte bizantino del antiguo egipcio; cuán claramente manifiesta que ha pasado por la fase evolutiva del arte clásico! No es este el lugar para indagar los factores principales de esa esencial diferencia, que Riegl y Strzygowski ven sobre todo en el tratamiento del problema espacial, en la transición del objetivismo táctil al objetivismo visual (Riegl) y en el colorismo, todo ello innovaciones del arte antiguo cristiano y bizantino. Un detalle insignificante basta ya para ilustrar esta diferencia. Comparemos un relieve bizantino de la época buena con un relieve egipcio y finalmente con un dibujo de vaso griego. A pesar de que la forma abstracta, puramente geométrica, sitúa la obra bizantina en la cercanía inmediata de la egipcia, la elegancia y belleza de su estructura lineal-ornamental, la gracia que alienta en la organización de sus formas y que raya frecuentemente en lo afiligranado, nos hace comprender a primera vista que en su trayectoria evolutiva

ha pasado por el arte griego, por ese arte griego cuyo espíritu nos habla desde cualquier dibujo de vasos.

5. ARTE PRERRENACENTISTA DEL NORTE

LA INFLUENCIA que tuvo el arte bizantino tardío sobre el devenir estilístico del arte prerrenacentista de Occidente —influencia en sí incontrovertible, aunque divergen las opiniones acerca de su alcance— no pasa de constituir una sola de las premisas en que se basa este devenir. Después de caracterizar en el capítulo anterior aquella voluntad de arte bizantina, hasta donde es importante para nuestros propósitos, nos toca ahora ocuparnos de los demás supuestos. Y entonces se nos presenta en primer lugar la pregunta de cómo hay que interpretar, desde nuestros puntos de vista, ese arte vernáculo, que existe como una creación independiente, a pesar de las influencias griegas y bizantino-orientales. Es cierto que difícilmente podemos hablar de un arte nórdico desarrollado. En cambio es posible leer en aquellos productos de una incipiente actividad artística, en aquellas obras de un impulso creador primigenio, una voluntad de arte determinada y muy original. Nos estamos refiriendo al arte de adorno celtogermánico, tal como a pesar de las diferencias locales se manifiesta como una dirección artística bien definida en la ornamentación del norte escandinavo irlandés, en el estilo de las invasiones y en el arte merovingio. Puesto que la voluntad de arte de estos pueblos se satisfizo íntegramente dentro de la ornamentación, podemos identificar ésta, de acuerdo en ello con Sophus Müller, con el arte en general de los pueblos nórdicos.

Ahora bien, lo característico de dicha ornamentación, que ya hemos visto en el capítulo tercero, es el absoluto predominio de la forma geométrico-lineal, con exclusión de todo lo orgánico. Habiendo comprobado con esto una coincidencia de la ornamentación nórdica con los primeros orígenes del arte griego arcaico y del oriental, será más fácil analizar las diferencias. Éstas residen en el estado de ánimo general.

El hombre nórdico no se hallaba vinculado con la naturaleza por esa relación de íntima confianza que encontramos entre los griegos; por otra parte, su concepción del mundo carecía de la profundidad que caracteriza la de los pueblos antiguos de Oriente. La ingenua religión natural del norte con su nebuloso misticismo ignoraba la honda visión que satura la religión trascendental de los pueblos semítico-orientales. Fue una religión *anterior* a la cognición, mientras que la religión del hombre oriental se hallaba por *encima* del conocimiento. Viviendo en medio de una naturaleza áspera y poco generosa, aquellos pueblos

sentían la resistencia de ésta y su propia separación interna de ella y se enfrentaban llenos de angustia, zozobra y desconfianza a las cosas del mundo exterior y a la apariencia de éstas. No se arqueaba sobre ellos la bóveda de un cielo límpidamente azul; no los rodeaba un clima risueño ni una flora exuberante que los hubiera podido conducir a un panteísmo henchido de devoción al mundo terrestre. La inclemencia de la naturaleza impidió que brotara aquel seguro instinto sensual que el hombre necesita para entregarse confiadamente a la naturaleza y dio lugar a una íntima inarmonía, que introdujo elementos dualistas en todas las concepciones religiosas y que es la causa de la escasa resistencia que el norte ofreció a la invasión del cristianismo.

La mística del norte, fugaz neblina que precede a la salida del sol, poseía en sí tan exigua fuerza que retrocedió indefensa e inermes ante el racionalismo práctico de los romanos y su fenómeno concomitante, el cristianismo constituido en religión de Estado; que buscó refugio en toda clase de escondrijos, no dejando nunca de acatar debidamente a la razón y la religión ajenas.

Más sustancial que la neblina del alba, el misticismo oriental encerraba, en cambio, la más honda conciencia de ese insondable misterio que es el mundo, mientras que el hombre nórdico sentía entre él y el mundo sólo un leve velo que algún día esperaba poder levantar. Todavía no sospechaba la problemática de todo conocer.

Dado este estado de ánimo del hombre nórdico, es lógico que su voluntad artística hubiera de ser abstracta, pero que, por otra parte, no poseyera la intensidad y alta tensión de la oriental. Sin embargo, fueron suficientes su inquietud frente al mundo exterior, su interna distancia de la naturaleza para impedir que se estableciera una relación de familiaridad y para reprimir toda sensibilidad para lo orgánico. De ahí que la voluntad artística del norte estuviera regida exclusivamente por lo inorgánico, tal como se expresa en el llamado ornamento de lacerías y en la ornamentación animal.

Pero esos laberínticos trazos geométrico-lineales no se hallan nunca reducidos a la fórmula abstracta más sencilla, no alcanzan nunca la clara necesidad y sujeción a ley; campea en ellos una expresión, una búsqueda, una aspiración, que rebasan la suprema paz y exclusividad de lo abstracto. Este modo de adorno, complicado, confuso y aparentemente caprichoso, no hubiera satisfecho en absoluto la voluntad artística de los pueblos orientales. Existe en él, por así decirlo, el mero material de la abstracción, no la abstracción en sí. Toda la inquietud de la búsqueda, todo el deseo de conocer, toda la falta de armonía interna, se manifiestan en esa exaltada expresión de lo inanimado. La clara conciencia de la imposibilidad del conocer, la absoluta y pasiva resignación, habían llevado la voluntad artística oriental a aquella inexpresiva quietud y necesidad de lo abstracto. Aquí, en el norte, no existe la quietud; aquí quiere hablar una interna necesidad de expresión que existe a pesar de la inarmonía, o, mejor, que es precisamente intensificada por la inarmonía. Recordemos un

pasaje del capítulo tercero: “En esta maraña de líneas se expresa sin lugar a duda una vida inquieta. Claro que esa inquietud, esa búsqueda febril, carece de una vida orgánica que suavemente nos haga participar en su propia movilidad, pero sí tiene vida, una vida impetuosa, violenta y llena de precipitación, que nos obliga a seguir sus movimientos sin que en ello sintamos felicidad. Se trata, pues, de un movimiento intensificado, de una expresividad intensificada, sobre una base inorgánica. Ésta es la fórmula decisiva que caracteriza a todo el norte medieval. Estos son los elementos que posteriormente —como lo mostraremos más adelante— culminarán en el gótico. El afán de proyección sentimental de esos pueblos inarmónicos no toma el camino más directo hacia lo inorgánico, porque el movimiento armonioso no es suficientemente expresivo para él; recurre a ese inquietante *pathos* inherente a la vivificación de lo inorgánico”. Y así surge un fenómeno contradictorio e híbrido: creación abstracta a la par que henchida de intensísima expresión.

Ese *pathos* excitado es el mismo que alienta en toda imitación mecánica de las funciones orgánicas, por ejemplo, en las marionetas.

Es obvia la diferencia entre las estructuras lineales del norte y la tendencia hacia lo lineal de los egipcios, que en ello no buscaban sino la inexpresividad.

Sabemos cómo se transforman en la ornamentación septentrional los motivos animales en dibujos geométricos; cómo se incluye lo orgánico en la expresividad de esas líneas. Es natural que la misma metamorfosis sea también el destino de las figuras humanas que, ya más adelantada la evolución, se encuentran, por ejemplo, en la pintura de libros. La diferencia entre el dibujo egipcio lineal y este ejercicio artístico de los pueblos nórdicos es claramente patente. Leamos cómo describe Woermann este último: “Los motivos animales se enlazan con los motivos de cinta trenzada. Los cuadrúpedos, distendidos violentamente, parecen cintas; las cabezas de pájaro coronan cuellos largos en forma de cinta. Pero sobre todo son las figuras humanas, desfiguradas y retorcidas, las que participan en este torbellino caligráfico. Aun en los casos en que las figuras de santos ocupan, como imágenes principales, el centro de la composición, se hallan aplanadas y acusan un carácter esquemático. Sus miembros están atrofiados; sus barbas y cabellos, disueltos en cintas cuyos cabos están enrollados. Como en el arte primitivo, están vistas o totalmente de frente o totalmente de perfil. Las vestimentas se hallan convertidas en rollos de cintas; las facciones, en líneas geométricas (Woermann, *Geschichte der Kunst* [Historia del arte], tomo II, p. 87).

Es natural que esta propensión a la línea inorgánica, a la forma negadora de la vida, haya favorecido grandemente la tendencia abstracta, tal como la acusan por una parte el arte antiguo cristiano, difundido desde los conventos de monjes, y por otra parte, el arte bizantino de la época tardía. En el caos de la evolución secular, expuesta a las más diversas tendencias, se señala como primer resultado relativamente claro y definido, el estilo románico. En él descuellan como

componentes más importantes los siguientes factores: primero, las tradiciones directas del arte romano provincial; segundo, el canon antiguo cristiano, divulgado por los monasterios; tercero, el arte bizantino, y, cuarto, la voluntad artística propia y original de los pueblos septentrionales que acabamos de analizar. De esta composición del estilo románico podemos inferir que en él lo orgánico ocupa tan sólo un espacio reducido, y esto sobre todo porque la tradición orgánico-clásica fue adoptada ya en una versión grosera, barbarizada, como una forma no comprendida, aunque un vago sentimiento de la superioridad de este arte dio lugar a un apego exterior muy estrecho al tipo tradicional. Es más, como es sabido, ocurrió en la época de los merovingios un consciente renacimiento de la antigüedad clásica.

El estilo románico y el gótico no pueden tomarse como estilos enteramente distintos, cuando se trata de indagar, como único factor decisivo, la voluntad artística. Pues la primacía todavía marcada en la tradición clásica dentro del estilo románico, que es lo que más distingue uno del otro, es un hecho que desde el punto de vista de la voluntad de arte sólo puede considerarse como una traba debida a circunstancias exteriores.

Un análisis de la arquitectura nos enseña que las tendencias que en el gótico tendrán el predominio absoluto, ya se anuncian en la arquitectura románica con toda claridad, aunque todavía sobre la base clásica, que, como sabemos, no se sacrificó ni en la arquitectura antigua cristiana ni en la bizantina. En el estilo románico la tradición clásico-helénica no se halla conservada —ya lo dijimos— como una forma claramente captada en su esencia orgánica, sino como un andamiaje externo, como un tipo fijo con el cual la propia voluntad de arte debe enfrentarse por fuerza. Sólo poco a poco van robusteciéndose los propios conceptos arquitectónicos de la voluntad artística del norte.

En su constitución interna el estilo románico aparece ya como una creación nórdica, con tal que se pase por alto su componente clásico, que le está adherido como algo externo. Su actitud general es abstracta y su relación con el gótico es aproximadamente la del estilo dórico con los demás estilos arquitectónicos helénicos. Exactamente como el estilo dórico, el románico rechaza aún todo afán de proyección sentimental. Se trata de un tipo de construcción algo pesada, sosegada y grave, pero en cuyos detalles ya se revela la evolución futura. El sistema de los pilares, las nervaduras aplicadas a la bóveda en arista y los haces de pilastras contienen ya las tendencias hacia lo viviente. Lo que aquí pugna por imponerse sobre una base ajena, se torna más tarde factor único y decisivo. ¿No es lógico que estas tendencias, al fortalecerse paulatinamente, se despojaran de las convenciones helénicas y crearan desde sí mismas un nuevo sistema, adecuado a su propia voluntad de arte? Así surgió el estilo gótico, que poco a poco fue conquistando todo el noroeste de Europa. Ya dijimos que el pensamiento constructivo gótico es la consumación y apoteosis de esa voluntad artística indígena que hemos comprobado en la ornamentación y para la cual no

hemos encontrado fórmula más breve que ésta: expresividad intensificada sobre una base inorgánica. Al preguntarnos frente a una catedral gótica si su constitución interna es orgánico-viviente o abstracta, nos hallaremos aturridos. (Por constitución interna entendemos aquello que pudiera designarse como el alma de la construcción, como íntima y misteriosa virtud de su esencia.) Ahora bien: ante la catedral gótica sentimos sin duda alguna un fortísimo llamado a nuestro sentimiento de proyección sentimental, y sin embargo vacilamos en calificar su constitución interna como orgánica. Y aumentará aún nuestra duda al ponernos a pensar en la constitución orgánica de un edificio griego clásico. En él coinciden del todo los conceptos *orgánico* y *proyección sentimental*; la materia se ha llenado de vida orgánica: ya no obedece exclusivamente a sus propias leyes mecánicas, se subordina con estas sus leyes a una voluntad artística saturada de sensibilidad para la vida orgánica. En la catedral gótica, empero, la materia no vive sino gracias a sus propias leyes mecánicas; pero estas leyes —a pesar de su carácter fundamental, que es abstracto— han cobrado vida, es decir, han cobrado expresión. El hombre aplica su facultad de proyección sentimental a valores mecánicos; éstos ya no son para él abstracción muerta, sino un viviente movimiento de fuerzas. Y sólo en este violento movimiento de fuerzas, cuya intensidad expresiva supera toda movilidad orgánica, el hombre nórdico sabe satisfacer su necesidad de expresión, intensificada hasta lo patético por su interna inarmonía. Lo arrastra la música sinfónica de fuerzas mecánicas, que, brotando de todas partes, asciende hacia los cielos en un poderoso *crescendo*, y en medio de un vértigo de felicidad se siente impetuosamente arrebatado hacia arriba, encumbrado a una altura infinita, muy por encima de sí mismo. ¡Qué lejos se halla este hombre del armonioso griego, que deriva toda su dicha de una sumersión en la paz equilibrada, ajena a todo éxtasis, de la suave movilidad orgánica.¹

Gottfried Semper intuyó lo inquietante de esa viviente mecánica y por esto dio al estilo gótico el nombre de “escolástica de piedra”. Pues la escolástica es la cumbre más alta de una aspiración análoga, la de expresar por medio de conceptos abstracto-esquemáticos una viviente religiosidad, tal como el gótico es la apoteosis de las leyes mecánico-constructivas vueltas expresivas por la capacidad de proyección sentimental. Se comprenderá que este supremo agotamiento de las posibilidades constructivas con el único fin de alcanzar una intensidad dinámica arrebatadora, superior a todo movimiento inherente a la vida orgánica, parecía un absurdo, una extravagancia bárbara a los ojos de otros pueblos, por su temperatura anímica más cercanos a la antigüedad clásica.

Tenemos que volver una vez más sobre la comparación con la arquitectura griega. Sin duda se trata en ella también de un arte puramente constructivo, es decir, de un arte atenido claramente a las leyes constructivas en la creación de todas sus estructuras. Ahora bien, la tectónica de los griegos consiste en una animación de la piedra, es decir, se insufla a la piedra una vida orgánica. Lo

constructivamente condicionado se somete a un pensamiento orgánico superior, que desde dentro se va apoderando del todo y depura las leyes de la materia en el sentido de lo orgánico. Recordemos que esta tendencia se anunciaba ya en la construcción del templo dórico, cuya constitución interna era en todo lo demás por entero abstracta. En el templo jónico y la evolución que le siguió se fue introduciendo en el esqueleto constructivo —basado sólo en las leyes de la materia, es decir, en la relación entre carga y fuerza de soporte— la vida más risueña y grata de lo orgánico; las funciones meramente mecánicas se convirtieron, en cuanto a su efecto, en funciones orgánicas. Encontraremos lo orgánico donde hay armonía, equilibrio, un temple sosegado en sí mismo, en cuyo movimiento y ritmo podemos penetrar sin esfuerzo con los sentimientos vitales de nuestro propio organismo. Ahora bien, otro contraste diametral con el pensamiento arquitectónico griego lo constituye la pirámide egipcia, estructura cristalino-abstracta, que se cierra ante nuestro afán de proyección sentimental. Como tercera posibilidad existe la catedral gótica, en que por cierto no alientan sino valores abstractos, pero que a la vez hace un llamado sumamente enérgico e insistente a nuestra facultad de *Einfühlung*. Sin embargo, no se trata en ella, como en el templo griego, de un proceso en que la sensibilidad para lo orgánico depura relaciones de tipo constructivo: en la catedral gótica se expresan relaciones de fuerzas puramente mecánicas, pero una capacidad de proyección sentimental extendida a lo abstracto intensifica hasta un extremo la tendencia dinámica y el contenido de estas relaciones de fuerzas. No tenemos que ver con la vida de un organismo sino con la de un mecanismo. No existe la armonía orgánica de un sentimiento de devoción hacia el mundo terrenal; un inquieto aspirar —aspirar sin redención— en perpetuo aumento, perpetuamente sublimado por sí mismo, arrebatada a la psique inarmónica en sí hacia un éxtasis desmesurado, hacia un *excelsior* ferviente. ¿No fue acaso el gótico, con su morbosa diferenciación, con sus extremos y su desasosiego, la época de pubertad del hombre europeo?

Antes de abandonar la arquitectura quisiéramos contraponer una a otra dos citas significativas: una del célebre ensayo sobre el gótico, de Langier, titulado *Essai sur l'architecture* [Ensayo sobre la arquitectura] y publicado en 1752, y una frase de Goethe acerca de la antigüedad clásica.

Dice Langier: “La barbarie de los siglos posteriores dio lugar a un nuevo sistema de arquitectura, en que la ignorancia en cuanto a las proporciones, los ornamentos puerilmente amontonados y de configuración extravagante sólo hicieron surgir piedras talladas, solamente lo informe, lo grotesco, lo excesivo”.

Y la frase de Goethe sobre la antigüedad clásica: “Estas altas obras de arte se crearon tal como la naturaleza crea sus más altas obras. En ellas está eliminado todo lo caprichoso y fantástico; en ellas se encuentra la necesidad, se encuentra Dios”.

No puede asombrarnos que en la alta Edad Media llegara a predominar la

arquitectura y asignara a todos los demás géneros artísticos un lugar secundario, pues en ella la voluntad de arte que acabamos de caracterizar pudo manifestarse con la mayor libertad. Las naturales condiciones constructivas de la arquitectura favorecieron la tendencia de dar expresividad a lo abstracto y no existía para ella ningún modelo natural orgánico que se hubiera opuesto a una voluntad de esta índole.

En la plástica, esta voluntad artística hubo de encontrar una resistencia natural, pero como no renunció a imponerse en contra de ella, surgieron aquellas extrañas y sorprendentes creaciones de la escultura románica y la gótica. En la escultura románica imperan condiciones idénticas a las de la arquitectura gótica. La voluntad artística propia experimenta todavía sobre una base que en el fondo le es ajena, en este caso sobre la tradición de la plástica grecorromana de bulto redondo. Pero dentro de estos límites ya se anuncian en todas partes, y con el tiempo se van intensificando, la tendencia al estilo de bajo relieve y el afán de dar vida propia a la línea. La gracia viviente, característica de los ropajes clásicos, va disminuyendo; viene a sustituirla una rigidez cada vez más acentuada. El ropaje se va transformando en un ornamento de abstracción lineal, del tipo de ese producto híbrido de abstracción y expresión a que hemos aludido antes; poco a poco se convierte en un mero sustrato de esas fantasías lineales, poco a poco cobra, frente al cuerpo, una existencia independiente.²

Pero a pesar de todos estos factores, la tradición helénica clásica es claramente patente en las figuras recias y algo aplanadas que encontramos, por ejemplo, en el estilo románico de Francia meridional. Las tendencias que aquí se expresan todavía tímidamente y sobre una base ajena, se imponen ya libres de toda convención y sin trabas algunas en esa evolución de la estatuaria monumental, en cuyo umbral se hallan las esculturas de Chartres. La proporción, hasta cierto punto equilibrada, entre vertical y horizontal, tal como impera en la arquitectura y plástica románicas, todavía guiadas por la antigüedad clásica, se ha abandonado aquí consciente y deliberadamente; como en la ornamentación y la ilustración de libros, la figura humana es incorporada al sistema de una movilidad inorgánica. Es decir muy poco, si con respecto al estilo de estas figuras angostas, innaturalmente distendidas en sentido vertical, se habla de sujeción a la arquitectura; esta fórmula está lejos de caracterizar los hechos. Más bien hay que afirmar que en la plástica como en la arquitectura se revelaba una misma voluntad artística; que esta voluntad no se conformó con la simple realidad plástica, de expresión no suficientemente patética y arrebatadora, y que por esto procuró elevar la reproducción de la realidad cúbica hacia la expresión más intensa de la abstracción expresiva. Y no había camino mejor para satisfacer esta aspiración que haciendo absorber lo figural por la gran vorágine de aquellas fuerzas mecánicas potenciadas en su movilidad por la facultad de proyección sentimental, tal como alentaban en la arquitectura. Así es que aquellos santos tienen expresividad y con ella apelan a nuestro poder de *Einführung*. Pero esta

expresión no reside de ningún modo en el valor expresivo personal de cada una de las figuras, sino en la abstracción expresiva que domina toda la arquitectura y de la que dependen también las estatuas sujetas a ella. En sí son inánimes; sólo insertas en el todo participan en aquella vida intensa, superior a toda vida orgánica.

Al contemplar y valorar la plástica medieval, también hay que tomar en consideración un factor ajeno a nuestros puntos de vista, o sea ese naturalismo o realismo, común a todo arte cisalpino, que se expresa mediante lo característico. Este realismo se encuentra allende la voluntad artística absoluta, que está basada exclusivamente en los sentimientos estéticos elementales y, por lo tanto, sólo puede manifestarse a través de la forma. Más bien pertenece al ámbito de una estética ampliada que abarca las infinitas posibilidades de los sentimientos estéticos complicados. Estos sentimientos complicados apelan, más allá de la vivencia estética, a las más diversas esferas de la vivencia anímica; de ahí que no puedan expresarse dentro de los límites de lo formal y que no sean accesibles a la estética propiamente dicha, como ya lo subrayamos en el capítulo segundo. Están individualmente condicionados. Y sólo individualmente asibles, y, por consiguiente, carecen de ese carácter de necesidad que es el único de que puede ocuparse la estética científica.

En el curso de su desarrollo lo característico se convierte en lo material —en el sentido más lato de la palabra—, cuya esfera de acción se halla en terrenos muy distintos del de la experiencia estética.

Ahora bien, este realismo tuvo que enfrentarse en el arte románico y el gótico con una voluntad de arte puramente formal-abstracta. Este encuentro dio lugar a un extraño hibridismo. El impulso de imitación caracterizante se apoderó de las cabezas, asiento de la expresión anímica, mientras que el ropaje, supresor de toda corporeidad, siguió siendo el dominio del afán artístico abstracto.

Aquel impulso de imitación fue también de gran importancia porque tendía un puente a lo orgánico; aunque por lo pronto tan sólo interesado en lo característico y en la captación de la verdad vital, y carente de sensibilidad para la belleza orgánica, creó así una base efectiva sobre la cual posteriormente, en la época de las influencias griega e italiana, pudo desenvolverse el sentimiento del valor estético-formal de lo orgánico.³

En los primeros tiempos las dos tendencias todavía coexisten inconciliadas: las cabezas, de configuración realista, se hallan rudamente contiguas a todos los demás elementos que acusan un carácter por entero abstracto e inorgánico. Haría falta un estudio especial para perseguir el desarrollo de la plástica gótica desde estos puntos de vista. En ningún estilo se hallan tan cercanos los extremos y contradicciones. El encuentro de un ámbito reducido de dos tendencias, totalmente dispares en principio, forzosamente hubo de producir un arte tan extraño y tan impresionante como lo es la escultura gótica. Si nos preguntamos ahora en qué forma ocurrió la disolución del estilo gótico y su sustitución por el

renacentista, es natural que dentro de los límites de este estudio no podamos sino insinuar este devenir.

Como primer factor ya hemos mencionado la inclinación, resultante de la imitación de lo vitalmente verdadero, a las tendencias orgánico-formales que llegaban de allende los Alpes. Pero esta buena acogida no significa sino un medio paso. Ya hemos comprobado que las tendencias abstractas de la voluntad artística del norte alcanzaron su cumbre más alta en el estilo de los ropajes. El vestido, con la fraseología de sus pliegues artificiosamente dispuestos, llegó a llevar una existencia aislada frente al cuerpo, a ser un organismo aparte. Y dentro de esta fraseología gótica se fue operando también la transformación. Cómo del estilo de los ropajes esquinados y angulosos, imperante en los albores del gótico, empezó a destacarse levemente aquella dominante rítmica que llamamos la *línea gótica* —y que en el fondo es únicamente decisiva para la valoración del todo—, al principio todavía atenida en su ritmo y la verticalidad de sus proporciones a la vida tempestuosa y exaltada de los tiempos anteriores; cómo esta línea gótica se sosegaba lentamente, acercándose a lo orgánico y adoptando una movilidad cada vez más rítmica hasta alcanzar el pleno equilibrio entre las tendencias horizontales y verticales; cómo este ritmo fue apoderándose de un pausado devenir del caos de los pliegues, todo esto sólo puede estudiarse detallada y concienzudamente con base en láminas. El proceso se complicó aun cuando bajo la influencia del Renacimiento italiano también el cuerpo se volvió rítmico y se sometió a la tendencia orgánica, de suerte que vestido y cuerpo acabaron por parecerse a dos orquestas que, aunque tocando en una misma tonalidad, procuran cubrirse la una a la otra. En aquella etapa evolutiva del gótico que llamamos el barroco gótico, y cuyos representantes se encuentran sobre todo en el sur de Alemania, la música del ropaje, haciendo un supremo esfuerzo, se desplegó por última vez en una sinfonía de sonoridad retumbante, cuyos maravillosos acordes cubrieron el ritmo más modesto y recatado del cuerpo; pero con este postrer esfuerzo se derrumbó y el cuerpo llegó a imponerse cada vez más clara y soberanamente. A medida que se fue desarrollando la comprensión del espíritu renacentista, dejó de existir aquel efecto correlacionado entre cuerpo y vestido. El cuerpo se convirtió en dominante, a la que se subordinó dócilmente, como fenómeno secundario, el ropaje. El estilo gótico del vestido había dejado de sonar y con él se extinguió el último recuerdo del punto de arranque del crear nórdico, la última reminiscencia de aquel sistema de líneas abstractas a la vez que expresivas. Después de haber alcanzado con esfuerzos y por muchos rodeos la claridad orgánica, perdió su razón de ser y quedó eliminada de la evolución.

Con esto termina la larga trayectoria que conduce desde los comienzos de la ornamentación lineal a la opulenta exuberancia del gótico tardío. Empieza el Renacimiento, la gran naturalidad, la gran era del clima burgués. Desaparece radicalmente lo no natural, característico de toda producción artística impulsada por el afán de abstracción. Con el gótico perece el último de los *estilos*. Quien

haya comprendido, aunque sólo vagamente, cuánto encierra esa falta de naturalidad, podrá aceptar gustoso las múltiples posibilidades de dicha creadas por el Renacimiento, pero forzosamente lamentará que con el triunfo de lo orgánico y natural se hayan perdido para siempre valores excelsos, consagrados por una grandiosa tradición.

Apéndice

DE LA TRASCENDENCIA Y LA INMANENCIA EN EL ARTE

TODO examen algo profundo de lo que es la esencia de nuestra estética científica nos hace ver que la utilidad de ésta es sumamente reducida si tomamos en cuenta la totalidad de los hechos pertenecientes al dominio del arte. Esta circunstancia se ha manifestado prácticamente desde hace mucho en la franca y recíproca aversión que se tienen los historiadores del arte y los estetas. La ciencia objetiva del arte y la estética son y serán disciplinas incompatibles. Ante la alternativa de sacrificar la mayor parte del material y contentarse con una historia del arte arreglada *ad usum æsthetici* o renunciar a todos los vuelos de altura estética, es natural que el historiador del arte se decida por lo último. Continúa, pues, una situación en que las dos materias, tan estrechamente afines por su objeto, trabajan una al lado de la otra sin que haya entre ellas el menor contacto. Puede ser que esta falta de mutua comprensión se deba sólo a la supersticiosa fe en el concepto verbal del vocablo *arte*, fe que nos hace sucumbir una y otra vez al afán verdaderamente criminal de reducir la múltiple significación de los fenómenos a un concepto susceptible de una sola interpretación. Pero de esta superstición no logramos librarnos y seguimos siendo esclavos de palabras, esclavos de conceptos.

Cualquiera que sea la causa, el hecho es que los problemas de la estética no abarcan toda la suma de los fenómenos artísticos; que la historia del arte y la dogmática del arte son magnitudes incongruentes y hasta inconmensurables.

Si conviniéramos en designar con la combinación de sonidos a-r-t-e exclusivamente los productos que se atienen a los principios de nuestra estética científica, habría que descartar como no artística la mayor parte del material considerado hasta ahora por la investigación históricoartística y quedarían sólo grupos muy pequeños de obras, o sea los monumentos artísticos de las diferentes épocas clásicas. He aquí la clave del secreto: nuestra estética no es sino una psicología de la sensibilidad artística clasicista. Ni más ni menos. Este límite no lo rebasa ninguna ampliación de la estética. El esteta moderno objetará a esto que desde hace mucho ya no deriva sus principios de la tradición clásica;

que los obtiene por el camino del experimento psicológico y que los resultados conseguidos de este modo se ven confirmados, sin embargo, por las obras del arte clásico. Lo único que se demuestra con esto es que el esteta moderno se halla dentro de un círculo vicioso. Pues comparando nuestra humanidad contemporánea con la de épocas pretéritas vemos, frente a las enormes diferencias que la separan del hombre gótico, del hombre antiguo oriental y antiguo americano, etc., que en los rasgos fundamentales de su estructura psíquica coincide, a pesar de su diferenciación y de su organización espiritual superior, con la humanidad de las épocas clásicas. Por lo tanto, el hombre moderno arraiga, con todo su repertorio cultural, en la tradición clásica. De este carácter básico que acusa nuestra constitución anímica no se libran tampoco las investigaciones de la nueva psicología experimental sobre la sujeción a ley del acaecer estético. En vista de la manifiesta congruencia entre los elementos que constituyen el alma del hombre clásico y la del hombre moderno, es lógico que la producción artística clásica proporcione el material de comprobación ideal para los resultados de orden general obtenidos en los estudios psicológico-estéticos que se están llevando a cabo en la actualidad, mientras que el complicado desarrollo del arte moderno —para no citar otros ejemplos— ya no encaja, hecho por demás significativo, en esa estética tipo A-B-C. El paradigma de toda estética sigue siendo, pues, el arte clásico. Esta relación de rigurosa dependencia abre los ojos a quien quiere ver, para lo problemático del método comúnmente empleado en el estudio retrospectivo del arte.

Es un método que echa mano de un esquema sumamente sencillo de la evolución artística, que no toma en cuenta sino los puntos culminantes de las épocas clásicas. Así la trayectoria del arte se reduce a un movimiento ondulado fácil de captar: lo que precede a las cimas clásicas se interpreta como un ensayo, si bien frustrado de indudable importancia, porque ya señala hacia la altura; lo que sucede a los apogeos se califica de producto de decadencia y degeneración. Ésta es la escala dentro de la cual se mueven todos nuestros juicios de valor.

No podemos aceptar este modo de ver las cosas y de someterlas al mezquino criterio de nuestra época, esta valoración impuesta por la costumbre y la pereza mental, que da una idea falsa de la situación efectiva e infringe la ley tácita de toda investigación histórica objetiva, según la cual los hechos no deben juzgarse desde los supuestos nuestros sino desde los suyos propios. Cada fase estilística representa, con respecto a la humanidad que la creó a partir de sus necesidades psíquicas, la meta de su voluntad y, por lo tanto, el máximo grado de perfección. Lo que hoy nos parece una extraña deformación, no es el resultado de una capacidad deficiente, sino el de una voluntad artística orientada en una dirección distinta. No se pudo hacer otra cosa porque no se quiso hacer otra cosa. Este conocimiento debe guiar todo esfuerzo del psicólogo del estilo. Pues si realmente existió en la producción de épocas pretéritas una diferencia entre el poder y el querer, es lógico que ésta ya no pueda percibirse a través de la enorme distancia

que nos separa de aquel entonces. Pero esa diferencia que creemos notar y cuya falsa interpretación explica la parcialidad de nuestros juicios de valor, en realidad no pasa de ser la diferencia entre nuestro propio querer y el querer de aquellos periodos del pasado, o sea una diferencia enteramente subjetiva, introducida arbitrariamente en el curso sosegado y uniforme del acaecer. Con esto no pretendemos negar que el arte ha evolucionado; sólo queremos mostrar que la evolución que se ha dado consiste en un desarrollo, no de la capacidad, sino de la voluntad.

En el momento en que de esta suerte se nos revela la esencia de la evolución artística, cambia también nuestra apreciación del clasicismo. Comprendemos la estrechez de un criterio que nos ha hecho considerar las épocas clásicas como puntos culminantes de todo crear artístico, como cimas de la perfección absoluta, aunque en realidad no son sino fases evolutivas, determinadas y delimitadas, en que la voluntad de arte coincidió con la nuestra. No debemos, pues, erigir el clasicismo en valor absoluto; no debemos subordinarle todo el resto de la producción artística: con ello nos enredamos en una cadena sin fin de injusticias.

Sólo a las épocas clásicas podemos enfrentarnos con una actitud subjetiva a la par que objetiva. Pues aquí queda eliminada aquella diferencia; aquí no cometemos ninguna injusticia cuando, con toda la falta de escrúpulos que caracteriza nuestro juicio común en materia históricoartística y estética, superponemos a la capacidad del pretérito nuestra voluntad actual. Pero alejándonos del clasicismo, el pecado contra el espíritu de la objetividad empieza con el primer paso hacia adelante o hacia atrás. Seguro que no nos es posible una objetividad absoluta, pero este conocimiento no nos autoriza a aferrarnos a un criterio unilateral, en vez de intentar reducir en lo posible nuestra miopía y parcialidad. Es cierto que en el momento de abandonar nuestras acostumbradas concepciones, nos hallamos en medio de lo desconocido. Y no hay caminos trazados; no hay señales que puedan orientarnos. Nosotros mismos debemos crearnos esos puntos de orientación a medida que avanzamos cautelosamente, a riesgo de guiarnos no por tesis, sino por hipótesis.

En la esfera del arte clásico no existe tal dificultad. En ella vemos realizada, a través de la capacidad del pasado, una voluntad de arte que en sus elementos fundamentales es también la nuestra. Pero más allá del clasicismo ya no contamos con tal punto de apoyo; nos toca descubrir una voluntad artística distinta, tarea para la cual sólo podemos basarnos en el material mudo, todavía no despertado a la vida. De la capacidad artística que se manifiesta en este material tenemos que sacar conclusiones con respecto a la voluntad de arte que la rige. Son conclusiones hacia lo incógnito; los únicos puntos de orientación a que podemos atenernos son hipótesis. No hay otro conocimiento que la adivinación, no hay otra certeza que la intuición. Pero ¡qué pobre y mediocre sería toda investigación histórica sin el gran aliento de la adivinación! ¿O convendría acaso descartar este modo de conocer, no habiendo fuera de él sino la

brutal violación de los hechos por un juicio parcial y subjetivo?

Nuestro conocimiento de los fenómenos no es cabal hasta cuando comprendemos que lo que parecía límite no es sino transición y de golpe nos percatamos de la relatividad de todo. Haber reconocido las cosas significa haber penetrado hasta aquella medula de su esencia donde se nos revela toda su problemática.

Así es que hace falta haber captado en su más íntimo ser el fenómeno del arte clásico para reconocer que el clasicismo no es algo terminado y concluso, sino que no pasa de ser uno de los polos del eje alrededor del cual rueda el acaecer artístico. La historia evolutiva del arte es redonda como el universo y no existe polo que no tenga su antipolo. Mientras nuestros esfuerzos históricos se limitan a girar alrededor de uno de los dos polos —el polo que llamamos arte, aunque en realidad no es sino el arte clásico—, nuestra visión es incompleta: comprende una sola de las metas. Pero en el momento en que alcanzamos el polo mismo, se nos abren los ojos y percibimos todo lo que más allá de éste tiende hacia el otro polo. Y la distancia que hemos recorrido nos parece de pronto corta e insignificante frente al infinito que ahora abarcamos con la mirada.

Las triviales definiciones del arte como definición de la naturaleza, de las que no ha podido emanciparse nuestra estilística debido a la servil dependencia del contenido total de nuestra cultura con respecto a los conceptos aristotélicos, nos han cegado para los auténticos valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística. En el mejor de los casos hablamos de una metafísica de lo bello, de la que está eliminado todo lo no bello, es decir, lo no clásico. Pero además de esta metafísica existe otra más elevada, que comprende la escala íntegra del arte y que, sustrayéndose a las interpretaciones materialistas, se hace patente en toda actividad artística, trátase de las tallas de los maoríes o de algún relieve asirio. Esta concepción metafísica aparece con el conocimiento de que todo arte no es sino una anotación de las sucesivas fases del gran encuentro que se ha realizado entre el hombre y el mundo exterior desde el primer día de la creación y seguirá realizándose por los siglos de los siglos. Así es que el arte constituye otra forma de manifestación de aquellas fuerzas psíquicas que, sometidas a un proceso idéntico, producen el fenómeno de la religión y de las diversas concepciones del mundo.

Así como se habla de periodos clásicos del arte, se podría hablar de periodos clásicos de la religión.

Ambas no son sino manifestaciones distintas de una misma constitución anímica de tipo clasicista, que existía siempre cuando en el gran encuentro entre hombre y mundo externo se produjo aquel raro y feliz estado de equilibrio en que uno y otro se funden en una sola cosa. En el terreno históricorreligioso este periodo se halla representado por las religiones basadas en el principio de la inmanencia, que en sus diferentes variantes de politeísmo, panteísmo o monismo conciben lo divino como inmanente en el mundo e idéntico con él. En

el fondo esta concepción de la inmanencia divina no es sino un antropomorfismo llevado al último extremo. La unidad de Dios y mundo es otra denominación de la unidad de hombre y mundo. Es obvio el paralelismo en el dominio de la historia del arte. El sentimiento clásico del arte estriba en la misma fusión de hombre y mundo, en la misma conciencia de unidad, que se expresa en la animación de todas las obras de la creación. También aquí existe el supuesto de que la naturaleza humana “se sabe unida al mundo y, por lo tanto, no siente al mundo externo objetivo como algo extraño sino que reconoce en él las imágenes que responden a sus propios sentimientos y sensaciones” (Goethe). El proceso antropomorfizante se convierte aquí en proceso de proyección sentimental, es decir, en trasposición de la propia vitalidad orgánica a todos los objetos del mundo de los fenómenos.

El encuentro entre hombre y mundo externo ocurre exclusivamente —claro está— en los adentros del hombre y no es en el fondo sino un encuentro entre instinto y entendimiento. Cuando hablamos del estado primitivo de la humanidad es muy fácil que lo confundamos con su estado ideal. Una y otra vez nos ponemos a soñar, como Rousseau, con un paraíso perdido en que todas las criaturas convivían en venturosa inocencia y armonía. Pero ese estado ideal no tiene nada que ver con el estado primitivo. Aquella controversia entre instinto y entendimiento que sólo en los periodos clásicos se aplaca y se resuelve en una relación de equilibrio, se inicia más bien con la absoluta primacía del instinto; en el curso del desarrollo este último va orientándose lentamente con base en la experiencia. Pero el instinto primordial del hombre no es la devoción a las cosas del mundo: es el terror. No el terror físico, sino un terror del espíritu. Una especie de agorafobia espiritual frente a la abigarrada anarquía y capricho del mundo de los fenómenos. Sólo la creciente seguridad y elasticidad del entendimiento, que asocia entre ellas las vagas impresiones y las convierte en hechos de la experiencia, sustituye en el hombre la incierta imagen del mundo, imagen meramente visual y en perpetuo cambio que no deja nacer ninguna relación de confianza con la naturaleza, por una auténtica imagen de la naturaleza. Receloso y abandonado se halla el hombre en medio del universo. Y como depende del juego falaz e inconstante de los fenómenos, que le niega toda seguridad y todo sentimiento de sosiego espiritual, brota en él una profunda desconfianza ante el rutilante velo de Maya, que le esconde la verdadera esencia de las cosas. Vive en él una vaga idea de la problemática y la relatividad del mundo de los fenómenos. Por instinto es crítico del conocimiento. El sentimiento para “la cosa en sí”, que el hombre perdió, ensoberbecido por su desarrollo intelectual y que volvió a resucitar en nuestra filosofía como resultado último del conocimiento científico, no sólo se halla en las postrimerías de nuestra cultura espiritual sino también en sus principios. Lo que en los comienzos no es sino un sentimiento instintivo, acaba por volverse producto intelectual. Éstos son los dos polos entre los cuales se despliega todo el

espectáculo del desenvolvimiento espiritual, un espectáculo que sólo nos parece grande mientras no lo contemplamos desde uno de ellos. Pues vista de allá, toda la historia del conocimiento intelectual y del dominio intelectual sobre el universo nos da la impresión de un esfuerzo estéril, de un dar vueltas absurdo. Y una amarga necesidad nos obliga a ver el aspecto opuesto de las cosas. Comprendemos que con cada progreso del entendimiento el panorama del mundo se ha vuelto más hueco y superficial; que cada progreso intelectual se ha tenido que pagar con la atrofia de un órgano; la innata capacidad del hombre para sentir el insondable misterio de la vida. Sea que volvamos al punto de partida de la evolución, sea que nos situemos en el término final, que para nosotros lleva el nombre de Kant, desde ambos lugares nuestra cultura europeo-clásica nos parece igualmente problemática.

Pues a Europa y a los países de civilización europea queda limitada esta cultura orientada hacia lo terrenal. Sólo en este ámbito el hombre, henchido de confianza en sí mismo, se ha atrevido a identificar la verdadera esencia de las cosas con la imagen que el espíritu se forja de ellas y con venturosa ingenuidad ha asimilado toda obra de la creación a su propio nivel humano. Sólo en este ámbito el hombre ha podido sentirse semejante a Dios, pues sólo aquí ha degradado la idea sobrehumanamente abstracta de lo divino a la trivial representación humana. La constitución anímica de las épocas clásicas —en la que instinto e intelecto, dejando de ser contrastes inconciliables, se hallan fundidos en un solo órgano encargado de aprehender el universo— tiene límites más estrechos de lo que admite nuestra soberbia europea.

La cultura aristocrática del antiguo Oriente siempre tuvo un noble desdén por los occidentales advenedizos del espíritu. Su sapiencia, profundamente arraigada en el instinto, consciente del carácter problemático de los fenómenos y de la incognoscibilidad de la existencia, no permitió que surgiera la ingenua fe en los valores mundanos. Ciertamente, penetró también en Oriente el saber externo de Occidente, pero le faltaba fondo psíquico en que echar ancla y no pudo convertirse en elemento productor de cultura. En lo esencial, la esfera de Oriente permaneció aislada de todo contacto con los conocimientos intelectuales. Aquella corriente intelectualista, que en Occidente soportó íntegramente la vida cultural, en Oriente sólo rizó un poco la superficie de las aguas. En este ámbito ningún saber pudo acallar la conciencia de la pequeñez del hombre y de su desamparo y desvalimiento en medio del universo; ningún saber pudo mitigar su innato terror frente al mundo, porque ese terror no era, como en el hombre primitivo, *anterior* al conocimiento, sino *superior* a él. Existe un criterio último para averiguar la relación de la humanidad con el cosmos: su ansia de redención. La forma en que se desarrolla esta ansia es un infalible instrumento de medición de las diferencias cualitativas en la constitución anímica de los diversos pueblos y razas. El colorido trascendental de las concepciones religiosas revela con máxima claridad un fuerte anhelo de redención, basado en un profundísimo instinto

cósmico. La lenta transición desde un rígido trascendentalismo hasta la concepción de la inmanencia divina corren parejas con un debilitamiento del ansia de redención. La red de los nexos causales entre estos fenómenos es tan evidente que simplemente podemos concretarnos a señalarla. Menos conocidas nos son, en cambio, las relaciones que existen entre el temple anímico propenso al trascendentalismo y su forma de expresión artística. Pues aquel terror del espíritu ante lo desconocido e incognoscible no sólo creó los primeros dioses, creó también el primer arte. En otras palabras: al trascendentalismo religioso corresponde siempre un trascendentalismo en el arte, sólo que este último se sustrae a nuestra comprensión porque nos empeñamos en valorar el inmenso acopio de obras artísticas con el pobre criterio de nuestra concepción clasicista europea. Es cierto que somos capaces de comprobar un sentir trascendental en el contenido de una obra. Pero si este sentir impregna la medula del proceso mismo de la creación artística, la actividad de la voluntad morfogenética, no nos percatamos de él. Pues es tan estrecho nuestro criterio europeo que no concebimos la idea de que cambiando los supuestos del arte, forzosamente ha de cambiar también la función anímica que se expresa por medio del arte.

En el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico. Por mucho que se distingan en los detalles, coinciden en que toda producción artística y todo goce artístico son acompañados de ese estado de elevación anímica que para nosotros hoy día caracteriza la experiencia artística. Sin excepción, interpretan al arte como un lujo del alma, en que éste se desembaraza de su abundancia de fuerzas vitales. No importa que hablemos de las obras de los negros australianos o del crear de los constructores de las pirámides: “el profundo aliento del corazón” se considera como ineludible fenómeno concomitante de todo arte. Es cierto que de nosotros podemos afirmar que cuanto más profunda y plácidamente respiramos, tanto más intensa es nuestra vivencia de lo bello. Pues para nosotros la posibilidad inherente al arte, de brindarnos felicidad, consiste exclusivamente en que nos proporciona un escenario ideal en donde pueden realizarse plena y libremente las fuerzas de nuestra vitalidad organizada, proyectada por nuestra *Einfühlung* a la obra de arte. Para nosotros el arte es “autogoce objetivado” (Lipps), ni más ni menos.

Pero es preciso que nos emancipemos de estas premisas, para nosotros tan naturales, si queremos hacer justicia al fenómeno del arte no clásico, es decir, al arte trascendental. Pues para el arte más allá del clasicismo, la creación y la vivencia artísticas significan el ejercicio de una función anímica absolutamente opuesta, que, lejos de toda devoción a lo terrenal, lejos de toda afirmación del mundo de los fenómenos, procura formarse una imagen de las cosas que las encumbra muy por encima de la fugacidad y relatividad de lo viviente a una zona de necesidad y abstracción. Enredada en el complicado juego, en el cambio constante de los fenómenos efímeros, el alma conoce aquí una sola posibilidad de dicha: la de crear un más allá del fenómeno, un algo absoluto, en que pueda

descansar del tormento de lo relativo. Sólo donde están eliminados la falacia de la apariencia y el capricho vital de lo orgánico, nos espera la redención. En la esfera del trascendentalismo el afán de apoderarse artísticamente de las cosas del mundo externo no pudo adoptar la expresión de aquella voluntad clásica, que creía poseer las cosas al animarlas y transfigurarlas, por la propia gracia del hombre; ello hubiera sido glorificar la dependencia del hombre con respecto al mundo externo, esa misma dependencia que al hacerse consciente había dado lugar a aquel temple anímico trascendental. Para la concepción trascendental del mundo, la salvación consiste exclusivamente en la máxima reducción y supresión de ese vasallaje que le atormenta y angustia. Para ella, fijar las cosas artísticamente sólo puede significar libertarlas, hasta donde sea posible, de la relatividad de su apariencia y de su vinculación con el inextricable nexo vital del mundo exterior, redimiéndolas de esta suerte de todos los engaños de los sentidos.

Todo arte trascendental tiende, pues, a privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante y relativo, a valores de necesidad absoluta. Pero tal necesidad la sabe sentir el hombre sólo más allá de lo viviente: en la esfera de lo inorgánico. Es lo que le llevó a la línea rígida, a la forma muerta, cristalina. Todo lo viviente lo tradujo al idioma de esos valores imperecederos y absolutos. Pues las formas abstractas, sustraídas a lo finito, son las únicas y las más altas en que el hombre puede descansar de la anarquía del panorama cósmico. Por otra parte, la sujeción a ley de ese mundo inorgánico se refleja en la sujeción a ley del órgano que nos sirve para superar nuestra dependencia humana: nuestro entendimiento humano. Esas complejas relaciones son lo que debe enfocar en primer lugar una historia evolutiva de esa manifestación vital del hombre que llamamos arte. La gran crisis de esta evolución, que creó un segundo y distinto mundo, el reino del arte, empieza en el momento en que el entendimiento, emancipándose del suelo natal del instinto y comenzando a confiar en sí mismo, fue encargándose paulatinamente de la función de perpetuar las percepciones, función desempeñada hasta entonces por la actividad artística. Lo que entonces sucedió fue que las cosas del mundo orgánico ya no se sometieron a la ley orgánica sino a la del espíritu humano. Empezó el imperio de la ciencia; el arte trascendental perdió terreno. El panorama del mundo, regido ya por el intelecto y convertido por él en un acaecer lleno de sentido, ofreció al hombre convencido de la capacidad cognoscitiva del entendimiento humano, el mismo sentimiento de seguridad que el hombre de propensión metafísica había alcanzado por el rodeo penoso —desprovisto de alegría vital— de la total eliminación de lo orgánico y de la negación de todo lo que es vida.

Sólo después de esta crisis despertó aquella fuerza latente del alma en que está arraigada nuestra específica vivencia artística. Es una función anímica enteramente nueva que se va adueñando entonces de la existencia. Y sólo a

partir de este momento crucial de la evolución se puede hablar de lo que llamamos “goce artístico”; sólo a partir de entonces “el profundo aliento del corazón” es inseparable de toda actividad artística. El arte antiguo había sido obra —obra sin alegría— del instinto de conservación. Ya remplazada y aquietada su voluntad trascendental por el afán de conocimiento científico, el reino del arte se separó del reino de la ciencia. Y el arte nuevo que surge es el arte clásico. A él ya no le falta, como al antiguo, la alegría. Se ha tornado un lujo del alma. Se ha vuelto un ejercicio —ejercicio dispensador de ventura, libre de toda coacción, de toda finalidad— de fuerzas internas hasta entonces paralizadas. Su dicha ya no es la rígida sujeción a la ley abstracta; es la suave armonía del ser orgánico.

He aquí los supuestos en que estriba la diferencia radical entre la concepción cósmica oriental y la occidental, entre el arte trascendental y el arte clásico. He aquí el problema de que debe partir todo estudio retrospectivo del arte que no quiera permanecer sujeto a la estrechez del criterio europeo.

Epílogo
CINCUENTA AÑOS DESPUÉS
PARA LA EDICIÓN DE 1959

Quisiera aprovechar la oportunidad que me brinda esta nueva edición para retomar cuestionamientos acerca de la veracidad del planteamiento de las tesis principales acerca de la historia del desarrollo, según las formulé inicialmente en mi escrito de juventud.

Para ello debo comenzar por enfatizar que ha transcurrido ya medio siglo desde la publicación inicial de esta tesis. Por lo demás, también puede considerarse un acto de “piedad” histórica que, luego de agotarse la reimpresión de 1948, autor y editorial hayamos resuelto ofrecer ahora una reimpresión más. Al igual que se hizo en las ocasiones anteriores, se reproduce aquí de nuevo el texto de la primera edición, de 1908; con ello debe subrayarse precisamente el carácter, en primera instancia documental, de esta nueva edición.

Ahora bien, no quisiera que el concepto de piedad, en este contexto, llegue a prestarse a malentendidos. No se trata, ante todo, de un sentido de “guardar respeto por los muertos”, pues no es éste, a fin de cuentas, un trabajo del todo obsoleto que ahora deba contemplarse desde una perspectiva histórica. Más aún, debe reconocerse y respetarse, en igual medida, el asombroso hecho de que tantas de estas reflexiones básicas hayan conservado su vitalidad en el transcurso de medio siglo. Bien puede decirse, de hecho, que parte de las reflexiones incluso han ido ganando vitalidad, década tras década, hasta llegar al punto actual. Y ello, ciertamente, debido al radical cambio de dirección en la praxis artística que se ha registrado en estas décadas. Aun cuando en las investigaciones de mis escritos de juventud, sólo enfocadas a lo histórico, no se dice una sola palabra acerca de la problemática del arte actual, se puede percibir con nitidez una interrelación interna —no sólo externa y temporal— entre ambos conjuntos de hechos. De manera inconsciente y no intencionada, mis razonamientos se volvieron un detonante teórico para los cambios fundamentales que se han operado en la praxis del arte contemporáneo.

Pero vayamos al grano: ciertas tesis básicas de mi trabajo han sido cuestionadas en cuanto a su veracidad; es decir, a su concordancia con hechos

históricos en apariencia consolidados objetivamente. Ésta es una circunstancia ante la que hay que adoptar una postura. Sin embargo, tales hechos que aparentan ser contradictorios no son, en estricto sentido, hechos históricos sino prehistóricos. Se trata pues del problema de los inicios del arte.

Cada nueva edición cuenta, desde luego, con una generación de jóvenes lectores. En caso de que sean éstos críticos, versados en el tema y en la materia, muy pronto habrán de llegar a toparse, en la lectura de mis razonamientos, con una contradicción tajante entre mis afirmaciones sobre la génesis de la actividad artística humana y las aparentemente demostradas afirmaciones que arroja *cierta* línea de investigación sobre la prehistoria que últimamente se ha vuelto la predominante. Ésta se sustenta en el hecho de que, en el curso de los últimos cien años, lentamente ha sucedido un redescubrimiento de expresiones artísticas que provienen de épocas prehistóricas, a la cuales antes sólo pensábamos poder conocer bajo la nomenclatura de conceptos geológicos básicos. En este sentido, no nos extraña en absoluto si hoy en día aparecen, con la mayor naturalidad, grandes volúmenes ilustrados que llevan por título “Arte de la época glacial”; es decir, un título que a la generación pasada de investigadores sólo les habría hecho soltar una carcajada y les habría parecido una paradoja inaudita. Qué total cambio de rumbo en su concepción del arte primitivo se ha exigido de ellos para que pudieran tomar en serio este mundo de imágenes y aceptarlo como verdadero, puesto que se les enfrentó a productos de una capacidad de representación artística que antes bien provocaría una impresión opuesta a lo que se concibe como primitivo; es decir, que podrían dejar a cualquiera “con la boca abierta” por su refinamiento. Esto así a tal grado, que provocó la reacción — el reflejo involuntario — de situar este aparato estilístico en un contexto de comparación con un estilo con un nombre que suena tan moderno como “impresionismo”. Ello indicaría entonces un parentesco estilístico entre las manifestaciones de las más tempranas y de las últimas épocas históricas. Resulta evidente que sólo puede tratarse de un parentesco aparente; resulta asimismo evidente que esto puede engañar sólo en tanto que uno se detenga en la superficie de las apariencias estilísticas. Sin embargo, a medida que, en ambos casos, se avance hacia las causas profundas y las condiciones de su carácter artístico, se deducirá ineludiblemente que ambos estilos, en cuanto a sus raíces y sus requisitos creativos, deben ser considerados como diametralmente opuestos y, por tanto, en última y decisiva instancia, que su tipo y sus aspectos formales superficiales deben llegar a reconocerse como ajenos a cualquier posibilidad de comparación.

De todas formas, se debe admitir y comprender que tal impresión tenía que suscitarse: todas las concepciones que hasta ahora tenemos sobre el desarrollo del devenir del arte están planteadas a través de estos fenómenos artísticos recién descubiertos, y con ellas también la idea que recorrió todas las páginas de mi programático escrito de juventud titulado *Abstracción y naturaleza*; un

escrito al que creía poder atribuir el mérito de haber conferido a una vieja verdad el lustre de una corroboración y una profundización en el conocimiento completamente nuevas, con base en una sistemática novedosa y más profunda (es decir, con una metodología de conocimiento orientada, en primera instancia, a la psicología de la forma y a la historia de las ideas). Y ¿a qué verdad me refiero?: al hecho de que la historia de la actividad creadora artística, en sus inicios primitivos, nada sabía de la imitación directa de la naturaleza, sino que había estado bajo el predominio de una expresividad geométrico-abstracta con la que logró un lenguaje de señas que, inicialmente, había excluido el fenómeno de la proximidad directa de la naturaleza. Por otra parte, era preciso un largo y lento proceso, condicionado por la historia de las ideas, para que la severidad de esta desconexión con la naturaleza, paulatinamente y gracias a una naciente relación de confianza, se transformara en una gradual empatía con ella y, por ende, en un afán de replicarla. Y ello sucedió sólo hasta ese último grado de sublimación de la capacidad de expresar artísticamente fenómenos naturales al que llamamos impresionismo, el cual, a fin de cuentas, sólo hizo consciente la capacidad de reproducir las impresiones fugaces de las apariencias de la naturaleza que recibe la retina, y se propuso hacerla valer como un objetivo artístico. Con lo cual, para decirlo de paso, se nos habla de un estilo que es un producto consciente y extremadamente cultivado mediante un constante refinamiento estético; de que ese enigmático impresionismo de la época más temprana sólo pudo haber surgido como un producto de emergencia. Como el producto de la emergencia de un “no poder hacerlo de otro modo”; o, dicho de manera más exacta e inequívoca: como el producto de emergencia de un “no querer poder hacerlo de otro modo”. Mas éstas son insinuaciones que, en este lugar de mi tentativa de defensa, sólo pueden distraernos.

Sí, este epílogo es una escritura de defensa. Entonces repito: todas mis afirmaciones acerca de una primacía absoluta de lo geométrico abstracto en el momento de los inicios del arte pueden ser refutadas de modo unívoco e irrevocable por la pintura rupestre, sorprendentemente naturalista-impresionista, de la última era glacial. ¿No se debe preguntar de inmediato, ante la seguridad con la que se presenta esta afirmación, cómo es que yo, en la concepción y conjetura inicial de mis afirmaciones, he podido pasar por alto este mundo de hechos recién descubiertos, que tan claramente parecen contradecirlas?, ¿debido a que ya en ese entonces eran éstas el tema de conversación de los expertos? La respuesta es muy simple: no lo he pasado por alto. En varios puntos de mi escrito se habla expresamente de ello. Es decir, aunque cuestiono la afirmación de su incondicional fuerza comprobatoria, no siento hasta el día de hoy ninguna obligación de retractarme. Sin embargo, algo que debo admitir es que es difícil indicar al lector nuevo, en pocas palabras, las razones de mi falta de voluntad para retractarme. En realidad son indicaciones sumarias, y por ello insuficientes, las que puedo presentar.

No obstante lo anterior, debo ahora irme lejos, pues para empezar debo indicar algo muy general. Porque debo decir que el mundo de testimonios prehistóricos cuyo descubrimiento ha desmentido mis afirmaciones por completo, data de una época prehistórica que parece burlarse de nuestra capacidad de imaginar su magnitud, tanto temporal como espacial. Ello en el sentido de que miles y miles de años, en la escala de medición de tal época, pueden haber sido *un* solo día. El único tipo de investigación que para ello ha sido llamada, y que ha arrojado conocimientos y posibilidades de afirmación en cuanto a la historia del desarrollo, ha sido la *geología*. A ésta le debemos el conocimiento de que ha habido en la tierra épocas por completo distintas, de inmensa duración, y que deben haber sido repentinas catástrofes naturales de dimensiones inauditas las que, como muros divisorios, las separaron unas de otras. La justificación para hablar del carácter repentino de tales catástrofes naturales sólo puede darse si manejamos este concepto confiriéndole una medida inmensa, lo cual es en sí mismo un uso cuestionable. Es semejante a lo que sucede en el caso de la astronomía. Ésta debe asimismo traducir y presentar sus observaciones ya sea en “cámara lenta” o en “cámara rápida” para volverlas comprensibles. En otras palabras: hablar en “cifras astronómicas” es también necesario en nuestros sistemas de medición de los tiempos geológicos. En la escuela ya hemos aprendido que ha habido cuatro eras denominadas “glaciales”, y para ello se han mencionado cifras que hubieran causado vértigo si en esa enormidad hubiéramos querido imaginarnos lo más insignificante. El hecho de que entre esas épocas glaciales, que suenan tan dramáticamente catastróficas, también hubiera periodos cálidos, también enormes en duración, quizá —y esto es interesante— nos hubiera impresionado menos. Refrescar recuerdos escolares de este tipo debe ser suficiente para hacernos conscientes de cómo la idea de una *continuidad* en el desarrollo histórico de estos acontecimientos de la historia de la Tierra, de antemano no podía funcionar.

Nos interesa aquí, en primer lugar, la última de estas cuatro épocas glaciales. Con base en el hallazgo de esqueletos que datan de mediados de esta época podemos ubicar ahí los primeros vestigios humanos. Nos referimos a seres que, según lo que sus restos anatómicos revelan, se habían desarrollado y alejado tanto del mundo animal como para que, con un relativo derecho, creamos poder ver en ellos a nuestros primeros ancestros. Esta especie de homínidos que en ese tiempo hicieron su primera aparición empezaron entonces a experimentar sucesos tan increíbles en su desarrollo posterior que nosotros tenemos mucho más que lo meramente anatómico como vía para orientarnos respecto a *ellos*; es decir, numerosos testimonios que han ido surgiendo con el paso del tiempo, entre los que se halla una capacidad de expresión artística en apariencia muy depurada, tal como lo podemos apreciar en las pinturas rupestres recientemente encontradas. De nuevo, hay que tener en mente cuán inmensa es la época que puede ser considerada para el surgimiento de estos vestigios. Si redondeamos

este periodo a 40 000 años, sólo podemos hacernos una idea de él si lo comparamos con los poco más de 6 000 años que ha durado lo que puede comprenderse históricamente como el pasado de la humanidad. Y si, frente a la magnitud de aquel espacio temporal, hacemos ahora la cuenta de los hallazgos provenientes del periodo que nos habla de una capacidad artística, entonces debemos admitir que la cifra que resulta es mínima. Tampoco debe omitirse que, en la secuencia del origen de estos hallazgos, existen grandes lagunas, que se pueden estimar en unos 10 000 años.

Con lo anterior debe despertarse la comprensión acerca de qué tan difícil —y, de hecho, imposible— es poder formarnos, desde la distancia de nuestro punto de vista histórico, una visualización aproximada del devenir del desarrollo en este enorme escenario prehistórico. En el fondo solemos trabajar con simplificaciones por completo inadmisibles. Y la confesión del agnosticismo, que se debe contraponer a esta usual metodología de hacer simplificaciones burdas, no puede llegar a subrayarse con la fuerza suficiente; incluso se debe tener en cuenta el riesgo de que en los adversarios de la discusión pueda despertarse la sospecha de que se huye hacia esta acentuación de la postura agnóstica sólo para hallar una escapatoria al callejón sin salida en el que uno, debido a lo contradictorio de estos hechos, se ha metido. Una escapatoria que significa evadir tales contradicciones mediante una sofística fantasiosa.

Sin embargo, no tocado por ello, recapitulo: en la polémica todo depende de qué tanta *representatividad* quiera uno conferir a esa particular especie de humanos que han creado esas pinturas rupestres tan sorprendentemente naturalistas-impresionistas. Ello, suponiendo que uno mantenga la mirada puesta en la *totalidad* temporal y espacial de estos fenómenos.

En esto parece ser necesaria una advertencia fundamental en el sentido de que, por lo pronto, me doy cuenta de la necesidad de reconocer que el término desarrollo se relaciona con una condición de contextualidad que existe en el material de los hechos en cuestión. Hablar de desarrollo sin contexto es una severa *contradictio in adjecto*. Los hechos independientes (es decir, una mera constatación de la diversidad) pueden registrarse a lo sumo estadísticamente, pero no en cuanto a la historia del desarrollo, lo que también quiere decir en cuanto a la lógica del desarrollo. Bajo el punto de vista histórico puede decirse que la especie humana a la que por ahora me refiero sólo es constatable estadísticamente; parece estar descontextualizada. Su aparición y existencia parecen haber sido por completo repentinas; y esto se aplica más aún al fenómeno al que llamamos su *arte*. La valoración de los hallazgos ha arrojado una apariencia muy engañosa: como si de un día para el otro esos humanos hubieran comenzado a vivir, y como si, luego de una existencia milenaria, hubieran sido borrados del escenario de la vida, también repentinamente. Y, al igual que esa completa *falta de descendencia*, asimismo con respecto a su aparición nos hemos quedado sin indicio alguno sobre sus antepasados y

orígenes. Esta impresión de una total inmediatez e inexplicabilidad, por lo tanto, ha sido también la que se impuso como la primera y más fuerte entre los expertos de entonces, cuando, debido al asombro por los hallazgos, se vieron obligados a explicar a esa especie humana a partir del estilo de sus pinturas.

Cuando se cree tener algún derecho de ver en ese fenómeno al que llamamos desarrollo la llamada tercera dimensión —o sea, la genuina dimensión de la vida de todas las existencias biológicas, incluida la humana—, ésta es, pues, *una* impresión que pronto, de manera inevitable, recibe nuestra mirada, limitada históricamente, acerca de ese mundo que está ahí: que éste, en el curso de su existencia, nunca abandonó lo plano, lo carente de relieve (en el sentido de la historia del desarrollo). Y eso, en un sentido concreto, ¿qué significaría? Ello podría significar, por ejemplo, que en ese mundo que ahí está, en el momento que se nos hace visible —sólo estadísticamente, por así decirlo— a quienes hemos venido más tarde, ya se hubiera perdido la tridimensionalidad; que desde la historicidad de su desarrollo se había transformado ya en algo estático. Ello habría tenido por consecuencia que a nosotros sólo nos podrían ofrecer la imagen de un algo que ya no se mueve más; la imagen de un automático avanzar en una dirección, cuya esfera originaria y vital tal vez no debiera buscarse en el pasado, y menos en un pasado inaprehensible e inimaginable. Sería entonces análogo a un estadio de existencia *fósil*, el cual para nuestra mirada histórica se ha presentado repentinamente, y que nos ha conducido a hacer juicios erróneos sobre la importancia y la significación de las pinturas rupestres. En esta seducción ha habido, desde luego, otro detalle en juego: que de este artefacto artístico pronto se tiene la impresión de que en él se expresa una extrema *vivacidad*. Esta tan sorprendente vivacidad expresiva de lenguaje, sin embargo, debe haber sido innata y por lo tanto se ubica independientemente de cualquier acontecimiento de la historia del desarrollo. Más bien se puede decir, con cierta exageración, lo siguiente: esta apariencia tan deslumbrante parece haber sido medida, a través de los milenios, con un único y mismo rasero.

Retomo, pues, el epílogo. Un fenómeno tan dudoso, en cuanto a la historia del desarrollo, un fenómeno que parece haber sido tan súbito en su gestación como en su decaimiento, ha dado el pseudo-derecho de afirmar lo siguiente: no se puede hablar, en absoluto, de un inicio, por así llamarlo, geométrico-abstracto, sino que ahora se ha comprobado, con el descubrimiento de la pintura rupestre, que el despertar de toda actividad artística ha sido idéntico; que este impulso de creación artística, con *un* salto ha alcanzado el extremo de las tendencias naturalistas. ¿Cómo entonces, sin embargo, puedo yo, con esta afirmación, hablar sólo de un pseudoderecho? ¿Pueden las afirmaciones sustentarse en algo mejor que en los hechos, que en hallazgos evidentes y de gran fuerza de demostración objetiva? ¡No! Sin embargo, me atrevo a poner esta aparentemente inequívoca fuerza demostrativa entre signos de interrogación, justamente una fuerza demostrativa *absoluta*. ¿Y con qué derecho? Porque tal fuerza depende de

un presupuesto que, a su vez, no está más allá de toda incuestionabilidad. Consiste en la suposición *a priori* de que, a la vista de la constatación de la heterogeneidad absoluta de los resultados de los hallazgos procedentes de estos inconmensurables tiempos y espacios, sólo *una* interpretación se puede extraer, la cual resulta de la idea básica de una sucesión temporal que sale a la luz del día. Es decir, una concepción que contempla una secuencia en el desarrollo, pero nunca una posible simultaneidad o contemporaneidad de secuencias; que supone que las cosas han sucedido de este burdo y parcial modo, e incluso de un modo total. Es en contra de esta concepción básica rutinaria que, con mis signos de interrogación, protesto por principio. Nada puede llevar con más fuerza a nuestra conciencia el contrasentido al que con el empleo de este prejuicio básico se puede llegar que un experimento del pensamiento, meramente hipotético, como éste al que ahora me aventuro:

Imaginemos —a pesar de un conocimiento evidente de que en el fondo subyace algo del todo incomparable— esto que de cualquier manera me arriesgo a poner en comparación, sólo como un divertimento... Imaginemos pues, por un momento, que nuestra Tierra y nuestro mundo de la actualidad, varios milenios después de una completa desaparición de los seres, fueran descubiertos por una estirpe de investigadores, inevitablemente en un aspecto fragmentario y que diera la impresión de estar del todo desvinculado entre sus partes. No sería imaginable la medida en que, bajo estas circunstancias, pudieran surgir juicios posiblemente erróneos. ¿Puedo indicar lo más grotesco tales juicios? Es ciertamente conocido el hecho de que en nuestra Tierra aún existen tribus de habitantes de las cavernas. Imaginemos que, por las arbitrariedades en que se dan los afortunados hallazgos (lo que en este caso sería un hallazgo desafortunado) fueran justamente los testimonios de estos hechos los que estuvieran al principio de este redescubrimiento. ¿No significaría esto pues que, visto como una vasta totalidad, este conjunto de hechos sería del todo insignificante, desde el punto de vista de su representatividad, y que para esa próxima generación de investigadores se volvería una involuntaria y determinante impresión inicial? Admito que con tales comparaciones hipotéticas cedo ante un afán de puntualización que en el fondo es inadmisibile. Concedo también que incluso me resulta difícil abstenerme de un placer de sobrepuntualización. Ello podría conducir, por ejemplo, a invitar a imaginarse que esos tardíos investigadores del desarrollo tendrían la misma enfermedad profesional que entre los actuales es reconocible, la cual se origina en aquella obligación de aniquilar todas las tesis que admiten desarrollos contiguos y paralelos para así contar sólo con la apariencia de una sucesión e incluso elevar *ésta* al rango de una certeza. Sobre ello puedo ahorrarme cualquier otro comentario.

Y de nuevo en serio: hasta cierto grado, como admito, es inevitable y perdonable si la prehistoria, en primera instancia, trabaja tales dimensiones

gigantescas mediante resúmenes simplificados que corresponden a esas enormes extensiones temporales y espaciales. A pesar de ello —o justo debido a ello— es necesario colocar letreros de advertencia; lo mismo si el tono de su texto no es del todo serio. Pues también la exageración divertida puede conducir a un saludable espabilar y abrir los ojos, hacia un examen escueto y reflexivo de los posibles riesgos que esta metodología entraña. ¿Y cuál es el peligro mayor? Que el significado de los hechos aparentemente comprobados por los hallazgos, a causa de ello, podría llevarse *ad absurdum* en su importancia. *Quod erat demonstrandum*.

Todavía una observación al margen, no del todo innecesaria. Habría que aclarar que, haciendo caso omiso de todo lo demás, entre las posibilidades de hallazgos en la superficie, a la luz del día, y los de tipo subterráneo existe una desproporción dada de antemano: la posibilidad de comprobarlos. Esta evidente desproporción es ya suficiente, desde un punto de vista tanto cualitativo como cuantitativo, para volver irreal cualquier esperanza de lograr equilibrio entre estos distintos conjuntos de hallazgos. Las cavernas, sean éstas producto de casualidades geológicas o de la intencionalidad humana, ofrecieron alguna vez una ventaja inaudita en lo que a su capacidad de conservación se refiere. En algún momento, por azar natural o por la mano del hombre, sus entradas se obstruyeron o se rellenaron, de modo que su contenido quedó preservado para una eventual excavación posterior, lo cual tuvo por efecto que su interior guardara posibilidades mínimas de transformarse. Bajo estas circunstancias y desde esa visión, se impulsó una sistemática *búsqueda* y excavación de cavernas (y esta visión data de no hace mucho tiempo); a los observadores nacidos después se les mostró una plenitud de hallazgos de fenómenos relativamente modificados que, en comparación con los hallazgos superficiales, no tenían paralelo alguno. Pregunto, por tanto: ¿dónde, en la superficie de la tierra, existe un lugar en el que durante el transcurso de los milenios haya quedado piedra sobre piedra?, ¿dónde podía una piedra permanecer sobre otra? ¿Debe aún decirse cuánta seducción podía surgir de estas circunstancias del todo desproporcionadas, en el sentido de ver los hallazgos subterráneos como especialmente auténticos y ricos en explicaciones, y con ello llevar a sobrevalorar su significado? Esto con todos los juicios erróneos resultantes de tal manera parcial de observar; por ejemplo, el juicio erróneo de que las pinturas nos dan pruebas inequívocas de que en el más temprano inicio de la actividad artística humana había un máximo grado de proximidad con la naturaleza.

Lo que a ese respecto debo decir, lo he dicho ya párrafos atrás; lo resumo, pues. La especie humana de la era glacial, en específico, que nos ha dejado estos dibujos y pinturas rupestres (ya desde su descubrimiento inicial se ha señalado en ellas un naturalismo precoz) no parece haber sido, de ninguna manera, una especie que haya estado *dentro* de la línea evolutiva que tras muchas transformaciones devino finalmente la *nuestra*, la humanidad histórica. Antes

bien, debe ser considerada, en una medida mucho más profunda y con mayores alcances que la que expresa la habitual aplicación de este concepto, como una especie verdaderamente prehistórica. No en el interior, no; debe situarse por completo en el exterior de la línea evolutiva que condujo a nuestra humanidad. Decir cualquier otra palabra al respecto sería demasiado. Por esto debe permanecer sin discutirse la tesis, admisible sólo como especulación, que señala que *la* especie a la que pertenecieron esos habitantes de las cavernas sólo podía ser el último eslabón, sin continuación posible, que pudo producir *su* línea de desarrollo.

En todo caso, no es del todo injustificada la suposición de que esta enorme extensión de tiempo y espacio no hubiera producido más especies humanas, simultáneas y del todo distintas.

Me parece ahora que el gran problema que surge de ello es que la diferenciación *general* se ha interpretado sólo *gradualmente*, que uno las encasilla en la concepción de un único y horizontal esquema de desarrollo; en una concepción que sólo debe considerarse una opinión preconcebida que en el fondo es una opinión que sólo puede defenderse como hipótesis. Aquellas diferenciaciones generales cuyo reconocimiento defiende, en cuanto que son diferenciaciones básicas de tipo biológico y mental determinadas constitucionalmente que hay que aceptar simplemente como hechos que se dan por sentado, rehúyen la posibilidad de una ulterior explicación. Es cierto que éste es en menor medida el caso de la especie humana que está más cerca de la nuestra y de la que provenimos. Y las razones por las que *ésta* ha empezado, y tenía que comenzar, con un lenguaje de señas que nosotros solemos circunscribir con términos insuficientes como “geométrico y abstracto”, y con qué fuerza este impulso debió de comenzar, al punto de colocarse en extrema contraposición respecto a cualquier medio de expresión cercano a la naturaleza, eso es lo que en todas las páginas de mi escrito de juventud traté de hacer comprensible.

En la polémica que aquí he traído de nuevo a la discusión, una afirmación se opone a otra afirmación. No desconozco que ni una ni otra se dejan comprobar. Si, bajo estas circunstancias, yo me declaro dispuesto a hacer un juramento de un agnosticismo inexpugnable, naturalmente sólo podría hacerlo con la condición de que el lado opuesto también esté dispuesto hasta el último extremo de igual forma. Entonces se daría en ello la posibilidad de llevar la discusión a una conclusión no polémica. Ya fuera que en este momento sólo se expresara un “empate” provisional (sólo provisional, pues nuevos hallazgos bajo ciertas circunstancias podrían abrir posibilidades de conocimiento en una u otra dirección), o ya fuera, en el peor de los casos, una “imposibilidad de decidir” definitiva.

Y ahora debo permitirme todavía una última observación complementaria. La dirijo a lo más ampliamente general. Cuando en estos razonamientos me he

sometido al uso corriente y, por así decirlo, prescriptivo del lenguaje, y le he dado sin más la etiqueta de “arte” a lo que en aquellas pinturas rupestres encontramos en relación categorial, entonces no omitiré decir que ello sucede con mala conciencia y con una *reservatio* implícita. Porque, francamente dicho, desde hace tiempo no comparto la tradicional superstición difícilmente aniquilable de una justificación natural de tales términos colectivos. Sobre el “por qué no” no puedo ya, naturalmente, dar mi opinión aquí. Sin embargo, puedo remitir a un artículo mío, incluido en una compilación de mis disertaciones que se publicó bajo el título *Fragen und Gegenfragen* [Preguntas y contrapreguntas] con ocasión de mi septuagésimo quinto aniversario de nacimiento. El artículo en cuestión, que recientemente apareció, no en balde se titula “Ars una” y no en balde, detrás de este título, he trazado un enorme e irrevocable signo de interrogación.

Múnich, febrero de 1959

[Traducción: Elisabeth Siefer y Javier Ledesma.]

WILHELM WORRINGER CRONOLOGÍA

- 1881 13 de enero. Robert Wilhelm Worringer nace en Aquisgrán y es bautizado por la Iglesia evangélica como hijo del posadero Peter Gustav Worringer y de Bertha Cilles.
- 1901 Marzo. Graduación de bachillerato. Estudios superiores en Friburgo y Múnich.
- 1903 Después de una estancia semestral en Italia continúa sus estudios en materia de historia del arte en Berlín y Múnich.
- 1905 Finales de enero. Primer encuentro con la estudiante de arte Marta Schmitz, nacida en Colonia y bautizada por la Iglesia católica como hija del abogado Emil Schmitz y de Else Esser.
En la pascua visita el museo del Trocadero en París; encuentra la inspiración decisiva para su tesis “Abstracción y naturaleza”.
- 1907 11 de enero. Recibe el título de doctor en filosofía, *summa cum laude* en todas las materias, en la Universidad de Berna. Se imprime la tesis “Abstracción y naturaleza”.
- 1907 11 de mayo. Se casa con Marta Schmitz. Mayo a diciembre. Estancia de la pareja en Italia.
- 1908 Escritor independiente en Múnich. Publicación del libro *Abstracción y naturaleza* por la editorial Piper, en Múnich.
14 de septiembre. Nacimiento de su hija Brigitte.
- 1909 Julio. Mudanza a Berna. Habilitación en la Universidad de Berna; *venia legendi* [autorización para la docencia] en historia del arte (medieval y reciente).
- 1911 Publicación de “La esencia del estilo gótico”; primera exposición pictórica de Marta Worringer.
Contacto de Worringer con August Macke, Wassily Kandinsky,

integrantes del grupo Der Blaue Reiter.
1º de octubre. Nacimiento de su hija Renate.

- 1913/1914 Estancia en Berlín con su familia.
- 1914 Junio. Nueva habilitación en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bonn por solicitud de Paul Clemen.
Mudanza de Berna a Bonn.
- 1915-1918 Se alista como voluntario en la tropa de artillería en Francia (su último grado fue el de suboficial).
- 1918 Nacimiento de su hija Lucinde.
- 1919-1928 Esfuerzos infructuosos por una cátedra; actividad docente exitosa; numerosos viajes para dar conferencias, algunas en el extranjero. La familia vive de becas, honorarios por conferencias, colegiaturas y la venta de la producción artística de Marta.
- 1928 Nombramiento en la Universidad de Königsberg (decreto ministerial); mudanza de la familia a Königsberg.
- 1930 Julio/agosto. Primera estancia de la familia en la península de Nida-Curlandia, la cual visitarían anualmente hasta 1943.
- 1932/1933 Semestre como huésped en la Universidad Alemana de Praga. Worringer no publicó más textos a partir de la toma de poder de los nacional-socialistas; dicta cursos, siempre muy frecuentados, hasta el fin de la guerra.
- 1934 Muerte de la hija mayor.
- 1936 Se le dejaron de conceder visados para viajar al extranjero.
- 1937 Diez trabajos de Marta fueron calificados como “arte degenerado” [*entartete Kunst*] y confiscados.
- 1944 Principios de agosto. Huye con su mujer a Berlín, donde reside su hija Renate.
- 1945 A partir del otoño hace esfuerzos en vano para conseguir una cátedra en Alemania occidental.
- 1946 1º de julio. Nombramiento en la Universidad de Halle.

- 1950 4 de agosto. Huye a Múnich, donde vive su hija Lucinde.
- 1951-1958 Viajes ocasionales, cada vez más esporádicos, para dar conferencias; estadias prolongadas a Roma, viajes a París.
Recibe una jubilación apenas suficiente y, sólo a partir de julio de 1958, se le reconoce con el estatus de profesor titular emérito.
- 1957, 1958 Largas estancias en el hospital por causa de neuralgia del trigémino.
- 1959-1964 Debilitamiento progresivo; se ocupa, como ya hacía desde los años cincuenta, de estudios literarios; se despide de la historia del arte.
- 1965 16 de marzo. Apoplejía.
29 de marzo. Muerte de Wilhelm Worringer.
27 de octubre. Muerte de Marta Worringer (paro cardíaco).

[Traducción: Javier Ledesma.]

ACERCA DE LAS AUTORAS DE LOS TEXTOS PRELIMINARES

HELGA GREBING es catedrática emérita (historia social de los siglos XIX y XX) y ha enseñado en las universidades de Fráncfort del Meno, Gotinga y Bochum. Es albacea del legado de Marta y Wilhelm Worringer, editora de los *Schriften* [Escritos] de W. Worringer y autora de la biografía doble *Die Worringer* [Los Worringer], publicada en 2004 en la editorial Parthas, de Berlín.

CLAUDIA ÖLSCHLÄGER es catedrática de literatura comparada y estudios de medios en la Universidad de Paderborn y autora del libro *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne* [Impulso de abstracción. Wilhelm Worringer y el espíritu de la modernidad], publicado en 2005 por la editorial Wilhelm Fink, de Múnich.

PRÓLOGO

¹ Acerca de la vida y la obra de Worringer, véase *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, Hans Böhringer y Beate Söngten (eds.), Múnich, 2002 (en particular, para los antecedentes y la biografía del joven Worringer, el artículo de Siegfried K. Lang); *Wilhelm Worringer: Schriften*, Hannes Böhringer, Helga Grebing y Beate Söngten (eds.), Arne Zerbst (col.), 2 vols., Múnich, 2004; *Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebensinn – Wilhelm y Marta Worringer (1881-1965)*, Berlín, 2004.

INTRODUCCIÓN

¹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 2ª ed., Mariana Frenk (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 30.

² Karl Marx, *Werke, Briefe, Schriften*, vol. II, *Zur Kritik der Nationalökonomie – Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844), Hans-Joachim Lieber y Peter Furth (eds.), Stuttgart, 1962, pp. 564 y ss. [*Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Wenceslao Roces (trad.), Grijalbo, México, 1948].

³ Karl Marx, *Werke, Schriften, Briefe*, vol. IV, *Ökonomische Schriften I: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Erstes Buch: Der Produktionsprozess des Kapitals* (1867), pp. 46-63 [*El Capital*, vol. I, *Crítica de la economía política*, Wenceslao Roces (trad.) Fondo de Cultura Económica, México, 1999]. Cf. Michael W. Jennings, “Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Worringer’s *Abstraction and Empathy*”, Neil Donahue (ed.), *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania State University Press, 1995, pp. 87-104, especialmente la p. 92.

⁴ Karl Marx, *Zur Kritik der Nationalökonomie – Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, *op. cit.*, p. 578.

⁵ Georg Simmel, “Die Großstädte und das Geistesleben” [1903], p. 85, *Gesamtausgabe*, vol. VII. *Aufsätze und Abhandlungen, 1901-1908*, Rüdiger Kramme y Otthein Rammstedt (eds.), Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1995, pp. 116-131 [“La metrópolis y la vida mental”, Juan Zorrilla (traducción del inglés), *Antología de sociología urbana*, Mario Bassols, Roberto Donoso *et al.* (comps.), UNAM, México, 1988 (Colección de Ciencias Sociales)].

⁶ Georg Simmel, “Der Begriff und die Tragödie der Kultur”, *Gesamtausgabe*, vol. XIV. *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*, Angela Rüdiger Kramme y Otthein Rammstedt (eds.), Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1996, pp. 385-416 [“La noción y la tragedia de la cultura”, *Cultura femenina y otros ensayos*, Eugenio Imaz, José R. Pérez Bances *et al.* (trads.), *Revista de Occidente*, Madrid, 1934, pp. 58-59].

⁷ Georg Simmel, “Die Großstädte und das Geistesleben”, *op. cit.*, p. 130.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹ Georg Simmel, “Der Begriff und die Tragödie der Kultur”, *op. cit.*, p. 389.

¹⁰ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ George Simmel, “Der Begriff und die Tragödie der Natur”, *op. cit.*, p. 385.

¹² Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik. Mit 25 Tafeln* (1911), Wilhelm Worringer,

Schriften, Hannes Böhringer, Helga Grebing y Beate Söntgen (eds.), Fink, Múnich, 2004, p. 171 [*La esencia del estilo gótico*, Nueva visión, Buenos Aires, 1973].

¹⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 31. Cf. también Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, op. cit., p. 173.

¹⁶ Wilhelm Worringer, “Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst”, *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den “Protest deutscher Künstler”*, Piper, Múnich, 1911, pp. 92-99, cit. por Thomas Anz y Michael Stark (eds.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, p. 20, Metzler, Stuttgart, 1982, pp. 19-23.

¹⁷ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 31, 34, 36 y ss.

¹⁹ Michael W. Jennings, “Against Expressionism...”, op. cit., p. 99.

²⁰ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 32.

²¹ *Ibid.*, pp. 37, 46.

²² Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Darmstadt, Neuwied, 1971 [*El alma y las formas y la teoría de la novela*, Manuel Sacristán (trad.), Grijalbo, México, 1975].

²³ Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, vol. III, Mohr, Tübinga, 1976, pp. 281-400 [*Ensayos sobre sociología de la religión*, José Almaraz (trad.), Taurus, Madrid, 1998].

²⁴ Cf. Michael W. Jennings, “Against Expressionism...”, op. cit., pp. 93, 95-102; Klaus Lichtblau, “Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne in den kultursoziologischen Gegenwartsanalysen von Georg Simmel und Max Weber”, Gerhart Von Graevenitz (ed.), *Konzepte der Moderne. DFG-Symposion*, 1997, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1999, pp. 52-68; Linda Simonis, “Reflexion der Moderne im Zeichen von Kunst. Max Weber und Georg Simmel zwischen Entzauberung und Ästhetisierung”, Gerhart von Graevenitz (ed.), op. cit., pp. 612-632; Thomas Schröder, “Religio des Unmöglichen. Georg Lukács und der Irrationalismus der revolutionären Kunstbewegung”, Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs y Manfred Koch (eds.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende. II: um 1900*, Schöningh, Paderborn, Múnich, Viena, Zúrich, 1998, pp. 217-232.

²⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 23.

²⁶ Alois Riegl, *Spättrömische Kunstindustrie* (1901), [*El arte industrial tardorromano*, Visor, Madrid, 1992], cit. por Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 24.

²⁷ Markus Bröderlin, “Einführung: Ornament und Abstraktion”, p. 18, Markus Bröderlin (ed.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, DuMont, Fundación Beyeler/Basilea, 2001, pp. 17-29.

²⁸ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, con un epílogo a Otto Pächt, Mäander, Múnich, 1985, p. 24 [*Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Federico Miguel Saller (trad.), Barcelona, Gili, 1980].

²⁹ Dieter Bogner, “Das ‘constructive’ Ornament. Der Beitrag Wiens zur Abstraktion”, en Markus Bröderlin (ed.), *Ornament und Abstraktion*, op. cit., pp. 37-43.

³⁰ Cf. Karlheinz Barck, “Worringers Stilpsychologie im Kontext der Stilforschung”, Hannes Böhringer y Beate Söntgen (eds.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, Fink, Múnich, 2002, pp. 23-24.

³¹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 57.

³² Wilhelm Worringer, “Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst”, *op. cit.*, p. 19, cit. por Thomas Anz y Michael Stark (eds.), *op. cit.*, pp. 19-23.

³³ Wilhelm Worringer, “Kritische Gedanken zur neuen Kunst” [1919], pp. 884 y ss. Wilhelm Worringer, *Schriften*, *op. cit.*, pp. 883-894 [“Ideas críticas sobre el arte nuevo”, *El arte y sus interrogantes*, Elsa Tabernig (trad.) Nueva Visión, Buenos Aires, 1959].

³⁴ Astrit Schmidt-Burkhardt, “Die Abstraktion unter der Lupe. Vom wissenschaftlichen Geist zum Geistigen in der Kunst”, p. 4, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, año 21, cuaderno 79 (2001), pp. 3-12.

³⁵ Franz Marc, “Geistige Güter”, *Der Blaue Reiter*, Wassily Kandinsky y Franz Marc (eds.), edición documentada de Klaus Lankheit, con 161 ilustraciones, 9ª ed., Piper, Múnich, 1994, pp. 21-27 [traducción al español *El jinete azul*, Paidós, Barcelona/México, 1989]; Franz Marc, “Die ‘Wilden’ Deutschlands”, p. 28, en *Der Blaue Reiter*, *op. cit.*, pp. 28-32.

³⁶ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 32. También Georg Lukács, “Größe und Verfall des Expressionismus”, p. 123 *Werke. Probleme des Realismus I, Band 4: Essays über Realismus*, Luchterhand, Neuwied, 1971, pp. 109-149 [“Grandeza y decadencia del expresionismo”, p. 232, Georg Lukács, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 217-258]. Cf. Richard Sheppard, “Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism”, *Journal of European Studies*, xxv, 1995, pp. 241-282.

³⁷ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 32.

³⁸ Sobre la influencia de Worringer y Riegl en los apologistas del expresionismo ‘espiritual’, cf. Geoffrey Perkins, *Contemporary Theory of Expressionism*, Lang, et al., Fráncfort del Meno, 1974, quien, sin embargo, rechaza toda conexión con fenómenos artísticos de la época; también Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, Silke Schreiber, Múnich, 1990.

³⁹ Cf. Viktor Žmegač, “Zur Vorgeschichte des Expressionismus. Hermann Bahr und Wilhelm Worringer” Viktor Žmegač, *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Böhlau, Colonia-Weimar, 1993, pp. 213-223. Jutta Müller-Tamm ve en el texto de Hermann Bahr sobre el expresionismo de 1916 un catalizador del traslado del concepto de expresionismo desde las artes plásticas hacia la literatura, lo que sucedió en la segunda mitad de la década. En su estudio sobre la figura de pensamiento [*Denkfigur*] de la proyección en su respectiva ubicación histórica en las ciencias, en el saber no científico del ser humano y en la autocomprensión literaria del expresionismo, ella toca también la teoría de la abstracción de Worringer. La psicología de Worringer en cuanto a la necesidad del arte, para Müller-Tamm, se mueve “totalmente en el campo de un pensamiento de proyecciones que interpreta los fenómenos de la historia cultural como desprendimientos de un ente interno, y que los ordena según los criterios metafóricos del espacio de distancia y cercanía, entre el sujeto y el mundo”. Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne* Rombach, Friburgo de Brisgovia, 2005, pp. 264 y ss.

⁴⁰ Hermann Bahr, *Expressionismus*, con 20 láminas en calcotipia, Delphin, Múnich, 1920, p. 111.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 55 y ss.

⁴² Franz Marc, *Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei* (1912), *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, edición de Günter Meissner, con 42 ilustraciones; Kiepenheuer, Leipzig/Weimar,

1980, 1989, pp. 239-242.

⁴³ Carta del 30 de julio de 1911 a su esposa Lily, Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, edición de Felix Klee, 2 vols., DuMont, Colonia, 1979, p. 768. Cf. también Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1987, pp. 267 y ss. “Es cierto que debo añadir que los libros de Wilhelm Worringer *Formprobleme der Gotik y Abstracción y naturaleza* publicados en aquel entonces tenían un círculo entusiasta entre los artistas jóvenes; la mayoría de ellos los adquirieron o se los prestaron entre sí. Por fin había un hombre de la Universidad que estaba abierto y comprensivo frente a estas ideas nuevas, alguien que quizás podría hablar a favor de ellas y las podría defender en contra de tantos críticos de arte que pensaban de modo conservador, quienes desde un principio negaban todo lo nuevo y no acostumbrado, y que ni siquiera se ocupaban de ello”.

⁴⁴ Wilhelm Worringer, “Kritische Gedanken zur neuen Kunst”, *op. cit.*, pp. 888 y ss.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 893. Cf. Michael Makropoulos, *Modernität und Kontingenz*, Fink, Múnich, 1997, p. 75.

⁴⁶ Georg Lukács, “Größe und Verfall des Expressionismus”, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁷ Wilhelm Worringer, “Künstlerische Zeitfragen” [1921], p. 909, Wilhelm Worringer, *Schriften*, *op. cit.*, pp. 895-909 [traducción al español, *op. cit.*, p. 85].

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 896, 900 y ss.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 906 y 907 [traducción al español, *op. cit.*, pp. 95 y 96].

⁵⁰ Regina Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Olms, Hildesheim, Zúrich, Nueva York, 1991, p. 2. Regina Prange, “Das Kristalline”, *Ernstes Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Christoph Vitali (ed.), Oktagon, Bonn, 1995, pp. 608-615. Arnold Gehlen comprende en la metáfora “cristalización cultural” un estado social general en el que dentro de un marco rígido de principios ya fijados está incluido el progreso en detalles de algunas ciencias particulares. Arnold Gehlen, *Über kulturelle Kristallisation* [1963], pp. 140 y ss. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Wolfgang Welsch (ed.), VCH, Acta humaniora, Weinheim, 1988, pp. 133-143.

⁵¹ Wilhelm Worringer, “Künstlerische Zeitfragen”, *op. cit.*, p. 905 [traducción al español, *op. cit.*, p. 94]. En 1916, Friedrich Gundolf escribió un libro sobre Goethe en donde las vivencias clave de su héroe se estilizan hasta llegar a ser “goetheanas-en-sí”; Ernst Bertram destacó en 1918 con un libro sobre Nietzsche que convirtió al filósofo en la estrella fija de la orientación espiritual y psíquica en sí; Max Scheler escribió en 1921 sobre “Lo eterno en el ser humano”, en donde se ve lo genuinamente humano en la orientación hacia lo espiritual. Cf. Siegfried K. Lang, “Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung*. Entstehung und Bedeutung”, Hannes Böhringer y Beate Söntgen (eds.), *op. cit.*, pp. 81-117.

⁵² Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, *op. cit.*, p. 184.

⁵³ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 32 y 36.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁶ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷ Wilhelm Worringer, “Künstlerische Zeitfragen”, *op. cit.*, pp. 907 y 908.

⁵⁸ Wilhelm Worringer, “Kritische Gedanken zur neuen Kunst”, *op. cit.*, pp. 892, 893 [traducción al español, *op. cit.*, p. 78].

⁵⁹ Cf. Helmut Lethen, *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1994, especialmente pp. 187 y ss.: “Jüngers Fall ins Kristall”.

⁶⁰ Cf. el capítulo “Ernst Jünger. Schmerzlose Zerstörung”, Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Fink, Múnich, 2005, pp. 201-212.

⁶¹ Georg Lukács, “Prefacio” de 1962, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 7 [traducción al español, op. cit., p. 283].

⁶² Wilhelm Worringer, “Künstlerische Zeitfragen”, op. cit., p. 897.

⁶³ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 28.

⁶⁴ Gunter Martens, *Expressionismus und Vitalismus*, Kohlhammer, Stuttgart, 1971, cit. por Enno Sthal, *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933). Vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*, Lang, Fráncfort del Meno, et al., 1997, pp. 21-34. Cf. en general Ferdinand Fellmann, *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Rowohlt, Reinbek, 1993. En cuanto a Worringer y Kandinsky, cf. Evelin Priebe, *Angst und Abstraktion. Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys*, Lang, Fráncfort del Meno, 1986, pp. 153-168.

⁶⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 25.

⁶⁶ Georg Simmel, “Schopenhauer und Nietzsche” [1906] *Gesamtausgabe*, vol. VIII, pp. 58-68 [*Schopenhauer y Nietzsche. Un ciclo de conferencias*, Francisco Ayala (trad.), Ediciones Espuela de Plata, España, 2004, p. 19].

⁶⁷ En su obra principal, *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer había hecho una diferencia entre el mundo de la imaginación, el mundo del fenómeno, accesibles al entendimiento y a la razón humana, y el mundo de la voluntad, que está vedado al conocimiento humano. La voluntad libre de finalidades, que colisiona con los intereses del individuo, no está, como verdadero núcleo de la vida, al alcance del ser humano. La historia del ser humano se realiza según esta voluntad ciega, cuya negación se puede probar en el arte: “tanto el artista en el proceso activo de su creación, como el que contempla pasivamente: se funden con la idea reconocida, sin dolor, en el estado estético de ‘dicha y quietud espiritual’”, Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, DuMont, Colonia, 1996, p. 220.

⁶⁸ Georg Simmel, “Schopenhauer und Nietzsche”, op. cit., pp. 61 y ss. [traducción al español, op. cit., pp. 16-17].

⁶⁹ Cf. para la popularidad de este modelo de mundo gnóstico: *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart*, Peter Sloterdijk y Thomas H. Macho (ed.), 2 volúmenes; Artemis & Winkler, Gütersloh, 1991.

⁷⁰ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, op. cit., p. 194.

⁷¹ En su libro sobre Lukas Cranach, publicado en 1908, escribe Worringer: “como si nuestra situación psíquica actual nos acercara, al menos indirectamente, a los valores góticos. Pues hemos llegado a pronunciar la palabra ‘personalidad’ con un cierto cansancio. El maniático *pathos* del joven individualismo consciente de su victoria se ha encogido tristemente. Y se mueve dentro de nosotros algo como el anhelo de grandes e imprescindibles valores que nos eleven encima de todo este ruido individualista. Dentro de nosotros, preocupados y atormentados de todo lo personal, crece lentamente un comprender con asombro lo impersonal sublime de los grandes estilos antiguos”, Wilhelm Worringer, *Lukas Cranach*, Piper, Múnich, p. 36.

⁷² Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Kunstgeschichtliches Seminar, Marburgo, 1907. Cf. la reseña de Wilhelm Worringer *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1, 1908, pp. 338-340.

⁷³ Cf. Albrecht Koschorke, “Die Männer und die Moderne”, *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde-Avantgardekritik-Avantgardeforschung*. Rodopi, Ámsterdam, 2000, pp. 142-162. Acerca de la discursividad del artículo de la lucha de sexos de Worringer en el *Zeit-Echo*, un “diario de guerra de los artistas”, cf. Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang*, op. cit., capítulo “August Strindberg. Umkämpfte Sichtbarkeit”, pp. 57-77.

⁷⁴ Curt Grottewitz, “Wie kann sich die moderne Literaturrichtung weiter entwickeln?” [1890], *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur der Jahrhundertwende*, Gotthard Wunberg y Stephan Dietrich (eds.), Athenäum, Fráncfort del Meno, 1998, pp. 107-113. Cf. también Curt Grottewitz, “Où est Schopenhauer? Zur Psychologie der modernen Literatur”, Gotthard Wunberg y Stephan Dietrich (eds.), op. cit., pp. 115-122: “Una nueva ética poderosa que posea la discriminación señorial entre ‘bueno’ y ‘malo’ nos exige una orgullosa alegría en el mundo, una fresca actividad de la fuerza dispuesta al trabajo, ante la que el logro de la renuncia al mundo [...] se hunde en la nada. Y desde la ley de la evolución nos salta al encuentro la sublime meta de desarrollar en la humanidad un espíritu y un cuerpo cada vez más elevados, criando una estirpe de señores que domine sobre el mundo entero”.

⁷⁵ Wilhelm Worringer, “Zum Problem der modernen Architektur”, p. 496, *Neudeutsche Bauzeitung*, 7, 1911, pp. 496-500.

⁷⁶ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 54. Aquí se orienta Worringer al bajorrelieve egipcio que Alois Riegl había presentado como paradigma de lo plano en sus *Stilfragen*, sin diferenciar lo háptico y lo táctil.

⁷⁷ Alois Riegl, *Stilfragen*, op. cit., p. 2.

⁷⁸ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 54.

⁷⁹ Joseph Vogl, “Anorganismus, Worringer und Deleuze”, Hannes Böhringer y Beate Söntgen (eds.), op. cit., pp. 181-192.

⁸⁰ *Ibidem*, siguiendo a Gilles Deleuze en *Differenz und Wiederholung*, Fink, Múnich, 1992, p. 50.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, op. cit., p. 205 [traducción al español, op. cit., p. 54].

⁸³ Cf. Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 49.

⁸⁴ Acerca de la cuestión de la relación entre lo háptico / óptico, cercano / lejano, espacio liso/espacio entallado, cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Gabriele Ricke y Ronald Voullié (trads.), Merve, Berlín, 1992, pp. 687-693.

⁸⁵ Joachim Jacob, “Ornament und Raum: Worringer, Jünger, Kracauer”, Sigrid Lange (ed.), *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur-Literatur-Film*, Aisthesis, Bielefeld, 2001, pp. 135-158. Acerca de la historia de la teoría del ornamento, véase Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Olms, Hildesheim-Zúrich-Nueva York, 1987. Acerca del ornamento como indicio de una conciencia de crisis en el mundo moderno, véase Gérard Raulet y Burghart Schmidt (eds.), *Kritische Theorie des Ornaments*, Böhlau, Viena-Colonia-Weimar, 1993. Acerca de la relación entre el ornamento y el arte abstracto, véase Markus Bröderlin (ed.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, DuMont, Fundación Beyeler/Basilea-Colonia, 2001. Acerca de la función del signo cultural, véase Isabelle Frank y Freia Artung (eds.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Fink, Múnich, 2001.

⁸⁶ Joachim Jacob, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁷ Hermann Bahr, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁸ Acerca de la relación en el ornamento y la violencia, cf. Burghart Schmidt, “Die Gewaltstruktur des Ornaments in dekonstruktivistischer Sicht”, Gérard Raulet y Burghart Schmidt (eds.), *op. cit.*, pp. 165-183.

⁸⁹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p.54.

⁹⁰ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, *op. cit.*, pp. 201-204.

⁹¹ Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, 2ª ed., Rolf Tiedemann (ed.), Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1980, pp. 101-147.

⁹² La reinterpretación metafórica va desde la investigación temprana acerca de la “Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas” [Historia del desarrollo del drama moderno] (1914), pasando por el ensayo “Größe und Verfall des Expressionismus” [Grandeza y decadencia del Expresionismo] (1934), hasta la “Ästhetik” [Estética] de 1963. Le debo esta indicación al artículo de Joachim Jacob, *op. cit.*

⁹³ Astrit Schmidt-Burkhardt, *op. cit.*

⁹⁴ Cf. principalmente Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Anabas, Gießen, 1989.

⁹⁵ Entre las muchas publicaciones acerca del tema, cf. Günter Küppers, “Die Revolution des physikalischen Weltbildes. Relativitätstheorie und Quantenmechanik zu Beginn des Jahrhunderts”, *O meine Zeit! So namenlos zerrissen... Zur Weltsicht des Expressionismus*, Kunsthalle, Bielefeld, 1985, pp. 77-88; Maurice Tuchman y Carol Blotkamp (eds.), *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Urachhaus, Stuttgart, 1988; Schirn-Kunsthalle (ed.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, Tertium, Fráncfort del Meno/Ostfildern, 1995; Peter Ulrich Hein, *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1992.

⁹⁶ Se trata de uno de los autores de los libros esotéricos de referencia famosos de la época, que Kandinsky leyó hacia 1910. En 1908 se publicó la versión alemana de la edición original de 1901 de *Thought-Forms* [Formas del pensamiento], que son considerados como “fenómenos originarios” de nuestro sentir. En el arte deben aparecer como la verdad misma. Cf. Beat Wyss, *op. cit.*, pp. 161 y ss.

⁹⁷ El libro *Haben Tiere eine Seele?* [¿Tienen alma los animales?] de Helena Petrovna Blavatsky no quedó sin resonancia en Franz Marc, como lo destaca una nueva edición ilustrada con imágenes del pintor. Cf. Helena Petrovna Blavatsky, *Haben Tiere eine Seele? Eine philosophische Betrachtung mit Bildern von Franz Marc* [en inglés, 1921], Hirthinger Verlag, Múnich, 1994. Una introducción al pensamiento de Blavatsky desde la perspectiva teosófica la da Katherine Tingley (ed.), *Helena Petrowna Blavatsky. Ein Genius verändert die Welt*, Esoterische Philosophie, Hannover, 1992. Acerca de la importancia de los conceptos ocultos y espiritistas para Der Blaue Reiter, cf. Veit Loers y Pia Wizmann, “Münchens okkultistisches Netzwerk”, Schirn-Kunsthalle (ed.), *op. cit.*, pp. 238-241.

⁹⁸ Wassily Kandinsky, “Rückblicke” [1913], en *Die gesammelten Schriften*, vol. I, Hans K. Roethel y Jelena Hahl-Koch (eds.); Benteli, Berna, 1980, pp. 27-50. Cf. también Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10ª ed., Benteli, Berna, 1952, pp. 40-43.

⁹⁹ Franz Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰⁰ Astrit Schmidt-Burkhardt, *op. cit.*, p. 3. Schmidt-Burkhardt señala el papel de la microfotografía y la influencia de modos microscópicos de ver para los simbolistas y los expresionistas.

¹⁰¹ Sigfried Giedion, “Erziehung zum Sehen” [Educación para ver], una conferencia para los cursos de la Universidad de Davos [1931], *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956*, Dorothee Huber (ed. y comentarios) Amman, Zürich, 1987.

¹⁰² Astrit Schmidt-Burkhardt, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰³ Cf. Claudia Öhlschläger, *op. cit.*

¹⁰⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1988, pp. 307-310 [*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, 30ª ed., Elsa Cecilia Frost (trad.) Siglo XXI, México, 2001].

¹⁰⁵ Niklas Luhmann se va a servir del ornamento como de una figura de lo que, dentro de su teoría de sistemas, llama *autopoiesis*: la capacidad de los sistemas, como la economía, la sociedad, el arte, la ciencia, etc., de reproducirse a partir de sus propios elementos. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 2ª ed., Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1998, especialmente el capítulo 6: “Evolution”.

¹⁰⁶ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁷ Wilhelm Worringer, “Künstlerische Zeitfragen”, *op. cit.*, pp. 904-909.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 682-693.

¹⁰⁹ En cuanto a sus diferentes modos, de hecho se vislumbra en el desarrollo de la abstracción una polarización entre la *geométrica* (Malewitsch, Mondrian) y la *no geométrica* (Kandinsky, Pollock). Cf. Astrit Schmidt-Burkhardt, *op. cit.*, pp. 3-12; también Siegfried K. Lang, *op. cit.*

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, Joseph Vogl (trad. del francés), Fink, Múnich, 1995, p. 63 [*Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Isidro Herrera (trad.), Arena Libros, Madrid, 2002, p. 102].

1. ABSTRACCIÓN Y PROYECCIÓN SENTIMENTAL

¹ Compárese con la obra *Problem der Form* [El problema de la forma] de Hildebrand: “Los problemas de la forma que surgen en la estructuración arquitectónica de una obra de arte, no son problemas que se sobreentienden, planteados inmediatamente por la naturaleza”, y “La creación plástica se apodera del objeto como de algo que recibe su sentido sólo de ella, no como de una cosa que tenga en sí significación o efecto poético o ético”. No nos desconcierte la palabra “arquitectónica” usada por Hildebrand; para él ésta abarca todos aquellos elementos que convierten en obra de arte lo puramente imitativo. Véanse sus exposiciones en el prefacio de la tercera edición de su libro; ahí formula en frases claras su credo artístico.

² Esta limitación se impone por necesidad. Pues no es éste lugar para comparar los diferentes sistemas que parten del proceso psíquico de la *Einfühlung*. Por lo tanto tenemos que renunciar a toda crítica del sistema de Lipps, máxime porque nos referimos sólo a sus ideas fundamentales. El problema de la proyección sentimental se remonta al romanticismo, cuya intuición artística anticipó la concepción básica de la estética vigente en nuestros días. Más tarde el problema fue elaborado científicamente por Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Gross, Siebeck y finalmente por Lipps. Más detalles sobre esta evolución pueden encontrarse en la tesis de Paul Stern sobre *Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik* [Proyección sentimental y asociación en la estética moderna], Múnich, 1897.

³ El siguiente intento de caracterización expone las ideas fundamentales de la teoría de Lipps, aprovechando en parte literalmente las formulaciones que él mismo les dio en un resumen de su teoría publicado en enero de 1906 en la revista *Zukunft*.

⁴ Mi trabajo se basa en algunos puntos en concepciones de Riegl, tal como aparecen en *Stilfragen* [Problemas estilísticos], 1893, y en *Spätrömische Kunstindustrie*. Para la comprensión de mi trabajo no es indispensable, aunque sí deseable, un conocimiento de otras obras. A pesar de que no estoy de acuerdo con Riegl en todos los puntos, me baso, en lo que concierne al método de investigación, en el mismo fundamento, y le debo las más fuertes sugerencias.

⁵ Compárese con Wölfflin: “Naturalmente, estoy lejos de negar un origen técnico de las diferentes formas. Nunca dejarán de ejercer influencia la naturaleza del material, el modo en que éste está labrado, la construcción. Pero lo que sostengo es que la técnica no crea jamás un estilo sino que donde se trate de arte, lo primario es, siempre, un determinado sentimiento de forma. Las formas producidas mediante la técnica no deben ser incompatibles con este sentimiento de forma; sólo pueden perdurar si se sujetan al gusto formal ya existente” (*Renaissance und Barock*, 2ª edición, p. 57).

⁶ Recordemos qué perplejo se halla hasta un público conocedor de arte ante un fenómeno como la obra del pintor suizo Hodler, para citar uno de mil casos. En esta perplejidad se hace patente a qué

grado estamos acostumbrados a considerar lo bello natural y la fidelidad a la naturaleza como supuestos de lo bello en arte.

⁷ Con esto no pretendemos negar la posibilidad de que hoy logremos introducir nuestro sentimiento también en la forma de una pirámide, ni, en general, la posibilidad de una proyección sentimental hacia las formas abstractas, de la que hablaremos todavía mucho. Sólo queremos afirmar que todos los hechos se oponen a la suposición de que el impulso de *Einführung* haya actuado en los creadores de la forma piramidal. (Véase la parte práctica de este trabajo.)

⁸ Recuértese en esta conexión de ideas la agorafobia que se hace claramente patente en la arquitectura egipcia. Mediante innumerables columnas sin función constructiva se procuraba destruir la impresión del espacio vacío y dar al ojo desamparado garantías de apoyo. Compárese con Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, cap. I.

⁹ En el segundo capítulo se tratará este problema con más detalle.

¹⁰ La estética de Schopenhauer ofrece una analogía con tal concepción. En Schopenhauer la felicidad de la contemplación estética consiste en que en ella el hombre se redime de su individualidad, de su voluntad, y existe ya sólo como sujeto puro, como límpido espejo del objeto. “Y precisamente por esto la persona entregada a tal contemplación deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en la contemplación; sino que es un puro sujeto del conocimiento, sujeto sin voluntad, sin dolor, sin tiempo.” Compárese con el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*.

2. NATURALISMO Y ESTILO

¹ En su lenguaje claro y hermoso, tan adecuado a su asunto, Wölfflin lo ha expresado así: “El Renacimiento es el arte de la existencia bella y tranquila. Nos brinda esa belleza libertadora que sentimos como un bienestar general y como una potenciación equilibrada de nuestra vitalidad. En sus perfectas creaciones no encontramos nada de deprimido o cohibido, inquieto o exaltado. Cada forma se manifiesta libremente y sin esfuerzo. El arco se despliega en la más pura redondez, las proporciones son amplias y venturosas, todo respira satisfacción. Y creemos que no nos equivocamos al interpretar esta divina tranquilidad y conformidad como la más alta expresión del espíritu del arte de aquella época” (*Renacimiento y barroco*, 2ª ed., pp. 22 y ss.).

² El pasaje en que Riegl expone cómo en los albores de la época de los emperadores romanos se intenta sin embargo esto último con la construcción del Panteón, es uno de los puntos culminantes de su libro. Es donde se hace claramente patente la grandiosidad de su visión, que a pesar de su carácter intuitivo se atiene con discreción a los hechos históricos y los respeta.

³ Esta teoría de los planos, que seguramente ha de parecer extraña y dudosa a la persona no iniciada en este tipo de pensamiento, no puede exponerse en esta conexión de ideas y dentro de los límites de este trabajo tan detenidamente como sería necesario para quitarle ese carácter de cosa problemática. Como está basada en el libro de Riegl, permítasenos remitir al lector a la fundamentación detallada e ingeniosa que le da dicho autor.

⁴ En la descripción que hace Goethe del carácter de Winckelmann, habla una vez de las “naturalezas antiguas”. Por esto entiende “una naturaleza de una sola pieza, que da la impresión de un todo, que se sabe unida al mundo y por lo tanto no siente al mundo externo objetivo como algo extraño sino que reconoce en él las imágenes que responden a sus propios sentimientos y sensaciones”.

4. ALGUNOS EJEMPLOS

*La arquitectura y la plástica desde los puntos de vista
de abstracción y proyección sentimental*

¹ *Religion und Religionen* [Religión y religiones], Múnich, 1906.

5. ARTE PRERRENACENTISTA DEL NORTE

¹ Compárese con lo que Wölfflin dice acerca del gótico: “Lo que la época encerraba de fantástico, de exaltado y extravagante, se expresó en la arquitectura. Aquí surgió algo grandioso. Pero es una grandiosidad allende la vida, no la vida misma sentida como algo grandioso”, (*Die Kunst Albrecht Dürers* [El arte de Alberto Durero], p. 20).

² Se ha sostenido que el estilo de los pliegues angulosos, esquinados, característico de esta época, se deriva de la escultura en madera, en la que lo impuso el material.

En primer lugar, dudamos de que las exigencias del material basten para explicar un fenómeno a tal grado original e independiente; pero mucho más nos oponemos a la interpretación tan simple como chabacana y psicológicamente imposible, de que un estilo nacido de una dificultad material se haya traspuesto mecánicamente a la escultura en piedra y a la pintura. No puede caber ni la menor duda de que este fenómeno arraiga en estratos más profundos.

³ Compárese con Wölfflin, que comprueba precisamente en el caso individual de Durero “cómo el latente sentimiento vital del norte se convierte, con el estímulo brindado por los modelos italianos, en conciencia despierta”.

ÍNDICE GENERAL

Sumario

Prólogo

Introducción

Nota editorial

Prefacio a la primera edición

Prefacio a la tercera edición

Prefacio a la reimpresión de 1948

Prefacio a las ediciones séptima a novena

I. PARTE TEÓRICA

1. Abstracción y proyección sentimental
2. Naturalismo y estilo

II. PARTE PRÁCTICA

3. La ornamentación
4. Algunos ejemplos. La arquitectura y la plástica desde los puntos de vista de abstracción y proyección sentimental
5. Arte prerrenacentista del Norte

Apéndice. De la trascendencia y la inmanencia en el arte

Epílogo. Cincuenta años después

Cronología

Acerca de las autoras de los textos preliminares

Como toda disciplina de estudio, la teoría del arte ha tenido un desarrollo histórico que sólo se entiende a partir de ciertas obras fundamentales. Este pequeño opúsculo de W. Worringer fue uno de esos estudios que ocasionaron un cisma en el movimiento artístico en el momento de su publicación, allá por los inicios del siglo xx. Y es que Worringer se aboca a desplazar una noción limitada de empatía o proyección sentimental (Einfühlung) que había persistido con los románticos, para permitir una nueva valoración de las formas abstractas, que tan socorridas eran por los artistas de la vanguardia de aquella época. En estas páginas el autor argumenta lo insostenible de la tesis según la cual el proceso de proyección y expresividad subjetiva constituye en todos los tiempos y en todas partes el supuesto de creación artística. La empatía debía ampliarse para dar cuenta de una actividad perceptiva general. Por eso, la lectura del texto nos remite directamente a la problemática de la estética de nuestro tiempo, y abre a nuestra consideración vastas regiones artísticas que la tradición clásica había ocluido o malinterpretado sin más.

Wilhelm Worringer (1881-1965) fue un eminente historiador y teórico del arte alemán. Es conocido por el desarrollo de la teoría de la Einfühlung. En su obra más importante, *Abstracción y naturaleza* (1908), intentó llevar a cabo un análisis de la psicología del estilo basado en la integración del concepto de empatía y abstracción. Entre sus publicaciones más importantes destacan *Problemas formales del gótico* (1911) y *Problemática del arte contemporáneo* (1948).

Índice

Sumario	6
Prólogo	7
Introducción	11
Nota editorial	30
Prefacio a la primera edición	32
Prefacio a la tercera edición	33
Prefacio a la reimpresión de 1948	35
Prefacio a las ediciones séptima a novena	39
I. PARTE TEÓRICA	42
1. Abstracción y proyección sentimental	43
2. Naturalismo y estilo	57
II. PARTE PRÁCTICA	71
3. La ornamentación	72
4. Algunos ejemplos. La arquitectura y la plástica desde los puntos de vista de abstracción y proyección sentimental	88
5. Arte prerrenacentista del Norte	105
Apéndice. De la trascendencia y la inmanencia en el arte	115
Epílogo. Cincuenta años después	124
Cronología	134
Acerca de las autoras de los textos preliminares	137