

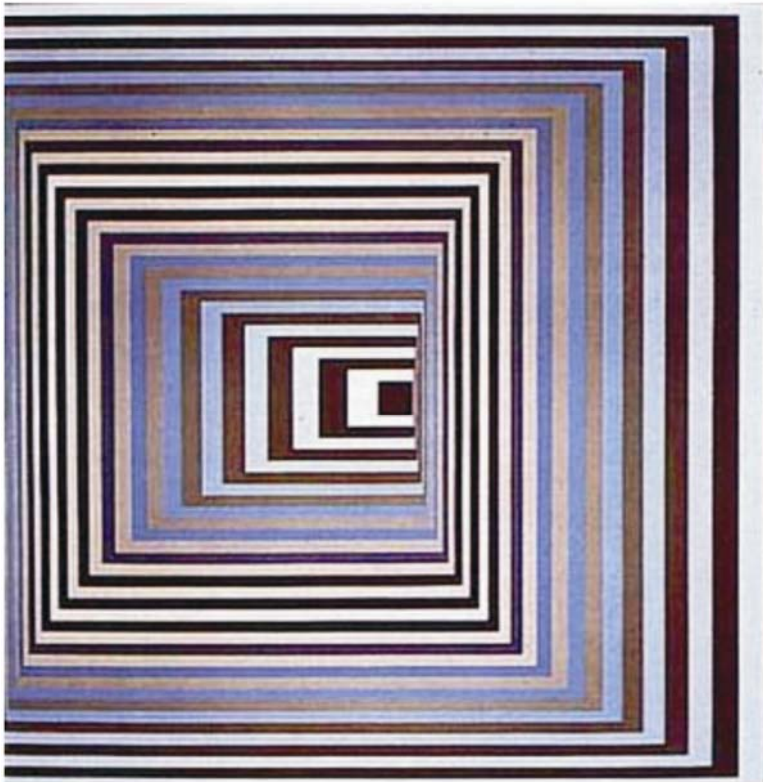


CURSO 2007.Diseño Gráfico.Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UNNE
Profesor Titular: Arquitecto Raúl G. Ynsaurralde
Jefe de Trabajos Prácticos: D.G. Ludmila Strycek

Sociologiatp@gmail.com

sociologia
del arte

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
CARRERA: DISEÑO GRÁFICO



Publicacion numero 5

ARTE Y SOCIOLOGIA DEL ARTE

Profesor Titular: Arquitecto Raúl G. Ynsaurralde
Jefe de Trabajos Prácticos: D.G. Ludmila Strycek
Adscripta: D.G. Paola Moro

sociologia
del Arte
2007



SOCIOLOGÍA DEL ARTE. PUBLICACION 5

ARTE Y SOCIOLOGIA DEL ARTE

1) MATERIA Y FORMA ARTISTICAS

La idea artística —mezcla de conocimiento y de intuición- vive en el espíritu del artista.

Las palabras ayudan a expresarse al poeta, los colores al pintor, el mármol o el bronce al escultor, los sonidos al músico: palabras, colores, mármol, bronce, sonidos, constituyen la materia del poeta, del pintor, del escultor, del músico. Son elementos materiales que, a pesar de las cualidades específicas que aisladamente poseen, se transforman al ser usados por el artista. El rojo que se ve en un cuadro no es el color inerte de la materia cuando sale del pomo, ni el “do” que se oye en una composición musical es la nota que toca distraídamente el profano en un piano. Uno y otro adquieren, por obra del artista, una capacidad potencial de expresar emociones, gracias a la cual se supera su condición material. Es imprescindible distinguir, por tanto, entre la materia bruta, que sólo posee notas de especificación física, y la materia artística, la que ya esté incluida en el proceso de creación.

No se debe esa transformación de la materia solamente a la impronta que sobre ella deja el espíritu del artista, sino al descubrimiento que éste realiza de las posibilidades de expresión que contiene. El escultor sabe alternar la piedra con el bronce, el marfil o la terracota, o el pintor sabe establecer su paleta; porque ellos comprenden que la materia no es inerte, ni insensible, y por ello el éxito del descubrimiento de sus cualidades expresivas propias es el que preludia inexorablemente el éxito de la obra misma.

Se pueden concebir las más variadas formas, desde las geométricas, productos de la Razón, hasta las que parecen desnudas de toda significación, pasando por las que de una u otra manera son representativas de objetos naturales o humanos; pero no se puede concebir, en el plano sensible, una materia que no esté animada de forma. Si la materia es imprescindible para la existencia de la obra de arte, la forma es su complemento inevitable. La creación artística es un estado de lucha, no sólo del artista consigo mismo, sino con la materia, para infundirle una forma que sea expresiva de sus ideas y sentimientos.

Si se excluyen la arquitectura y la música, las demás artes no han podido evitar la representación de objetos naturales o humanos; en un cuadro cubista o purista, aunque sea con dificultad a veces, se reconocen objetos o fragmentos de objetos naturales o humanos. Solamente cuando se representan figuras o cuerpos geométricos o cuando se consideran las formas caprichosas de la naturaleza, se concibe la forma que no sea representativa; el hombre, desde el primitivo y el niño, en la marcha ascendente de su cultura, no ha podido evadirse de la representación, que constituye el contenido inmediato, el tema de la obra de arte. Y esto es así porque la capacidad creadora del hombre reconoce una limitación: la de ejercerse a través de los objetos sensibles. “Si el verdadero artista trata de expresar con su



arte una interpretación de algún aspecto de la experiencia humana sobre el mundo real, toda obra de arte debe tener un tema”.

“Forma representativa” no quiere decir imitación, ni copia o reproducción de objetos sensibles. “Forma representativa” quiere decir desarrollo interpretativo de una imagen, que adquiere nueva vida gracias al artista, pero sin desprenderse del todo de su significación original.

La forma es el secreto de la obra, no sólo porque ella siempre representa algo, sino porque ella es capaz de expresar algo. Si el propósito del artista fuera solamente representativo, la obra de arte tendría sentido inmanente; su sentido trascendente, en cambio, proviene de la capacidad evocativa de los objetos representados, gracias a la cual éstos no son sino vehículos de una expresión supramaterial.

Los elementos materiales se transforman en manos del artista porque adquieren un nuevo sentido, el cual surge de la manera como se haya tratado el tema, pero también del juego de relaciones que se establece entre aquéllos, para determinar una nueva estructura absolutamente artificial por debajo de la forma representativa. Las palabras pueden relatar un hecho humano en el poema, las líneas y los colores pueden describir un paisaje, los movimientos pueden ser alusivos a gestos de la vida corriente en la danza; pero unos y otros presentan al espectador un juego de elementos puros, una estructura artificial en la que se engastan las atribuciones representativas. Es imprescindible distinguir, por tanto, aunque la distinción sólo sea admisible por razones didácticas, entre la forma como representación y la forma como estructura de elementos artísticos. El retrato o el paisaje implican representación de un ser humano y de elementos naturales —forma representativa—, pero ellos no podrían existir, ni despertar emoción, si el artista no se valiera de líneas, planos, colores, claroscuro, es decir, de los elementos puramente artísticos. No creo que sea posible llevar esta distinción hasta sus extremos, ya que forma representativa y forma artística se implican mutuamente; pero es posible concebir esta diferencia expresiva determinada por el contenido temático o por la forma, indisolublemente unidas en las obras de los artistas.

“La vocación expresiva” de la materia, es vocación formal, así como toda forma tiene exigencias materiales que el artista de verdad jamás desdeña. Si los románticos prefirieron las formas armónicas de la música, los sonidos fundidos en el acorde, y se expresaron preferentemente con los instrumentos, el piano sobre todo, desdeñando las formas contrapuntísticas del Medioevo y el canto coral polifónico, fue porque aquel material sonoro era el más propicio para la expresión que impusieron.

Para realizar la forma el artista se vale de ciertos medios que preceden y conducen al dominio de la materia; a su posesión. Según sea la manera como emplee esos medios, la que resulta siempre de su experiencia en muy buena parte, depende el éxito de la exteriorización expresiva de su idea. La técnica es el conjunto de esos medios, procedimientos, maneras, mediante los cuales el artista trabaja la materia y le da forma.

El pensador posee una técnica del pensamiento —la lógica— y una técnica de la expresión hablada o escrita —la gramática— que le permite comunicarlo, existe una técnica



de la concepción artística y una técnica de su expresión; pero lo que generalmente se comprende bajo esa denominación es a esta última.

La “técnica” tiene carácter universal, está constituida por formas derivadas de la experiencia de todos los artistas; tiene un carácter profundamente personal. Los conocimientos de carácter científico intervienen en la elaboración de la técnica. Cuando en el siglo XV en Italia se empezaron a crear figuras con rigor constructivo racional, ese movimiento respondió a los progresos de la geometría y de la investigación naturalista que significó el Humanismo. Cuando “los impresionistas” lograron la inclusión de las formas en la atmósfera, asimilando la luz al color que hicieron sino aprovechar los descubrimientos de la óptica debidos a Helmholtz y a Chevreul Desde la más remota antigüedad la música ha respondido a una concepción matemática rigurosa y es bien conocido el fundamento científico de las diversas formas del grabado, sobre todo de aquéllas que dependen de la acción del ácido sobre el cobre.

La “técnica” no depende solamente de la ciencia, sino también de lo circunstancial y lo accidental. Cuando los primeros pintores paganos fueron llamados a decorar las tumbas cristianas en los cementerios subterráneos, el problema técnico más grave que se les presentó fue el de decorar paredes en sitios que carecían de luz, condición ésta que determinó en buena parte la técnica usada. Las representaciones teatrales en los atrios de las iglesias, durante el Medioevo, o usando los fondos de jardín durante el Renacimiento, determinaron la constitución de técnicas apropiadas a las exigencias extra-artísticas que así se plantearon. La “técnica” está determinada por fuerzas o agentes extraños al hacer propiamente artístico; pero a pesar de esos elementos ajenos, la “técnica” no es un factor independiente de la “materia” y de la “forma”, no es algo frío e inerte, que se aplica como una receta, sino un elemento activo en la concepción de la obra. Las “ideas artísticas” no sólo tienen “vocación material y formal”, sino también “vocación técnica”. Si la técnica es manejo, selección, jerarquización, de los “elementos expresivos”, se ha de comprender que ella no puede reducirse a un conjunto de preceptos —tal fue el error de las Academias- sino que es la manera de poner en marcha y de hacer madurar al espíritu creador. Se ha dicho que la técnica es el instrumento del alma.

Tienen todas las artes, principios técnicos básicos, que son transmisibles en forma de preceptos, gracias al carácter de artesanía que poseen; pero la verdadera “técnica del artista” es la que cada uno se crea según sus necesidades expresivas, ya que es el resultado del permanente aprendizaje espiritual que realiza en si mismo. Por eso las técnicas varían, no sólo a través de las épocas, sino también a través de los hombres. Es un error hablar de “la técnica”, como si ella existiera en forma independiente, puesto que las diversas maneras de elaboración de la materia —lo que constituiría la pretendida técnica universal- están profundamente unidas con el espíritu del artista que las utiliza.

Si el “valor de la obra de arte” fuese subjetivo no cabría una Ciencia del Arte empírica y sólo sería legítima una Psicología del Arte, ya que no habría manera de probar, por el análisis de los elementos concretos que constituyen a aquélla, la presencia del valor. La permanencia del valor de tantas obras de arte del pasado, desaparecidos los hombres que le dieron vigencia emocional en su momento, testimonia que aquél ha quedado



objetivado en ellas, eternizado en la materia y la forma. Puede admitirse, entonces, la posibilidad de estudiar en las obras mismas la peculiar estructura de sus elementos para descubrir el soporte del valor. Tal es la tarea de la “Ciencia del Arte”: descubrir el cómo de la realización artística, no desde el punto de vista del valor —aunque sin excluirlo, claro está- sino desde el punto de vista de la realización misma. “La cultura es el mundo propio del hombre, su ambiente más cálido y cercano. La integran objetos y procesos que él crea o realiza, unas veces conscientemente, otras inconscientemente; unas veces individualmente, otras colectivamente. Los objetos y los procesos son en cierto modo inseparables. Pero el análisis puede separarlos con el fin de estudiarlos mejor aisladamente, siempre con la reserva de que procesos y objetos están íntimamente unidos y a veces se confunden, se identifican”. Ese análisis de los objetos es el que realiza la “Ciencia del Arte”.

En esta ciencia la labor se manifiesta en algunos con el “positivismo”, en otros como una “fenomenología de las artes” en otros como visión restringida a ciertos problemas; de todas maneras, es necesario convenir en que la necesidad de una “ciencia empírica del arte” se ha hecho sentir en forma imperiosa. Solamente ella podrá impedir la peligrosa divagación espiritualista, producto del pensamiento “meramente estético” o, la divagación sociológica, no menos peligrosa.

Se trata de una investigación de la “estructura esencial de las obras de arte”, que tienda a descubrir los elementos que contribuyen a la creación de la forma y a analizar los diferentes géneros y sus especies, estudiando los temas en su aspecto formal y buscando la “unión de las formas” por ciertas “leyes de composición” según cada unidad de estructura. Para ello la Ciencia del Arte estudia metódica y comparativamente las obras de arte, abstrayendo de esa comparación en todas las épocas y en todos los pueblos, los elementos, relaciones, influencias, etc., desde el punto de vista estrictamente formal, desinteresándose de los factores externos al arte que la determinan en su individualidad. Esta aprehensión de la forma —por abstracción de su contenido- es la investigación del estilo.

Como la dependencia de la forma respecto al contenido temático es constante, la “Ciencia del Arte” avanza lenta y cautelosamente, evitando las generalizaciones apresuradas, sobre todo cuando se quiere imponer a las generalizaciones estilísticas con caracteres de legalidad. No hay que olvidar que esta ciencia trabaja con materiales individuales —las obras de arte- las cuales no admiten fácilmente, como se verá, la reducción generalizadora, porque ésta puede hacerles perder su especificidad. Por eso Croce, refiriéndose a la Historia, que también interviene en la elaboración de estos conceptos estilísticos, le reprocha que no sea sino una Historia de abstracciones. Esto no significa que sea imposible formular ciertas leyes generales de estilo; pero si previene para que no se vean en ellas fórmulas rígidas en las cuales la originalidad de las obras esté contenida. El peligro de la Ciencia del Arte, precisamente, está en que sólo se tomen en cuenta los elementos formales, sus relaciones, su ritmo, etc., es decir, lo que corresponde a las leyes del arte, y se olvide el sentido espiritual que anima a las formas. El magnífico trabajo de Wñlfflin: Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, en el que realiza una investigación comparativa de los estilos de los siglos XVI y XVII, en la arquitectura, la pintura y la escultura europeas, es un ejemplo característico de investigación científico-



empírica del arte. El mismo Wólfllin no escapa al peligro anotado, como bien lo hace notar Croce al referirse a la afirmación de aquél sobre la nueva simpatía por la línea que se manifestó en la pintura de Perugino y Rafael. “Como si Perugino y Rafael vinieran a contraponerse al próximo pasado por amor a la línea fluyente y por odio a las rectas y a los ángulos, y no ya por la totalidad de su alma, que era nueva, y por tanto conjunta y opuesta al mismo tiempo a lo que le había precedido”.

La “investigación positivista” del siglo pasado tuvo también un carácter marcadamente empírico; pero, al no avanzar más allá de la comprobación objetiva, hacia la trascendencia espiritual, realizó una tarea incompleta, malograda, ya que la estimación del sentido estructural que anima a las obras de arte no ha de desentenderse nunca de su valor. A causa de este carácter, precisamente, la Ciencia del Arte no puede ser una investigación empírica a la manera de las ciencias naturales y debe utilizar el método de la “comprensión”. Es cierto que admite el método generalizador como método auxiliar: el científico del arte observa, compara, experimenta, abstrae, generaliza, lo mismo que el científico naturalista; pero no es menos cierto que los resultados de la investigación con tal método no constituyen la caracterización del estilo, si ellos no son referidos a conceptos que el científico del arte elabora por vía intuicional, como resultado de la captación de valores estéticos. Sin embargo, no hay que olvidar que, a pesar de la determinación espiritual que pesa sobre la obra de arte, existen leyes formales y materiales propias de cada arte, que intervienen necesariamente en la creación de aquélla, carácter éste que legitima más aún la existencia de la Ciencia del Arte.

La “Estética” se propone, como finalidad, caracterizar al valor estético en general y en sus relaciones con los demás valores; la “Sociología del Arte”, encontrar las raíces sociales del mismo; la “Ciencia del Arte”, investigar la “esencial formal” de las obras. Se comprende que en la mutua dependencia de estas disciplinas hermanas no hay un orden jerárquico. La Estética presupone el “estudio empírico” de las obras, para descubrir y caracterizar al valor en general, así como la Ciencia y la Sociología del Arte no pueden desentenderse del valor cuando tratan de elevarse a la comprensión de las formas que analizan. Cada una de dichas disciplinas proviene de puntos de enfoque diversos sobre la misma realidad, lo que no les impide actuar a su vez con absoluta interdependencia.

II.- LA ESTIMACION DE LAS OBRAS DE ARTE

Son tan frecuentes las divergencias de opinión sobre las obras de arte, Esto se debe, en buena parte, al prejuicio de querer estudiar las obras de arte y emitir juicios sobre ellas de la misma manera que las ciencias físico-naturales estudian la realidad natural, es decir, aplicándoles métodos de investigación racionales y buscando soluciones causalistas. Como el “valor” de una obra de arte no se puede probar matemáticamente, no han faltado los escépticos sobre la posibilidad de existencia de un “juicio estético”, los que aseguran que todo estudio crítico sobre el arte tiene el valor de una “reacción emocional subjetiva”. Si esta posición fuera exacta no sólo no existiría la “crítica del arte”, si no que tampoco podrían justificarse las disciplinas científicas que trabajan sobre él.



“Valorar no es dar valor a quien por sí no lo tenía; es reconocer un valor evidente en el objeto”, ha escrito Ortega y Gasset. He ahí el punto de partida para fundamentar la existencia del juicio estético universal, ya que él implica la desestima de las reacciones puramente personales y sitúa el campo de la crítica en el plano objetivo que es menester para otorgarle jerarquía científica.

El espectador suele tener sólo una actitud fruyente ante una obra de arte; va en busca del “goce primario”, o sea la sensación inmediata de placer que aquélla produce. Esa actitud no basta para llegar al juicio, puesto que es menester que no se conforme con el deleite primario y superficial, sino que realice un análisis de los elementos que constituyen la obra, con el objeto de adquirir conciencia de aquel deleite. La repetición de ese proceso de comprensión enriquece el “mecanismo intuitivo del espectador”, el cual llega a sentir luego con el mismo grado de inmediatez y de espontaneidad, mas con otro peso, proveniente del conocimiento profundo que tiene del arte, el que constituye el fundamento valedero de su juicio.

El problema consiste en probar la capacidad del hombre para emitir un juicio, afirmativo o negativo, sobre una obra de arte, de tal manera que no valga solamente para el que lo emite o en un momento histórico dado, sino que se afirme por encima del individuo y de toda determinación temporal. A esto es lo que se llama “validez universal del juicio estético”.

Fue en el siglo XVII que se empezó a sospechar la infructuosidad de los esfuerzos de la Razón para explicar el valor de una obra de arte. Hasta entonces la crítica, guiada por los principios de la ciencia natural primero, a partir del Renacimiento, y del racionalismo filosófico después, se había limitado a una investigación de los elementos constitutivos de la obra de arte, tratando de reducirla a un esquema que obedeciera a las leyes del pensamiento. Fue entonces que se comenzó a diferenciar entre la verdad a que llega al intelecto y esa otra visión de la realidad, producto de la fantasía creadora, que se concreta en la obra bella. Esta nueva actitud hizo aparecer el concepto de gusto frente al de razón y determinó la revalorización de la imaginación y de la fantasía como elementos generadores de la obra de arte. Se empezó a hablar así de una verdad sensible frente a la verdad intelectual. Para explicar esa verdad sensible se recurrió al estudio psicológico, identificándose entonces a la emoción estética con el placer y se fundamentó el “juicio estético” en una teoría de los sentimientos y de las emociones.

Ambas posiciones eran igualmente peligrosas, puesto que subestimaban o desconocían la substancia misma del hecho estético, el cual admite como caracteres peculiares los siguientes: *primero*, que la obra de arte no nace exclusivamente de la “actividad pensante” del hombre, sino de su capacidad de “expresión imaginativa”; *segundo*, que su “estimación” es originariamente emotiva y no intelectual; *tercero*, que esta última no depende del sujeto, puesto que el valor existe independientemente de la capacidad de aquél para estimarlo.

A Kant correspondió el replanteo del problema estético en su plano propio. Respecto



a los “estetas intelectualistas”, él fue quien delimitó claramente la esfera de lo bello frente a la de lo verdadero y de lo bueno, estableciendo entre ellas una diferencia de naturaleza y no de grado; respecto a los estetas sensualistas, él fue quien diferenció al placer sensorial del estético. Aunque en su empeño por caracterizar al juicio estético como un juicio de valor, no alcanzó a darle un fundamento objetivo, porque su causa determinante siguió siendo el sentimiento del sujeto; Kant encontró, sin embargo, la manera de afirmar la validez universal del juicio estético al no postular la dependencia del sentimiento estético de las cualidades accidentales del sujeto, como ocurre con los sentimientos comunes, sino de “ciertos resortes espirituales que se encuentran necesariamente en todo hombre”.

Era necesario, pues, crear un sistema de ideas o principios en los que pudiera basarse el “juicio estético”, el cual garantizara su objetividad. Fuerza es confesarlo, la Estética no ha elaborado aún ese sistema; pero la moderna Axiología ha abierto el camino para que se llegue a él, al distinguir claramente el aspecto relativo del valor, históricamente condicionado, de su esencia objetiva y absoluta. Según ese planteo, una obra de arte responde a un gusto pasajero y circunstancial y por ello adquiere un valor relativo al momento en que se crea; pero sólo alcanza la *categoría de obra de arte*, por lo tanto valiosa universalmente, cuando, además, es símbolo de una absoluta creación del espíritu. Esta dificultad para diferenciar el aspecto relativo del valor del aspecto absoluto es, precisamente, el escollo que hay que salvar para la fundamentación de la validez universal del juicio estético. Por esa razón, lo hace notar Lionello Venturi, “la Historia del Arte analiza y describe el gusto con el fin de discernir el momento en que el gusto se identifica con el arte, por la fuerza del genio. Es ese el momento en que la Historia del Arte se identifica con el juicio crítico.

Un cuadro se nos presenta ante todo como una tela, en la cual se representan, mediante colores, ciertos objetos; figuras humanas, paisajes, cosas inanimadas, etc. Esas imágenes, representativas de objetos conocidos, constituyen un mundo de influencia inmediata sobre el espectador, el cual descubre en ellas una intención anecdótica. El estudio del tema, como se llama a este aspecto de la creación plástica, es de la mayor importancia, pues él constituye el vínculo entre esa realidad histórica que da vida a la obra de arte y la pura creación del espíritu en la que radica su valor. Descubrir, entonces, la “voluntad de expresión” que anima al artista cuando representa esos objetos es ponerse en la vía de la comprensión total, aunque bien se comprenda que la investigación crítica no puede terminar allí.

Queda una segunda posibilidad crítica, que fluye de la primera y que se presenta casi simultáneamente con ella: el estudio de la relación de mayor o menor similitud que hay entre los objetos representados y las imágenes pintadas. Se cree generalmente que en ella reside el secreto de la obra pintada o esculpida. Sería tan erróneo persistir en esa falsa concepción de la representación plástica, como propugnar la contraria. El pintor o el escultor nunca reproducen fielmente los objetos que representan, los cuales no son más que vehículos necesarios de la emoción trascendente que los determinan al crear sus obras. Pero, el hecho de que la imagen representativa tenga una trascendencia espiritual, gracias a la cual es valiosa, no implica que aquélla carezca de importancia.



No basta la mera comprobación de la mayor o menor similitud entre la imagen y el objeto representado, como polémicamente se acostumbra hacer, en que para unos basta que se compruebe la similitud para que se niegue la obra, valiéndose de pretendidos principios modernos, así como para otros basta que se compruebe el alejamiento de la similitud para que se la niegue, basándose en pretendidos principios tradicionales; lo que importa es comprender el sentido íntimo que guía al artista y descubrir en la imagen las infinitas variaciones que ha establecido, sobre la base del modelo natural, para la creación de su forma plástica, pues así ellas cobran una expresión que escapa siempre a quien se encierra en el análisis menudo.

No basta, pues, el juicio esquemático habitual, que generalmente se enuncia así, cuando se trata de un retrato, por ejemplo: o bien que “la figura parece que hablara”, o bien “que es muy artificial y que no se reconoce al retratado. Ambas aseveraciones son falsas como juicios, aunque pudieran ser justas, acaso, como notas de observación.

En el primer caso, el observador descubre que la trascendencia espiritual de “la figura que parece que hablara” no se logra solamente por esa nota distintiva, sino que ella está lograda con sagacidad técnica y riqueza de elementos, con los que asegura el artista la profundidad de su expresión. La observación, si bien justa, es primaria, y quien quiera juzgar debe elevarse por encima de ella para alcanzar la raíz profunda que determinó el carácter aludido. En el segundo caso, se comete un doble error, porque la artificialidad, lejos de ser una nota negativa, es por el contrario, la nota peculiar y positiva del arte, y además, porque el reconocimiento del retratado puede ser y puede no ser importante para el logro del mensaje expresivo que el artista se propone. En el caso del retrato, empero, es donde esta nota distintiva podría tener mayor eficacia crítica, puesto que el retrato, como género, implica la fidelidad de la imagen; mas, a pesar de esa determinación genérica, es necesario contemplar las infinitas posibilidades de representación del retratado, que responde a las infinitas facetas que constituyen una personalidad humana.

Queda aún otra posibilidad del “análisis crítico”, el de los elementos técnicos de que se ha valido el artista para crear sus imágenes. Para ello no basta la buena voluntad y la observación acendrada; es necesario estudiar ayudándose con el pensamiento de críticos e historiadores. Conviene tener en cuenta aquí que la doble acción del saber aprendido y de la meditación personal frente a las obras es fecunda cuando es sincera, es decir, cuando el que observa no se imita a repetir lo que otros han dicho, sino que incorpora los conceptos de aquéllos a su propio acervo y los reelabora en su espíritu, y cuando la observación y la meditación se van ahondando cada vez más por obra de aquéllos.

Resumiendo, pues, se ve cuáles son los caminos que conducen a la comprensión del cuadro; pero la comprensión de su valor no ha de resultar, ni del estudio del tema, ni del análisis de la técnica, sino del descubrimiento final del sentido que anima a las formas que constituyen el cuadro, es decir, la estimación de un mundo de coherencia objetiva y espiritual que se afirma por encima de los elementos que lo generan.

Estas diversas fases del proceso que conduce al “juicio crítico” constituyen un intento de racionalizar la emoción estética. Ya se han citado los esfuerzos infructuosos de la



Razón para reducir la expresión artística a principios férreos. Ahora es posible entender más claramente esta última afirmación, pues, si bien es cierto que la Razón no es capaz de explicar las emociones estéticas, es ella, sin embargo, la que nos conduce al juicio. El que juzga, en efecto, debe sentir, con la máxima potencia de su sentimentalidad, el mensaje que una obra de arte entraña; sobre la base de esa emoción es que el proceso de racionalización crítica debe ejercerse.

El papel que desempeña la fantasía y la imaginación, llevadas por las alas de la emoción, en este proceso, es inmenso; pero el juicio, esto es, la concreción de ese mundo fantástico y emotivo dentro de los límites estrechos de un concepto, sólo se establece cuando la Razón es capaz de ordenar, jerarquizar y clarificar los datos caóticos que proporciona la sensibilidad.

Finalmente, en una extraña simbiosis, el hombre que juzga rectamente una obra de arte ejercita al mismo tiempo su capacidad para sentir y para pensar. En el momento en que penetra en el mundo complejo de la obra para descubrir su valor simbólico, su sentido trascendente, ni es solamente un sensible, ni menos aun un intelectual. Por eso, con mucha razón Croce exige en el crítico de arte la triple condición de erudito, de hombre de gusto y de historiador.

Realizadas esas tareas con sinceridad y emoción, aun queda la posibilidad de que los juicios sean erróneos. En la discriminación del juicio verdadero o falso, sobre todo cuando se trata del arte contemporáneo, casi puede afirmarse no existen reglas precisas. Se comprenderá fácilmente por qué, si se piensa que para juzgar el arte del pasado el juez supremo es la Historia, a través de la cual las obras verdaderamente valiosas se van imponiendo, gracias a la permanencia de la emoción que provocan, por encima de fronteras temporales o espaciales.

Ahora bien, la característica del presente es la de no ser todavía Historia, sino una acumulación de diversidades que contribuirán mediatamente a hacer la Historia. Por esta razón, el juicio crítico va adquiriendo una progresiva objetividad y validez cuando se trata de estimar el arte del pasado; pero se manifiesta inseguro y vacilante cuando se trata del arte del presente.

Todo juicio crítico sobre el arte del presente, en efecto, por honrado y meditado que sea, siempre tiene una nota de provisionalidad que le resta validez objetiva, aunque posea el calor de una emoción auténticamente vivida. Lo difícil es racionalizar, con abandono absoluto de la opinión subjetiva, un estado emotivo que muerde en lo profundo de la conciencia existencial, en cuyo actualismo multitud de elementos negativos pueden oscurecer la visión crítica justa. Baudelaire escribió que "el crítico debe realizar su tarea con pasión, pues por ser crítico no deja de ser hombre, y la pasión reúne a los temperamentos análogos y eleva a la Razón a nuevas alturas"; pero debió haber agregado que la pasión debe ser controlada por la Razón cuando se aspira a que la mera opinión subjetiva se transforme en un juicio válido universalmente.



III.- LA HISTORIA DEL ARTE

Nunca ha sido la Historia mera crónica, ni siquiera en los remotos tiempos de la Antigüedad, puesto que todo relato del pasado implica siempre una teoría que lo sustente; pero, recién desde el siglo XIX, la Historia se ha hecho problema de su misma existencia como “disciplina científica”, gracias al impulso romántico, y por eso se ha planteado, con mayor finura cada vez, los supuestos teóricos en que se basa su vigencia.

La Historia del Arte, como disciplina científica, es una de las más recién llegadas a la conciencia humana y por ello, si bien ha existido como descripción, no ha obedecido a un pensamiento sistemático hasta nuestros días.

Winckelmann, el primer gran historiador del arte, denunciaba en su manera de trabajar y exponer, la falta de problematicidad sobre lo histórico y sobre los métodos aludidos.

No es necesario insistir en el beneficio que la Historia del Arte ha recibido desde el instante mismo en que los hombres que la cultivan han tratado de afinar el instrumento de captación y estimación de la realidad en que se basan.

La posición ingenua frente a la pasada realidad histórica fundamenta la creencia de que el problema de la Historia es relatar los acontecimientos tal como sucedieron. Para quienes así piensan, la labor del historiador es alcanzar la reproducción absoluta de la realidad pasada.

Esa creencia ha engendrado el prejuicio de los hechos, merced al cual la Historia ha amenazado transformarse en un mero repertorio descriptivo. Al historiador vienés Hans Tietze, le interesa exclusivamente “la investigación y exposición de todos los hechos que dan a conocer el desarrollo de la voluntad artística humana, en su dependencia causal”, rechaza todo enlace con la Estética por un lado y con la Historia social por otro. Quien pretenda estudiar Historia seriamente debe empezar por destruir ese prejuicio, porque tanto el conocimiento de la realidad natural, como el de la realidad espiritual, nunca son reproducciones exactas de las mismas y siempre son el resultado de un proceso de selección y de concentración de hechos, mediante el cual se logra una cohesión y un ritmo que de otra manera no se podría percibir.

El hombre afronta la realidad, tanto en las ciencias naturales como en las culturales, provisto de un instrumento de captación de la misma. La Lógica ha elaborado un finísimo instrumento —el “a priori”- que ha permitido el desarrollo de las ciencias de la naturaleza: se trata de una serie de conceptos válidos universalmente para toda experiencia sensible, las categorías formales, en las cuales deben entrar todas las relaciones posibles entre las cosas. La existencia de tales categorías en la investigación de las ciencias de la naturaleza se legitima porque el conocimiento de lo natural, que es conocimiento conceptual, es decir, conocimiento de relaciones o abstracto, consiste en descubrir lo que las cosas tienen de común o de parecido, lo único que conduce a la generalidad.



El hombre corriente, que no problematiza su vida, no duda de la realidad y fidelidad de su conocimiento respecto a las cosas que lo rodean y se refiere a las categorías de espacio y de tiempo, por ejemplo, sin pensar que su existencia es puramente artificial. Aunque crea ingenuamente que todo lo que conoce proviene de la experiencia, muchos de los conceptos ordenadores, que adquieren para él plena vigencia cognoscitiva, son productos de la especulación racional.

Ya se piense que las “categorías” son formas del ser o propiedades de las cosas, como afirmaba Aristóteles; ya se piense que son formas o determinaciones del pensamiento, como decía Kant; ya provengan, pues, de la experiencia racionalizada o del entendimiento, en ambos casos se trata de pre-juicios, de formas aproximativas, que permiten establecer un orden en la compleja realidad.

También las Ciencias del Espíritu —la Historia del Arte es una de ellas- han debido elaborar un “a priori”, es decir, un sistema de prejuicios que les permita abordar el conocimiento de la realidad cultural. Se acerca el historiador a la realidad pasada con una conformación espiritual previa que le permite la selección de los datos que se le ofrecen en forma extremadamente compleja, así como la captación de su sentido: son formas de pensamiento y sentimiento, artificialmente construidas, que lo aproximan a la legalidad oculta de las estructuras cuya verdad pretende descubrir. Pero, las diferencias profundas que existen entre la realidad natural y la espiritual, de las que ya se han hablado, han obligado a forjar un método diferente al de las Ciencias de la Naturaleza, para la Historia. Frente al “a priori” lógico, que fundamenta aquéllas, Max Scheler ha hablado de un “a priori” emocional para las Ciencias del Espíritu. Esta exigencia se justifica porque la estimación de los valores, como se ha visto, no se realiza por la vía del concepto, por lo menos principalmente como en el conocimiento natural, sino por la vía de la emoción y de los sentimientos. Por eso Hartmann ha hablado de un sentimiento apriórico de valores —la “medida axiológica”- y Teodoro Litt se ha basado en esa concepción para fundamentar la educación formal, al decir que “en la comprensión construimos el mundo histórico, porque esa visión de lo histórico responde a las categorías y potencias de comprensión que el individuo posee.

Para realizar su investigación, el historiador necesita un criterio, una dirección que le permita forjar esas “categorías formales”, las cuales no deben ser forjadas solamente por el “intelecto”, sino también por la intuición sensible y la emoción. Tal criterio no puede ser otro que el del valor; por eso la Estética, la Ciencia y la Sociología del Arte, puesto que son las disciplinas que estudian el problema del “valor artístico” desde diferentes puntos de enfoque, son las que proporcionan al historiador el criterio de estimación, basadas aquéllas en la “teoría general de los valores

En la Historia del Arte, disciplina del espíritu, en lo que se refiere a la construcción de un “método propio de investigación”, se han ido creando a lo largo del tiempo una serie de conceptos, con los que se ha podido reducir la compleja realidad a un sistema de ideas aparentemente preciso y definido. Pero quizás, llevados por la urgencia de la caracterización estilística, los historiadores del pasado artístico han ido aplicando a las



obras de arte, como si fueran categorías válidas, conceptos que provienen de campos que no son precisamente históricos. Se ha hablado de un “materialismo” y de un “formalismo artístico” así como es frecuente, por no decir constante, el uso de los conceptos de “realismo e idealismo”, de “naturalismo y geometrismo”, de “alegoría y símbolo”, de “clasicismo y romanticismo”, de “ilustración y decoración”. A tal punto han llegado a incorporarse estos conceptos al lenguaje del artista, del crítico o del aficionado, que muy pocos son los que han problematizado el uso de los mismos, realizando la tarea previa de su “legitimación teórica”. La procedencia de esos conceptos exige una cuidadosa revisión.

El problema esencial de la Historia es la investigación de cómo se han realizado los valores a través del tiempo, el de la Historia del Arte, que es una provincia de aquélla, es el de la investigación de cómo se han realizado en el pasado los valores estéticos.

La “esencia” de los histórico son los hechos particulares, la investigación de lo singular y de lo individual, pues, aunque la palabra “valor” implica sujeción a una instancia universal no hay que olvidar que los valores no son realizados sino individualmente por los hombres. “La individualidad es el ‘locus’ del valor”. Lo individual —la obra de arte- adquiere su sentido y por tanto su valor al- participar en valores universales y que el verdadero artista no se conforma con representar a seres o cosas individuales, sino que busca expresar las características más universales de la naturaleza humana; el punto de partida de toda “investigación histórica” es el de los objetos singulares.

Los hechos particulares no son sino los materiales con los cuales trabaja el historiador, el cual no se conforma con la anotación de los hechos y va en busca de un denominador común expresivo, por debajo de las individualidades, ya que presupone la unidad espiritual del hombre. El historiador del arte se maneja con hechos singulares -las obras de arte y los artistas- pero su tarea no se reduce a registrarlos, sino que aspira a comprenderlos y jerarquizarlos.

El historiador no valora, es decir, no establece si un bien merece realmente el nombre de bien o si una estimación se ha realizado con justicia; pero también es cierto que el historiador avalora, es decir, hace referencia constante a cosas valiosas, reconociendo en ellas la realización de valores. El problema estético del juicio de validez universal se transforma en un problema fundamental para la Historia del Arte. Si no existieran juicios universales y absolutos sobre las obras de arte, si la estimación de las mismas sólo dependiera del buen o mal gusto de los que estiman ¿cómo podría el historiador legitimar su pretensión de caracterizar estilos y anotar sus transformaciones?

Esa constante referencia a valores —que son objetivos y absolutos- es lo que determina el paso del hecho singular, en el que se basa el historiador, a la conceptualización general. Por esa razón es equívoca la expresión Historia del Arte, si se la entiende como historia de las obras de arte, ya que éstas, objetivas y permanentes, sólo son documentos que sirven para caracterizar lo único que se transforma o se modifica: el hombre.

En la distinción entre “valor y realización de valor” reside la clave de este paso de lo singular a lo universal que da el historiador; éste, basándose en los hechos —realización particular de valores- tiende a descubrir, mediante enlaces que no son físicos, la conexión



con valores supremos y universales. La esencia del hecho histórico es su contingencia, su espontaneidad, sin que sea posible encontrar una sujeción a leyes inexorables, como las del mundo natural. Aunque la Historia sea “descripción y estimación de hechos singulares”, tiende también a la comprensión de la totalidad del acaecer histórico, a causa del profundo deseo del hombre por entrever el porvenir a través del pasado. Este descubrimiento de regularidades da vida a la Historia y le permite descubrir leyes, diferentes a las naturales; son leyes que admiten excepciones en su validez, y sólo se justifican como estructuras artificiales que facilitan la comprensión histórica del pasado. Puesto que son estructuras artificiales, que no coinciden totalmente con la realidad que pretenden ordenar, nunca son definitivas y constantemente unas son reemplazadas por otras.

En la Historia del Arte esta búsqueda de regularidades es lo que se llama la “investigación del estilo”, como forma sobreindividual o suprapersonal. Esta investigación es tarea de la Ciencia del Arte, mientras ella se realiza objetivamente; pero cuando se aborda el problema del “origen y desenvolvimiento de los estilos”, es decir la dinámica de la creación artística, la tarea corresponde a la Historia del Arte.

La tarea de la Historia del Arte es elevarse de la comprensión individual de obras y artistas a la de escuelas, países y razas, guiándose por un criterio de estimación de valores culturales, tal como lo establecen las demás Ciencias del Espíritu que se ocupan de las obras de arte.

Las doctrinas de la autonomía del arte, al dejar en absoluta libertad de creación al artista, quitan todo fundamento sólido a la investigación del estilo, ya que de esa manera toda generalización aparece como falsa. Las doctrinas de la heteronomía del arte, las que aceptan la presión de fuerzas extrañas a él, aunque sin negarle por eso originalidad, legitiman en cambio la búsqueda del concepto generalizador, ya que de esa manera éste se impone por encima de las particularidades de cada artista. Cuando se habla del estilo de un artista es porque se supone la permanencia de una concepción espiritual o, mejor aun, de una manera de reaccionar frente a las concepciones espirituales de las diversas épocas en las que le ha tocado vivir.

Se ha abusado de las generalizaciones estilísticas apresuradas, cuando no se toman en cuenta los caracteres psicológicos de cada personalidad artística. El problema de la comprensión psicológica del artista es de tanta importancia como el de la comprensión espiritual del tiempo en que aquél vive, puesto que, si la Historia del Arte es historia de las transformaciones de la voluntad creadora del hombre, no se puede desestimar al factor individual, a través del cual se ha objetivado el espíritu social.

Si la obra de arte es el resultado del contacto de la individualidad creadora con el espíritu objetivo, la comprensión histórica no se ha de lograr sino por una caracterización muy precisa de ese “espíritu objetivo”, en sus relaciones con los valores absolutos, y del espíritu subjetivo que lo expresa. Por eso, la “investigación histórica” se presenta por un parte, como una investigación de lo configurante —el espíritu social que condiciona la expresión- y de lo configurado, es decir, la expresión objetivada de esa expresión, y por otra, como una “investigación psicológica”, puesto que, “cualquier sea el valor atribuido por



nosotros a una obra de la cultura —un sistema científico, un estilo artístico- tenemos que buscar tras él un fenómeno biológico —el tipo de hombre que la ha creado—” dice Ortega y Gasset. “Y es muy difícil —agrega- que en las diversas creaciones de un mismo sujeto viviente no resplandezca la más rigurosa unidad de estilo”.

Para realizar la Historia del Arte según este nuevo “método psico-científico”, es imprescindible relacionar constantemente a la evolución histórico-artística con la evolución cultural, ya que aquélla no es, en definitiva, más que el resultado de un enfoque parcial de la actividad humana, en lo que se refiere a la expresión intuitiva de un mundo coherente emocionalmente.

Se ha dicho que la tarea específica de la Historia es el registro de las transformaciones del hombre en todos los planos de su actividad, es decir de la dinámica humana. Sólo lo que se transforma, lo que se mueve, lo que cambia, tiene historia. ¿Cómo se realizan esas transformaciones y esos cambios en la vida humana? ¿A través de tantos cambios se ha podido descubrir alguna meta, aunque fuere ideal, tras la cual marcha la actividad humana, o el hombre marcha a la deriva, sin que una teleología legitime la dinámica de la existencia? La posición “axiológica relativista” al otorgarle al valor un sentido circunstanciado e históricamente determinado, niega toda posibilidad de establecer relaciones entre las transformaciones sufridas por el hombre; la “absolutista”, en cambio, al considerar a toda la vida humana como una gigantesca tarea de perfeccionamiento y de búsqueda de los valores eternos, ha permitido afirmar la existencia de vínculos indestructibles entre los hombres, a través del tiempo y del espacio.

La solución a esos problemas es de fundamental importancia para determinar el carácter de la Historia del Arte. En el primer caso sólo cabe una “Historia descriptiva del Arte” y una caracterización fragmentada de las voluntades artísticas en cada época histórica; en el segundo, cabe la existencia de una Historia de las transformaciones del arte. La idea de progreso, tan cara a los pensadores del siglo pasado, tiñe al concepto de evolución, ya que éste implica sucesivas transformaciones para llegar a un fin La Historia del Arte hasta fines del siglo pasado ha tenido un marcado carácter evolucionista y progresista. Pero, la “teoría evolucionista” y “progresista” ha recibido duras censuras y ha sido abandonada en parte: la teoría de los ciclos culturales, tal como la expresa Spengler por ejemplo, niega la posibilidad de afirmar una marcha evolutiva del hombre y sólo admite realizaciones parciales de cultura en ámbitos determinados en el tiempo y en el espacio, cada una de las cuales habría tenido su proceso individual de desarrollo. Consecuencia de esta nueva actitud ha sido la floración de investigaciones particulares en el campo de la Historia del Arte, más profundas que en el pasado, y el abandono casi total de todo intento de relacionar evolutivamente la actividad artística del hombre desde sus orígenes hasta nuestros días.

No obstante, si se acepta como punto de partida la caracterización del “valor artístico” como absoluto, aunque se desestimen las ingenuas afirmaciones deterministas del siglo pasado y se deseche la idea evolucionista, de origen positivista, cabe aceptar la idea de progreso y por tanto afirmar la existencia de transformaciones, o de desenvolvimiento, de las voluntades artísticas del hombre, de tal manera que la Historia Universal del Arte



podría caracterizarse, no como un evolucionismo mecánico de las formas artísticas, tampoco como una sucesión de momentos aislados que carecen de nexo entre sí, sino como la Historia del desenvolvimiento de las actitudes y capacidades artísticas del hombre, relacionadas en el tiempo y en el espacio por la permanencia de la voluntad de lograr el valor supremo: la belleza.

Frobenius, que proviene de la escuela etnológica de Viena, donde surgió la teoría de los ciclos culturales, ha afirmado la existencia de la unidad de la cultura humana a partir de la edad de la piedra, no sólo entre las civilizaciones históricas entre sí, sino entre éstas y las etnográficas vivas, de los pueblos primitivos actuales.

IV.- CATEGORIAS FORMALES EN LA HISTORIA DEL ARTE

Los conceptos ordenadores que se han utilizado y se utilizan en la Historia del Arte tienen una procedencia dudosa, pues si se los examina cuidadosamente se ve que todos ellos, con excepción de los de “clasicismo y romanticismo”, que se originaron en la “crítica literaria”, provienen de otros campos de la actividad espiritual distinto del “estético” o bien de la “teoría del conocimiento” -“objetivismo y subjetivismo”- o bien de la Metafísica — “realismo e idealismo”, “materialismo y formalismo”- o bien de la Sociología práctica — “ilustración y decoración”- y que se han usado como patrones ideales, verdaderas categorías formales, según los cuales habría de recortarse la realidad artística.

No trata de discutir la legitimidad de tales categorías, dado que ellas son imprescindibles para el “conocimiento histórico del arte”, sino su “eficacia ordenadora”, la que no puede producirse sino cuando al formularlas se tiene en cuenta el valor de la obra de arte, lo que constituye su peculiaridad. Sin duda, el valor no es clasificable, y por tanto no es reducible a categorías válidas universalmente; pero si es posible encerrar en conceptos válidos todo cuanto se refiere al soporte de dicho valor, sin excluir ninguno de los elementos que contribuyen a objetivarlo.

Cuando el historiador califica como “materialista” o como “formalista” a la obra de un artista está desestimando lo que ella puede tener de valioso, para dirigir su propósito de “caracterización sistemática” solamente a uno de los elementos constitutivos de aquélla; cuando opone el “realismo” al “idealismo”, o el “clasicismo” al “romanticismo”, no incurre en el mismo error de fragmentación de la unidad indestructible de la obra de arte, pero en cambio, aplica conceptos que provienen del campo de la filosofía en el primer caso, o de una mezcla de historicismo literario y filosofía en el segundo. En ninguno de los dos casos el historiador parte de la única realidad sensible que le puede permitir la “sistematización” de los valores estéticos realizados individualmente por los artistas.

El hecho de que la obra de arte sea el producto de una actividad individual preponderantemente intuitiva, lo que determina un procedimiento igualmente intuitivo para la estimación artística, no implica la negación de todo posible intento de sistematización. La imaginación creadora, más aún la fantasía, constituyen las fuerzas modeladoras de las



obras de arte; pero esas actividades no se ejercen en el vacío, sino que el hombre se vale de los objetos y relaciones que se establecen entre ellos en el mundo físico, lo que otorga a las obras de arte una base física susceptible de ser analizada y sistematizada.

Theodore Meyer Greene ha hecho un estudio de estas bases físicas de la “representación artística”, lo que permite hablar de la “significación cognoscitiva del arte”, puesto que el artista, sin duda de manera diferente que el científico, también aprehende la realidad que le circunda y la expresa. Comienza por distinguir, en el “contenido temático del arte”, los “elementos universales” y los “elementos individuales” de que se vale el artista. Entre los primeros, anota los “elementos perceptuales universales”, es decir, aquéllos que son cualidades, caracteres, estados o relaciones, en virtud de los cuales dos o más objetos o fenómenos se parecen o difieren entre sí. Hay objetos perceptuales universales que son substantivos, como las montañas, las plantas, los animales; hay otros que son adjetivos, como las cualidades sensibles de color y olor, las relaciones temporales, los estados de quietud y de movimiento. Los objetos universales pueden no ser perceptuales, sino espirituales, ya sean religiosos, sociales o introspectivos. El artista se vale de estos elementos para construir su forma y comunicar su mensaje metafórico: el pintor representa árboles, arroyos, montañas, animales en un paisaje, objetos que conoce universalmente y que son perceptuales en cuanto llegan a él por la experiencia; para representar a esos objetos se vale de “relaciones de color”, de “movimiento”, de “planos en el espacio”, conceptos igualmente “perceptuales”, aunque de carácter adjetivo. Frecuentemente se vale de estas representaciones perceptuales para dar vida a expresiones de carácter espiritual, las que también son universales. Las “ideas religiosas o políticas” que expresa el pintor en la pintura “mítica o de historia”, así como los objetos que representa en un paisaje, pertenecen a la totalidad de los hombres y por tanto son “universales”.

Aborda también el artista la representación de elementos individuales, ya sean de carácter humano, como en el caso típico del retrato, que pueden ser representados a su vez en actitud predominantemente religiosa, social o reflexiva, ya sean de carácter no humano, lo que incluye todas las interpretaciones artísticas de objetos inanimados o animados que se usan para subrayar su única individualidad, como el caso de las naturalezas muertas.

Sin duda lo específico del arte no reside en esta utilización de elementos universales e individuales, sino en la peculiar intuición de ellos que el artista es capaz de expresar en el momento de la creación práctica; pero la existencia de esa base física es la que permite construir “categorías formales” que introduzcan en la enorme producción artística del pasado y del presente, un “principio de ordenación histórica”. Dichas categorías sólo son eficaces para provocar el acercamiento a la comprensión del “valor artístico”, el cual en definitiva, como ya se ha dicho, sólo es estimable individualmente. “Llamase intuición —dice Bergson— a esa especie de simpatía intelectual por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpresable”.

Tanto el concepto de “realismo” como el de “idealismo” son soluciones metafísicas al problema del conocimiento conceptual: el primero implica la subordinación del sujeto al objeto y por lo tanto constituye la “expresión” de la metafísica materialista; el segundo implica la subordinación del objeto al sujeto y constituye entonces, la expresión de la metafísica idealista.



Aplicar el concepto de “realismo” al arte significa reducir a éste a una mera copia, ya sea de la realidad material, ya sea de la realidad social, siendo entonces la imagen el resultado de un esfuerzo más o menos logrado para alcanzar a dicha copia. Si la tarea del artista fuese puramente mecánica, quizás fuera admisible esta categoría; pero como es metafórica y tiende a expresar interpretativamente la realidad espiritual, toda idea de copia o de reproducción es absolutamente falsa. No hay arte que no sea realista, en el verdadero sentido de la palabra, ya que la realidad es ese complejo de fuerzas económicas, sociales y políticas, espirituales finalmente, que se implican y determinan mutuamente hasta dar fisonomía peculiar a una época. La realidad puede coincidir temporalmente con la representación fiel de los objetos naturales y humanos; pero también puede alejarse totalmente de ellos, sin que el proceso creador del artista experimente el menor cambio.

Afirmar la existencia de un “arte idealista” significa reconocer en ciertos objetos la “expresión de una idea”, esto es, la intuición de una realidad absoluta. Tal fue la concepción de Platón y bien se sabe por qué razones aquel filósofo excluyó a los artistas plásticos de su República ideal: porque “producen sólo fantasmas y simulacros de cosas vanas”, es decir, porque eran incapaces de expresar la Idea. Sólo los dioses eran creadores de “esencias reales” para él; el hombre sólo creaba sueños de realidad aparente. Si la belleza es sólo una Idea, “separada e independiente de las cosas bellas”, era lógico que rechazara la imitación en que se fundaba para él la faena artística, pues aquélla era el tercero y último grado de la realidad, inferior no sólo a la Idea, sino también a las cosas sensibles de la Naturaleza. El “Idealismo” de Platón, en el que reposaron los idealismos posteriores, no encontró su antípoda en el realismo, sino en la imposibilidad de expresar plásticamente a la Idea.

Lejos de aparecer como conceptos antipódicos, el “realismo” y el “idealismo” plásticos se han elaborado conjuntamente: la pura realización de la Idea estuvo unida a la capacidad para representar los modelos naturales en las grandes épocas que fueron el siglo V griego o el Renacimiento italiano, donde se llegó a la expresión de la verdad natural como expresión de belleza absoluta.

La “estética idealista”, sin abandonar la sujeción a la naturaleza y a la vida, ha afirmado el concepto de la “creación artística” como creación de lo absoluto. ¿Es concebible una obra de arte que no sea idealista entonces? ¿Cómo oponer el “realismo al idealismo”, si todas las obras son realistas e idealistas al mismo tiempo? La artificialidad de la transposición plásticas es permanente en todas las épocas, tanto las llamadas realistas como las llamadas idealistas, de modo que la oposición de conceptos se desploma como absolutamente ineficaz, ya que ellos no caracterizan a la “actitud estética” sino a la posible actitud cognoscitiva que denuncian las obras. Como la palabra “idealismo”, por otra parte, está teñida de sentimiento metafísico, esa caracterización ha permitido la divagación superficial al cargársele de un significado que no es el filosófico sino el vulgar.

La ineficacia de tales conceptos obliga a replantearse el problema de estas categorías, que son fundamentales en la “Historia del Arte”; más, para reemplazarlas, en lugar de basarse en “principios gnoseológicos o metafísicos”, se ha preferido partir del



estudio de lo único que las puede legitimar, esto es, la realidad histórico-artística.

Se ha dicho que toda obra de arte es una metáfora. ¿Cómo se realiza esa transposición metafórica? Para hacer el análisis de ese proceso hemos de basarnos en las Investigaciones fenomenológicas de Husserl sobre “expresión y significación”.

Una obra de arte se presenta ante todo como un “signo”, como una señal que alude a algo, presumiéndose en el espectador la capacidad de descubrir esta relación entre dos situaciones igualmente objetivas: la de la realidad aludida y la del signo. La esencia del signo es que la relación que se establece entre él y la cosa significada no exige una actitud intelectual, sino una motivación intuitiva: el signo muestra, pero no demuestra. Hay signos naturales, por ejemplo, que evocan por su presencia determinadas situaciones: así una columna de humo anuncia un incendio y las lágrimas en una cara humana, el dolor. No es necesario pensar para que la relación entre el signo y la realidad aludida se produzca inmediatamente al ver el primero, de la misma manera que al mirar un cartel en la calle, por lo menos cuando éste es eficaz, se establece la coincidencia, entre el signo expresado y la cosa cuya propaganda se hace, con absoluta inmediatez. La obra de arte también es un “signo convencional”, puesto que actúa como notificadora de ciertas situaciones objetivas, relación que se establece a través del tema. La estatua de una mujer vestida a la romana, con gorro frigio, evoca a la libertad, no porque sea una manera necesaria de representarla así, sino porque se sabe que desde la Revolución francesa, tal ha sido la manera convencional de objetivarla; una figura femenina de rasgos espiritualizados y un ángel a su lado hacen comprender el “misterio de la Anunciación”, porque una educación cristiana ha automatizado hasta tal punto la relación entre la imagen y aquel “hecho histórico”, que ella se impone al espectador de una manera intuitiva, sin que medie pensamiento alguno. Tanto en un caso como en otro, se comprenderá muy bien que se trata de maneras convenidas de representación; pero no de formas absolutamente necesarias, ya que un artista creador podría expresar a la libertad o a la Anunciación mediante otros signos, que serían igualmente convencionales. Esta relación entre el signo y la cosa significada es lo que constituye la “esencia” de la “alegoría” (primera forma provisoria del arte). Los temas, por ello, nunca son elegidos al acaso, ni son el resultado de impulsos absolutamente individuales del artista, sino que responden siempre a su capacidad de señalar fenómenos que emanan de la realidad, conforme a convenios sociales absolutamente inconscientes a menudo, o conscientes en otros casos. A veces la realidad se encarna en temas vacíos de sentido, provenientes de otras épocas, a los que se les otorga convencionalmente y por similitud aparente un sentido actual: las primeras alegorías cristianas —el pescado, el cordero, el cordero, así como las basadas en formas helenisticorromanas— constituyen un ejemplo muy característico de esta primera manera de expresión de lo espiritual.

Otras veces son temas de la vida actual en cada momento histórico, los que traducen la relación alegórica: el paisaje desde el siglo XVII, el cuadro de género en el XVIII, los temas políticos de Goya, Daumier, Grosz y tantos otros.

La realidad no está presente en la alegoría; se alude a ella, disfrazándola bajo signos convencionales. De ahí deriva la impotencia del artista para hacerla vivir solamente como “alegoría”. Sin duda existe una diferencia entre la “simple alegoría” —relación



únicamente convencional- y la “alegoría artística”, pues en esta última el convencionalismo del signo coexiste con la función significativa y la expresiva.

El carácter alegórico se acentúa en ciertos momentos históricos, sobre todo en aquellos en que se comienza a dar expresión a un contenido político, social, religioso, ideológico; luego se va superando esta primera forma primaria de relación para ascender hacia la forma que se significa a sí misma, es decir, al símbolo; pero la alegoría nunca desaparece, pues el tema es el que hace inteligible la trascendencia metafórica de la obra y además es el vehículo sentimental del arte. “Al exaltar por medio del tema las virtudes sociales que las religiones están encargadas de expandir, ellas imponen a las almas simples una atracción sentimental que la armonía de la obra no alcanzaría a crear.

En el siglo XX, los movimientos “puristas” se han desencadenado, sin distinguir, contra el “alegorismo académico” y contra los temas anecdóticos de los llamados “realistas. Al pretender realizar un arte puro quisieron lanzar el lastre de la sujeción a la realidad vivida, pues es evident⁵ que la “alegoría reduce la realidad a un signo”, haciéndola más concreta e inteligible, es cierto, pero rebajándola en su contenido espiritual innominado e ilimitado.

Para que la obra de arte plástica sea eficaz en su función comunicativa, necesita “representar” algún objeto, universal o individual, ya que la “evocación alegórica” exige que la imagen representada sugiera espontáneamente en el espectador a la cosa que ha servido de base de la representación y de vehículo comunicativo. La existencia de la expresión alegórica se basa, pues, en una relación significativa entre el objeto que se usa como elemento de comunicación y la imagen de ese objeto. Si se pinta un objeto irreconocible la relación alegórica no será eficaz. Aunque se admitan infinitos grados de reconocibilidad en la imagen representada, aquélla no deja de ser imprescindible. Cuando no existe esa propiedad —bien se puede afirmar que en todos los casos, aun mediando los “ismos” más atrevidos, esa propiedad existe- desaparece la intención significativa y por lo tanto la relación alegórica. Berenson hace notar que la gran conquista de la pintura italiana del Renacimiento, a partir de Giotto, fue precisamente la de “dotar a las formas de un valor significativo”, gracias al cual la intención alegórica humanista pudo realizarse en forma plena. En cambio, el Cubismo y los movimientos puristas posteriores o contemporáneos a él, al pretender desnudar a sus creaciones de toda intención alegórica, trataron de realizar imágenes absolutamente desprovistas de valor significativo.

A menudo en la Historia del Arte, la “intención alegórica” y la “realización significativa” van unidas, cuando se trata de afirmar lo concreto frente a lo espiritual, o bien a lo espiritual a través de lo concreto, momentos de auge de las ciencias empíricas y de la metafísica materialista. Lo concreto es, en esos casos, lo natural y lo humano, con exclusión de lo divino: lo natural, que se presenta como materia y como movimiento; lo humano, como la afirmación del cuerpo y de las realidades sociales que emergen, no de las ideas, sino de la convivencia. Pero, esta relación entre la alegoría y la imagen significativa puede no ser absolutamente necesaria, cuando la primera, en lugar de cargarse de significación naturalista, se desvía hacia la expresión espiritualista, como sucedió en la pintura simbolista de fines del siglo pasado.



Tanto en un caso como en otro, empero, la reconocibilidad de las imágenes es imprescindible para la existencia de la alegoría, como se ha dicho, aunque de las finas relaciones que se establecen a través de la alegoría entre los objetos representados y las imágenes representativas, el historiador deduce caracterizaciones de aquélla que son fundamentales para realizar su tarea de sistematizar la realidad artística.

El tema de “costumbres”, por ejemplo, que apareció en el siglo XVII y se desarrolló en los siglos siguientes, permite caracterizar dos actitudes alegóricas radicalmente diferentes: en Holanda, desde sus comienzos, y en el resto de Europa durante el siglo XIX, tuvo un carácter cada vez menos alegórico para imponerse como simple afirmación de vida, mientras en el siglo XVIII, y sobre todo en Francia, fue vehículo de la espiritualidad a flor de piel de la cortesanía de los Luises.

La alegoría es siempre alusión a la realidad, conforme se ha expresado, ya que ésta se disfraza a través de signos convencionales; pero si la relación significativa se acentúa, buscando el artista cada vez más la expresión fiel y verídica de las cosas representadas, la alegoría puede ir desapareciendo como signo convencional, en provecho de una representación que no sea alusiva a la realidad, sino que pretenda ser la realidad misma vitalmente en acción. Tal es lo que sucede en los períodos de arte naturalista, mal llamados “realistas”. No obstante, el nexo alegórico jamás desaparece totalmente, como no desaparece el tema, aunque el artista se proponga eliminarlo, pues las imágenes representativas conservan siempre su poder evocativo. Por eso, cuando los pintores quisieron eludir la alegoría buscaron aquellos temas que tuvieran menos capacidad intrínseca de evocación, como son el retrato y la naturaleza muerta, los dos grandes temas del naturalismo pictórico, ya que el paisaje ha sido un tema más característico de los románticos que de los auténticos naturalistas.

La “teoría de la imitación”, tan antigua como el pensamiento estético, puesto que fue formulada ya por Aristóteles con su concepto de *mimesis*, ha tratado de probar que la tarea del artista es conquistar la expresión natural más verosímil y, aunque no siempre ha predominado, hay que confesar que ella ha demostrado a lo largo de siglos una extraordinaria vitalidad. Si teóricamente es inadmisibles, por las razones que se expondrán, vitalmente subsiste, lo que permite considerar a la imitación naturalista como una meta inalcanzable de la expresión artística, porque los “argumentos” plenamente eficaces que pueden esgrimirse contra ella no provienen de discusiones metafísicas, sino de una consideración práctica del problema que plantea. No se trata, en efecto, de discutir sobre si la imagen pictórica o escultórica debe ser naturalista o no, sino de que ellas puedan o no serlo.

Toda representación de objetos naturales implica una fragmentaria selección de elementos dentro de la naturaleza que es continua y heterogénea, amén de que ésta presenta tal cúmulo de notas específicas, que el pintor o el escultor no pueden dejar de seleccionar algunas en cada objeto para realizar la representación. En el caso de la pintura estos caracteres resultan por demás evidentes, puesto que ella implica una reducción de los objetos tridimensionales a una imagen plana que posee sólo dos



dimensiones; ellos no son menos evidentes en la escultura, a pesar de su tridimensionalidad, ya que también exige la delimitación de lo natural y la selección de las notas específicas. Si no fueran suficientemente probatorios estos argumentos, el hecho de que toda producción de imágenes obedezca a un acto intencional, bastaría para hacer comprender que no existen ni pueden existir imágenes naturalistas. Cuando se habla de la pintura o de la escultura naturalistas, pues, se habla metafóricamente, ya que lo único que puede afirmarse es la actitud naturalista, la cual implica una meta absolutamente inalcanzable por el artista.

Como no hay imágenes reproductoras, todo proceso de creación plástica implica, además de la mera observación —acumulación de datos singulares— una actitud elaboradora. Elaborar una imagen quiere decir, por una parte ejercicio de la actividad intelectual, la que lleva al artista a tener un concepto de la cosa representada, y por otra, al ejercicio de la actividad imaginativa, puesto que el artista no se propone ilustrar el concepto que se forma sobre el objeto, sino hacer vivir a éste, con vitalidad artística puesto que no puede ser natural. El artista es, sin duda, predominantemente imaginativo y sensible, pero su intuición sensible y su capacidad imaginativa no pueden ser ejercidas sino sobre la base de la experiencia cognoscitiva, de donde se desprende el papel que desempeña en la creación artística el conocimiento intelectual de los objetos.

La primera tarea del artista es observar, aunque no sea metódicamente, pues la observación llena a su espíritu de imágenes cargadas de expresión sentimental y espiritual, con las cuales trabaja luego en el acto creador. La observación siempre se dirige hacia ciertas notas del objeto, que él considera fundamentales, haciendo abstracción de todas aquellas que sólo dificultarían su comprensión plena del mismo. En esa simple tarea de observar existen dos momentos: uno negativo, por el cual se afirma y se separa una o varias propiedades del objeto; otro positivo, por el cual se retienen esas propiedades como sus aspectos esenciales y se las aíslan del todo, para poder referirlas a un número indefinido de objetos. Este segundo momento de la abstracción implica ya la generalización, gracias a la cual los caracteres aislados por la abstracción se vuelven explícitos al referirlos a una cantidad mayor de objetos. Así se llega a la idea general o concepto.

Si un pintor se propone analizar la cara humana que va a retratar, abstrayendo en ella los caracteres que considera esenciales, mediante sucesivas generalizaciones llega a descubrir en ella formas que por lo menos se acercan a las geométricas: un cuello puede ser considerado como un cilindro, una nariz como un cono, los ojos como óvalos, etc. De aquí se desprende que el análisis de los objetos lleva insensiblemente o violentamente hacia la geometría. Aun los artistas que no se lo han propuesto, o que lo niegan terminantemente, han de confesar que en el proceso de simplificación —selección, abstracción, generalización— que toda obra de arte requiere, surge la tentación de la reducción geométrica. Existe otra razón, además, que justifica esa inclinación a las formas geométricas: cuando el hombre —no se dirá ya el artista— quiere concebir concretamente la perfección, lo inmutable, no puede dejar de pensar o de basarse en los símbolos geométricos, plenamente valederos para todos los tiempos y para todos los lugares. Si se analiza el problema desde el punto de vista de la matemática moderna, tal inmutabilidad se vuelve ilusoria, pero para el hombre que no problematiza la matemática, como es el artista,



los símbolos geométricos. Como poseen. Es probable que la intuición arrastre al hombre hacia la explicación matemática de los fenómenos, pero más aún la inteligencia, acuciada por el deseo de poner claridad y armonía en el caos de la realidad. Hasta el artista, quizás el menos acuciado por ese deseo, no deja de sentirlo y por eso su acto creador surge de una lucha entre la inteligencia ordenadora y la intuición sensible y emocionalmente comprensiva. Aunque la actitud matemática significa abandono de lo sensible y natural, para crear un sistema ideal de relaciones necesarias, muy alejado del proceso de creación intuitiva, el artista que quiere ser puro, es decir, realizar imágenes que sean absolutamente necesarias y rigurosas, se inclina a dar predominio al ejercicio de la inteligencia sobre el de la sensibilidad intuitiva. Tal es el significado de la aparente geometrización de algunos de los más importantes movimientos de la pintura y escultura contemporáneas, los que se justifican —quizás no se legitiman— por ese afán de espiritualizarse.

Si se considerara como posible la desvinculación del artista respecto a toda trasposición alegórica y a todo intento de expresión significativa (naturalista), se podría pensar en la existencia de imágenes que no guardaran relación alguna con la realidad en ninguna de sus facetas, esto es, en una expresión que fuera exclusivamente espiritual. Lo que el hombre ha podido hacer en ese sentido es ir geometrizando paulatinamente sus formas —lo ha hecho muchas veces antes de nuestro siglo— hasta el momento en que ha advertido el tremendo peligro de realizar figuras exclusivamente geométricas, por lo tanto no artísticas, lo que le ha hecho volver al punto de partida: “la naturaleza y la experiencia sensible”.

El “naturalismo”, entonces, se presenta como uno de los polos del esquema creador del artista y el “geometrismo”, como el opuesto: ambos son igualmente inalcanzables, puesto que, si se lograran, el primero implicaría la desestimación de la capacidad creadora del hombre, y el segundo, la fusión del arte con la ciencia. En verdad, el proceso creador del hombre se determina entre esos dos extremos del signo como pura significación (naturalismo) al signo como pura expresión (geometrismo).

En el hombre se establece una escala de entes reales: cuerpo físico, cuerpo vivo, psique, espíritu; por muy espiritualizado que sea un hombre no puede evitar la existencia de los otros entes en los cuales se basa y se nutre el espíritu. De la misma manera, la obra de arte, que es faena del hombre y expresión de lo humano, no alcanza a trascender sino a través de los entes materiales que legitiman ese acto: la materia, el contenido y la forma. Todo abandono de la relación alegórica o de la acentuación significativa de la forma implica un proceso de espiritualización del arte; pero éste no puede ir más allá de ciertos límites ya que significaría creación en el vacío. El artista trasciende hacia el espíritu creando y para crear no se conforma, ni con el mundo exterior tal cual es, porque carece de sentido, ni con los esquemas conceptuales que surgen en su espíritu; por eso resultan igualmente absurdas la posición naturalista que la geometrista, ya que la fantasía se encarga de otorgar sentido a las imágenes naturales y de desvirtuar el rigorismo lógico de las formas geométricas. Si se mira un fragmento de decoración musulmana se comprenderá que, a pesar de su apariencia geométrica, hay algo que ha transformado a los elementos, individualmente geométricos, gracias al cual desaparece toda sequedad esquemática: ese algo es la fantasía, que es vida y por tanto movimiento.



También cuando se habla de geometría, refiriéndose a las formas del arte, es necesario comprender a esa expresión en sentido metafórico, ya que existe una fundamental diferencia entre la geometría como ciencia de objetos ideales y la geometría empírica, guiada por la fantasía del artista. La primera es estática y la esencia del arte, hasta en las obras que parecen más austeras y desnudas, es el dinamismo. Por eso el artista introduce en la aparente estructura de elementos geométricos una nueva lógica hecha de razón y fantasía, merced a la cual aquélla cobra vida y trascendencia espiritual. Las formas geométricas son formas finales, definitivas, rigurosas y absolutas; las formas artísticas están en una permanente elaboración y en un constante estado de metamorfosis. La función del artista, resumiendo, no es reproducir en imágenes a los objetos naturales, ni menos reducirlos a esquemas geométricos, sino crear formas que sean expresión fiel de la realidad espiritual, ya sea que ella lo incline hacia las imágenes naturalistas, ya sea hacia las imágenes geométricas. De todos modos estas categorías no hacen sino caracterizar la dirección intencional del artista y no el valor de la obra realizada.

Ese movimiento pendular que conduce al artista de la naturaleza de las cosas a su reducción ideal en formas geométricas admite, como todo movimiento pendular, un momento de equilibrio y de síntesis, cuando siente la ilusión de poder otorgar a las imágenes de objetos naturales el rigor de que carecen naturalmente, sin abandonarlos y sin transgredir la estructura esencial de los mismos. Son los momentos clásicos en la Historia del Arte, en los cuales el artista cree haber podido encerrar a la naturaleza en formas finitas y rigurosas, sin que éstas trasciendan hacia un plano que esté más allá de la realidad. Las formas clásicas implican, por tanto, una "posición inmanentista", ya que la posible expresión espiritual que se desprende de ellas no proviene de una instancia exterior, sino de la propia estructura. También se explica así que los momentos clásicos del arte hayan sido al mismo tiempo "naturalistas", como que son resultado de una aplicación de conceptos racionales sobre la experiencia, y por ello coinciden con el auge de las ciencias naturales y físico-matemáticas. Cuando se habla de clasicismo se piensa en la estatuaria griega del siglo V, o en el arte italiano del Renacimiento y de las sucesivas épocas neoclásicas, es decir, en los períodos históricos que se han destacado por el equilibrio entre la razón y la experiencia, y por una concepción científica de la realidad. Leonardo proporciona un ejemplo característico de esta inmanencia espiritual que tipifica a las formas clásicas. Su concepto de que "la pintura es cosa mental" expresa una posición naturalista y racionalista, científicista, no espiritualista a la manera de los artistas medievales o de los idealistas alemanes del siglo pasado. Leonardo creía en la verdad y en la naturaleza sin que buscara un fin extraño a ella. Ni los platonistas ni los averroistas encendieron su ánimo y conformaron su espíritu: Arquímedes y la ciencia natural fueron sus ídolos, eso no debe olvidarse. Es cierto que su empirismo naciente no le impidió la indagación del motor espiritual que determina a las criaturas humanas y naturales; pero ningún concepto trascendente presidió su concepción de lo mental.

La concepción empírica de la naturaleza no llevó a Leonardo a abjurar de toda norma y de toda dirección en el arte: una primera norma de sujeción se presentaba en la naturaleza, entendida por la razón, como diosa suprema.



No ha de extrañar que las fórmulas plásticas hayan sido el resultado de una absoluta abstracción en los momentos clásicos, ya que sólo entonces existió la experiencia ahincada, sin la cual aquélla no existe. Es erróneo hablar de abstracción al referirse a la estatuaria griega arcaica o a la pintura de los “primitivos”, porque se confunde una estilización puramente inventiva, basada en un conocimiento insuficiente de los sujetos representados, con el esquematismo racional de los clásicos que surge de una experiencia en extremo fecunda.

La palabra clasicismo, pues, tiene un sentido historicista, cuando señala a determinados momentos del pasado; pero también posee sentido categorial, cuando se usa para destacar una actitud humana, independientemente de toda limitación histórica. Clasicismo quiere decir orden y disciplina, pero también sujeción a la naturaleza; por eso marca el punto de equilibrio entre la imagen que aspira a reproducirla y la que surge de una absoluta abstracción racional, ya que implica la posibilidad de descubrir por medio de la razón un sentido rigurosamente lógico a la realidad material.

Los sentimientos son dominados y casi aniquilados por el artista clásico, se ha dicho; el “romántico”, en cambio, se deja dominar por ellos, no sólo porque presume la impotencia de la razón para “descubrir” el secreto de la armonía de las cosas, sino porque intuye un misterio que se agita tras ellas y cree que el misterio se hace inteligible por la vía irracional de los sentimientos desatados. A la concepción cerrada y definitiva del clásico, opone el romántico la concepción de un mundo de libertad y de infinitud. Pero no es legítimo oponer el clasicismo al romanticismo como categorías formales —carácter que sólo posee el primero— porque el segundo sólo podría admitirse como una categoría del contenido y no de la forma. Por eso, aun en los períodos clásicos aparece el “sentimiento romántico”, a veces tímidamente, como en Praxiteles o Rafael, a veces violentamente, como en Escopas o Miguel Ángel. Hay “formas clásicas”, eso sí, por oposición a las naturalistas o a las geométricas, pero no hay formas románticas sino “actitudes románticas”, así como no hay actitudes clásicas sino racionales. El desconocimiento de esta diferenciación entre una “categoría formal” y una “categoría del contenido” es lo que ha permitido la incorrecta oposición entre Ingres y Delacroix, llamándose clásico al primero y romántico al segundo, sin que advirtieran los hombres de su tiempo que formalmente ambos fueron clásicos y ambos fueron románticos en cuanto a la actitud, no habiendo más diferencia entre ellos que la de una mayor o menor acentuación en la sobreestima de la razón sobre los sentimientos. La confusión histórica y conceptual que existe entre el movimiento pictórico romántico y el naturalista del siglo pasado viene a probar, a mayor abundamiento, la inexistencia de formas románticas, las cuales sólo han podido caracterizarse a través de las naturales. Como categorías formales, refiriéndose a la pintura del siglo pasado, sólo existen las del clasicismo y el naturalismo; lo romántico no es sino un acento que proviene de la actitud con que se abordó la creación. En Corot sobre todo es manifiesta la fusión de las formas clásicas con las naturalistas, sin que pueda dejar de reconocerse su acentuación romántica.

Se ha dicho que la obra de arte es valiosa cuando es expresiva de la realidad, y se ha visto que el mecanismo de la expresión exige la relación alegórica y la virtud significativa de la forma. La primera es una relación convencional que obedece a una conceptualización



ideológica o sentimental; la segunda se relaciona más con una actitud científicista que artística. A la alegoría se la entiende conceptualmente, se la explica; a la forma naturalista se la percibe empíricamente. Si la obra de arte trasciende, como se ha afirmado, es porque posee algún otro elemento específico, gracias al cual el conjunto se impone al espectador como un mundo de sentido espiritual, capaz de despertar en él vivencias psíquicas, un estado emocional. Gracias a esta virtud y solamente a ella, la forma artística se transforma en símbolo, en una forma que se significa a sí misma.

Generalmente no se establece diferencia entre alegoría y símbolo, palabras que se usan como sinónimos. No obstante, difieren fundamentalmente: la “alegoría” alude a la realidad convencional y conceptualmente; el símbolo, en cambio, la hace vivir. En aquélla predomina la espontánea asociación de ideas, en éste la referencia a una realidad que no admite denominaciones ni individualizaciones.

Si se excluye por ahora a las “formas del arte” contemporáneo, quizás los ejemplos más característicos de la concepción predominantemente “simbólica”, sean los de la pintura y escultura de extremo Oriente, la de los griegos de los siglos VII al V, la cristiana occidental de los siglos XII y XIII. En unas como en otras, el espectador no necesita comprender el carácter alegórico de las mismas, muy debilitado por otra parte, porque el sentimiento que emana de la forma es tan intenso y arrebatador que la comunicación abandona todo convencionalismo para ejercerse únicamente por la vía emotiva o la espiritual. Por eso en las “formas simbólicas”, toda acción queda suprimida así como toda caracterización naturalista, complemento ésta de aquélla, para permitir la suave fluencia de la forma plástica como tal. Si los griegos prefirieron el desnudo humano y los cristianos las figuras hieráticas adheridas a los muros, y los orientales la imagen incesantemente repetida del Buda sentado con las piernas cruzadas, sin que en ninguno de dichos casos parecieran aludir a ninguna situación objetiva espiritual que pudiera ser definida, fue porque buscaron que la expresión no surgiera preponderantemente del tema —es decir, de la relación alegórica— sino de la fuerza expresiva de los elementos plásticos. Aunque parezca paradójico es entonces cuando las formas adquieren su plenitud expresiva, porque el signo deja de significar algo extraño a él —un hecho político o militar, una idea, un rito— para significarse a sí mismo, sin duda innominadamente. El “tema” puede aludir a situaciones destinadas a ser entendidas conceptualmente, o bien puede despertar sentimientos —amor, odio, ternura, gracia, etc.—, pero la “forma simbólica” arrastra al alma y penetra en el espíritu para señalar, con una nueva coherencia, que nada tiene que ver con la naturaleza y con el hombre natural, una fuerza absolutamente indefinida desde el punto de vista conceptual, pero clara y definida para la intuición de quien la capta. Nadie puede ver un bajo relieve romano sin necesitar ineludiblemente la comprensión del hecho relatado en él, porque predomina la relación alegórica y el tema señorea; en cambio, en presencia de una estatua de Policleteo o de un Buda, o de las estatuas del portal de Chartres, la emoción es tan honda que el espectador renuncia a comprender para entregarse a ella con todo su ser, aniquilada la inteligencia por la emoción. Símbolo es sinónimo de expresión y por tanto que con esa palabra se define lo que constituye la esencia del arte, su rasgo peculiar.

Sin duda, las formas simbólicas no son uniformes, a pesar de su falta de adecuación a sentimientos o ideas definidas. El simbolismo de los griegos o el de Los artistas del



Renacimiento fue preponderantemente intelectual —carácter éste que posee en general el arte occidental- mientras que el simbolismo de los orientales o de Rembrandt entre los modernos, fue preponderantemente sentimental. Tales son las dos vías por las cuales el artista puede lograr evadirse de la vida inmediata, o bien encarnando a la realidad como sentimiento cósmico en imágenes rigurosas y racionales, o bien penetrando en lo más hondo del sentimiento hasta depurarlo de todo lo exterior que predomina en él, para encontrar la napa en que desaparecen las limitaciones que afligen a la materia natural y humana.

La “calidad simbólica” es lo específico de la “forma artística”. En presencia de una buena naturaleza muerta —el ejemplo es propicio por su escaso sentido alegórico-lo que despierta nuestro interés, es el factor de pura especificidad pictórica: “esta particular porción de rojo (no la rojez universal), esta manzana (no las manzanas en general o alguna característica genérica de las manzanas), esta sombra (no la sombra o la luminosidad coloreada de las sombras como tales), esta específica solución de este problema de composición (no los principios abstractos de la perspectiva o del contraste dinámico)”. Ante el valor simbólico de las formas, que es aludir al valor simplemente de ellas, el historiador se detiene sin que pueda reducirlo a esquemas categoriales. Por ser lo específico del arte el símbolo no se puede reducir a concepto y por ello es imponderable. El historiador puede analizar la actitud estética del artista a través de la materia, la forma representativa y la forma artística, aplicando categorías formales de validez universal; pero comprende, y debe comprender sobre todo, que por los bordes de sus esquemas formales se derrama lo que constituye el valor específico del arte.

Si la obra enseña o adoctrina, si evoca sentimientos humanos, si es moral o no, si implica un conocimiento conceptual de la realidad, nada de esto es fundamental para darle calidad simbólica. La enseñanza o la doctrina, los sentimientos o los principios morales, la representación conceptual de las cosas, es lo transitorio y lo pasajero, lo contingente y lo variable. El elemento que asegura la eternidad de la obra de arte es esta imponderable vida simbólica que las formas logradas saben expresar. El movimiento simbolista del siglo pasado comprendió exactamente este valor universal de la forma como símbolo y por ello lanzó la consigna “superficie expresiva”. La *Betsabé* de Rembrandt, una bañista de Renoir; serían igualmente insoportables si estuvieran dotadas de vida; en la obra pintada, desempeñan su bello papel de “superficie expresiva”. El error de tal planteo no reside en la caracterización del símbolo, sino en la derivación hacia el formalismo plástico, el cual implica encerrar a la “expresión” en uno de los elementos de la obra de arte. En cierto modo, el sentimiento de la forma y el color, y el conocimiento del espacio de tres dimensiones bastan para captar el sentido espiritual de la pura forma; pero no la tiene cuando cree posible desvincular a la “forma” del “contenido alegórico”, que la une como si fuera un pivote con la realidad hecha concreción de imágenes, y de la significación de las imágenes que la constituyen. “Las ideas y los sentimientos de una época” son a menudo un obstáculo para comprender ciertas formas de arte, cuando no se tiene sino una concepción superficial del arte”.

Aunque el concepto de “símbolo” sea moderno debe admitirse la caracterización simbólica como la esencia del arte y existente por tanto desde los comienzos de la expresión humana.



Es frecuente el uso de dos “conceptos antitéticos” como “categorías formales” en la Historia del Arte, los de ilustración y decoración, que provienen de diferentes enfoques del problema artístico. Entiendo por decoración a los elementos de una de arte que se dirigen directamente a los sentidos, como el color y el tono, o que directamente suscitan sensaciones imaginativas, como la forma y el movimiento. En cuanto a la ilustración, considera que es “todo cuanto interesa, no por la calidad intrínseca, como el color, la forma o la composición, sino por el valor de la cosa representada, sea del mundo externo, sea de nuestro mundo exterior”. Son los valores ilustrativos los que varían según el gusto de cada época a su juicio, mientras los valores decorativos permanecen inmutables. Así, cuando una obra tiene el poder de evocar sentimientos religiosos o patrióticos, o cuando describe hechos históricos o humanos, tales significados son los que constituyen el carácter ilustrativo del arte. Cuando la obra, superando al contenido temático, encuentra su expresión en el juego abstracto de los elementos artificiales que la componen, adquiere carácter decorativo.

Ambas categorías no son admisibles sino con carácter aproximativo y didáctico, no sólo porque provienen de puntos de enfoques diferentes —el concepto de “ilustración” de las posibilidades del contenido ideológico o sentimental; el de “decoración” del carácter formal-, sino porque distingue lo que en verdad no se puede distinguir, ya que “el contenido se expresa por la forma y ésta por aquél”, de modo que, una obra nunca puede ser solamente ilustrativa, es decir, “descripción y psicología”, como nunca puede ser “pura forma”.

Por otra parte, la expresión decorativo o decorativismo es usada también con sentido peyorativo, para indicar la obra que carece de “expresión profunda” y que, en el mejor de los casos, sólo es agradable a La vista o al oído.

Ninguno de los dos significados es justo, ni conviene usar conceptos tan vagos como “categorías formales”, sobre todo porque el verdadero significado es el que se ha ido olvidando paulatinamente para darle esos nuevos sentidos aludidos: es el que emerge de la adecuación de la pintura o de la escultura. Una obra pintada o esculpida es decorativa cuando carece de independencia expresiva porque está sujeta a la arquitectura que la contiene. La pintura y la escultura románicas, el mosaico bizantino, son ejemplos característicos de lo que debe entenderse por “expresión decorativa”. Aunque el cuadro de caballete y la pequeña estatuaria estén destinados a alojarse en espacios arquitectónicos, la sujeción es menos fuerte y por ello han podido evadirse de Las leyes del arte mayor por antonomasia para crearse las propias. Los movimientos contemporáneos puristas en la pintura, conservando la forma individual del cuadro de caballete, voluntariamente han querido ser decorativos, lo que podría haber sido legítimo si al mismo tiempo la arquitectura se hubiese aprestado a recibir a Las obras creadas con ese criterio. La pintura de caballete no puede ser colocada sobre un muro, sino que debe ser aislada, tomada en la mano como un objeto. “Pongámosla en un mueble de donde la sacaremos cada vez que tengamos el deseo de verla un momento”.

El hecho de que la escultura contemporánea, la “cubista” especialmente, se haya



desarrollado más en el género del relieve que de la escultura de bulto, prueba, a mayor abundamiento, cómo la expresión decorativa está íntimamente unida con la arquitectónica, ya que de todos los géneros escultóricos el que denota mayor sujeción a aquélla es el relieve precisamente. En la escultura de bulto, en cambio, no han podido evitar las formas plenas del hombre, las cuales son las menos decorativas que se puedan imaginar, pues exigen su inclusión en el espacio libre, sin sujeciones extrañas de ninguna clase.

V. CLASIFICACION Y JERARQUIZACION: ARTE Y GENEROS ARTISTICOS

Desde fines del siglo pasado la creación artística, en todos los campos, acusa un marcado carácter individualista, que se manifiesta en especial por la tendencia a restringir los medios expresivos de cada arte, tratando de que cada uno sea tan peculiar como para poseer límites precisos. Muchas son las causas que han determinado este fenómeno. La reacción polémica contra las fuerzas determinantes del arte hasta entonces —la religión, la política, las costumbres, las ideas, los sentimientos individuales o colectivos- merced a las cuales el arte ha tendido más a la “concentración” que a la “diversificación”, es una de ellas; pero no menos importante es el resabio de “cientificismo positivista”, con su tendencia a “clasificarlo y atomizarlo” todo, así como la agudización del problema de la autonomía del arte en presencia del nuevo intento de sojuzgamiento que significó la teoría del llamado “arte social”.

La aparición de nuevas formas de expresión artística —el cine, la fotografía, etc. revolucionaron los principios minuciosamente elaborados por las Academias y obligaron a las artes tradicionales a defenderse. No sólo se trata de aislar a cada una de las artes, marcándoles Límites precisos, sino que, dentro de cada una de ellas, también se pretendió fijar fronteras a las variadas formas de expresión, resucitándose así la extinguida teoría de los géneros artísticos.

En el campo de la “teoría estética”, en cambio, se han ido elaborando nuevos principios, siguiendo la dirección culturalista iniciada por Windelband, Rickert, Dilthey y el mismo lame; nuevos principios que, al plantear el “fenómeno artístico” como un producto de la labor espiritual de los hombres, históricamente condicionada, conduce más a la “unificación” que a la “diversificación”. La Sociología de la Cultura, por otra parte, ha aportado “nuevos métodos de investigación” de lo estético, permitiendo afirmar la existencia de vínculos unificadores entre las más diversas manifestaciones artísticas. Y los efectos derivados del maquinismo, finalmente, al establecer una profunda diferencia entre las obras de artesanía y las de arte, se han hecho sentir para dejar al artista en una libertad de creación que no reconoce límite alguno.

¿Qué es clasificar? Es buscar, entre una cantidad de objetos o seres, las notas que los asemejen y los diferencien, extremando progresivamente las sutilezas, hasta llegar a formar grupos y sub-grupos, que permiten ubicar a todas las especies dentro de esa red de posibilidades, agotadas hasta el exceso por la experiencia humana. Tal es el



“procedimiento” que se ha usado para llegar a las grandes clasificaciones de animales o vegetales, por ejemplo, en las cuales el hombre de ciencia ha desestimado los caracteres individuales de cada ser en beneficio de la generalización. El proceso de toda clasificación tiene carácter abstracto, el que le permite transformar lo que es vida en cada ser, en un esquema o en un lugar dentro de un esquema, es decir, reducir la calidad a la cantidad.

A este “proceso de abstracción” y generalización se quiso reducir el estudio de las obras de arte cuando se pretendió clasificarlas —y dentro de cada una de ellas clasificar los géneros- como si fueran vegetales o animales. No sólo se pretendió clasificar a -las artes, sino también establecer una jerarquía entre ellas y entre los géneros. Desde que Lessing publicó su famoso libro titulado *“Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía”* hasta fines del siglo XIX, casi no ha habido filósofo o esteta que no haya intentado su clasificación y haya dado sus razones para probar la superioridad expresiva del arte de su predilección “Idealista” y “materialista” “objetivista” y “subjetivista”, “contenutista” y “formalista”, todas las clasificaciones conocidas y, por tanto, las caracterizaciones de cada arte, provienen de “sistemas de ideas” no de un estudio profundo y comprensivo del arte como específica actividad humana. Para efectuar esas clasificaciones, caracterizaciones y jerarquizaciones se han tenido en cuenta los elementos materiales que constituyen las obras de arte —la materia, el tema, la forma representativa, la forma artística- o los factores psicológicos individuales o colectivos; pero, en ningún caso, se ha hecho la menor referencia al valor, que es lo específico de la obra de arte. Cuando Goethe decía que una obra de arte es un microcosmos, en oposición y relación al mismo tiempo con el mundo a macrocosmos, demostraba lo que es carácter esencial de aquélla: el de ser un mundo en sí misma, un mundo cerrado de peculiarísima y originalísima expresión irreductible. Ya se ha dicho que el valor es imponderable, de modo que no basta tener en cuenta los elementos materiales que concurren a la creación de una obra para poder caracterizarla; por eso todo intento de clasificación así realizado, que toma en cuenta uno de esos factores, ha tenido que fracasar forzosamente. La imposibilidad de la clasificación y jerarquización de las artes se explica por la intervención del hombre, que no sólo es vitalidad y alma, sino también espíritu, es decir, capacidad creadora, superación factible de la mera condición animal. Si la obra de arte fuese nada más que un “objeto real-sensible”, sería clasificable como los objetos naturales; pero, como ya se ha visto, ella es portadora de “valor”.

Si no es posible clasificar a las artes, ¿cómo se podrá efectuar una diferenciación entre ellas? Posición extrema es la de Benedetto Croce, al sostener que sólo es posible decir que una obra es de arte o no lo es. Mas, aunque parezca paradójico, esta afirmación entraña a su vez una actitud clasificatoria en última instancia y la única valedera: es aquella determinación universal que pesa sobre el hombre —el espíritu absoluto de Hegel- gracias a la cual, por debajo de sus diferencias aparentes, todas las artes lo expresan, mediando solamente diferencias circunstanciales. Esta fuente de inspiración común, cuya importancia señaló Schleiermacher en el siglo pasado, es lo que permite una caracterización de las artes.

Aunque no puedan fundamentarse científicamente, las clasificaciones artísticas y genéricas subsisten, no sólo por razones didácticas o de comodidad, sino por otras más valederas. Si el valor de la obra de arte no emana solamente del espíritu sino de éste encarnado en la materia y la forma, tan erróneo es afirmar que el valor es exclusivamente



material como que es exclusivamente espiritual, ya que se ha visto que todos los elementos constitutivos de la obra conducen al fin propuesto. La elección de la ‘materia’, de la “forma representativa” o “tema”, de la “forma artística” están en estrecha relación con la expresión de la obra, es decir, con su valor. De aquí se desprende la necesidad de estudiar a las obras como objetos real-sensibles, para descubrir lo que son como valores. Vistas y estudiadas desde este punto de vista, es fácil descubrir que hay formas de “expresión artística” que se caracterizan por una similar relación entre el “valor” y su “soporte”. No se trata de una burda determinación por la materia o por la forma, o por el contenido —como si determinadas expresiones pudieran lograrse exclusivamente con líneas y colores, otras con palabras, otras con sonidos- sino de la relación específica que se establece entre ciertas materias y ciertas formas con los valores espirituales, la que puede ser más o menos legítima. Como los griegos concibieron a sus dioses a hechura y semejanza de los hombres, en el momento en que se constituyó la ciudad-estado, fue la materia plástica —la piedra y el mármol- la más apta para representarlos con la rotundidad de volumen que fue menester. Las palabras o los sonidos no tenían la concreción necesaria para representar lo que eran vitalmente; son materiales propicios, en cambio, para las expresiones anímicas, plenas de misticismo y de sentimentalismo: así las viejas divinidades agrarias, Dionisio más tarde, encontraron la posibilidad de simbolizarse en la música y en el teatro.

Estas variaciones, multiplicadas al infinito, explican la marcha heterogénea de las artes, es decir, el predominio de ciertas materias y formas sobre otras, la que no obedece sólo a ellas sino a la peculiar manera de relacionarlas con el espíritu objetivo. Gracias a este carácter dialéctico que preside la creación artística, es posible descubrir ciertas formas de relación características entre la materia y el espíritu, las que permiten realizar con aproximada “validez científica” un principio de clasificación de las artes. Lo que caracteriza a la arquitectura, la música, la pintura, la poesía, no es solamente la materia propia de cada arte, sino la especial relación que se establece entre ella y el espíritu.

Para abordar la caracterización de las artes y la justificación de La división de cada una en géneros, ha de tenerse en cuenta, pues, dos premisas esenciales. Ante todo, la unidad incontrastable de la expresión artística, porque emana de una fuente común, el espíritu objetivo, determinado éste a su vez por el espíritu absoluto. “Todas las artes son hermanas —decía Rodin- el fondo es el mismo, pues es La expresión del alma humana en la vida; difieren sólo por los medios; el escritor emplea palabras, el escultor el relieve, el pintor la línea y el color; pero esto no tiene tanta importancia, pues los “medios” no tienen valor más que por el fondo que interpretan”. La segunda premisa es que la “expresión artística” se diversifica en formas variadas según las exigencias propias de la realidad espiritual y por la relación que se establece entre ella y el artista.

De todas las clasificaciones propuestas quizás sea la más eficaz la de Meuman, quien establece cuatro categorías:

- 1) Las “artes plásticas”, cuyos medios representativos son materiales y objetivos, y cuyo efecto representativo es una imagen objetiva, una apropiada imagen de lo vivido por el artista.



- 2) Las “artes habladas” (poesía), cuyo medio es La palabra y cuyo efecto es la formación y desarrollo puramente interno de la obra en el oyente o lector.
- 3) Las “artes musicales”, cuyos medios de representación son sonidos y ritmos y cuyo efecto es un conjunto rítmico-musical de impresiones auditivas destinado a la reproducción.
- 4) Las “artes dinámicas”, cuyos medios son movimientos rítmicos y cuyo efecto es un conjunto de impresiones visuales y acústicas.

Las primeras, que son Las que interesan destacar aquí, se caracterizan por su existencia en el espacio y por su carácter real-sensible, por tanto. Aunque fuere admisible esta clasificación de “artes plásticas” a las que existen en el espacio, ya es menos legítima cuando se piensa que agrupa a la arquitectura, la escultura y la pintura, puesto que sólo las dos primeras tienen una verdadera existencia espacial, siendo la pintura un arte plano, en la que el espacio sólo puede ser ficticio. Se dice, además, que se caracterizan porque estén hechas de elementos simultáneos e inmóviles: respecto al primer carácter, la simultaneidad de la visión sólo se produce, y no de manera plena, en la pintura; tanto la arquitectura como la escultura exigen una serie de visiones parciales para poder tener una idea de conjunto de las obras.

Desde cierto punto de vista no material sino espiritual, la arquitectura presenta mayor afinidad con la música y la pura decoración que con la pintura y la escultura, lo que ha determinado otra clasificación, frecuentemente usada, de artes representativas o figurativas y artes no representativas.

El uso de la expresión “bellas artes”, con la que se designa vulgarmente a la pintura y a la escultura, a veces también a la arquitectura, plantea un problema más grave, pues no es solamente una denominación equivocada, sino que responde a un concepto falso. Ante todo, ella parece significar que las demás actividades artísticas no tendieran al logro de la belleza, lo mismo que las ya citadas. Además, como tal denominación proviene de disquisiciones metafísicas sobre la belleza, que fueron corrientes en el siglo XVIII y en cierto modo en el XIX, parecería incluirse en ella solamente a los movimientos clásicos, con exclusión de todas las formas no clásicas del arte. Delacroix previó todo Lo que había de prejuicio en la dictadura ejercida por el “estilo” bajo la máscara de “la belleza como fin del arte” y escribió en su Diario: “Si es el único fin, ¿cómo considerar a los que, como Rúbeas, Rembrandt y en general todas Las naturalezas del norte, prefirieron otras cualidades?” La unilateralidad del concepto de belleza, si se ha de persistir en los caracteres que se le daban en el pasado, es Lo que determina su rechazo; aunque bien es cierto que, si se considera a la belleza como “valor absoluto”, la denominación sería admisible. Está el término, no obstante, demasiado cargado de metafísica espiritualista, para que se pueda aconsejar su uso.

Por otra parte, aunque se deje de costado ese problema, la denominación “bellas artes”, de marcado “origen renacentista”, no ha significado nunca una precisa limitación de



fronteras entre las artes entre si y entre los posibles géneros que cada una comporta. Es fácil establecer La “unidad sentimental y técnica” entre algunas artes o géneros, admitidos hoy como bellos, y otros que no gozan de esa denominación.

Recién en el siglo XIX, la aparición de la máquina, al establecer una profunda escisión entre la actividad del artesano y la del artista, trajo la posibilidad de distinguir entre las obras de uno y de otro, con rigor sociológico aunque no estético. Unos aceleraron su evolución hacia la torpe manualidad de nuestros días, mientras los otros aspiraron al logro de la más pura espiritualidad; actividades disímiles desde ese momento, pareció que sólo los llamados artistas eran capaces de crear belleza y recién entonces la denominación “bellas artes” alcanzó verdadera eficacia. Pero el movimiento cubista de principios del siglo trajo como consecuencia una revalorización de la actividad industrial, como consecuencia de esa ciclópea voluntad de aunar todo lo grandioso, antropomórfico y romántico que caracterizó al siglo anterior, y se empezó a hablar entonces de la belleza de líneas de un avión o de un automóvil. La belleza, que no se había podido fundamentar en aquellas manifestaciones artísticas individualizadas, menos pudo serlo en esta nueva provincia que el cubismo descubrió. Desde entonces ya no se sabe a qué atenerse sobre la denominación belleza, otorgada con el mismo valor a un cuadro, a un vaso de barro, a un automóvil, a una sinfonía, a un tango, a un poema y a un ingenioso “calembour”. Se ve, pues, cuáles son los presupuestos que importa esa denominación tan superficialmente admitida y por qué razones es aconsejable su rechazo, mientras una seria fundamentación filosófica no ponga orden en esta terrible confusión conceptual.

Con respecto a las artes en las que la expresión artística está íntimamente unida al “valor práctico de los objetos” que crean, existe también una verdadera anarquía en las denominaciones, las cuales responden a diferencias conceptuales.

Se las llama “artes decorativas” a la miniatura, el mosaico, los tejidos, la eboraria, la orfebrería, etc., porque se considera que sus productos sirven para adornar, ya sea a la arquitectura, ya sea a los interiores. Son las artes destinadas a crear un clima de comprensión sentimental y de puro ejercicio de la sensibilidad artística, de donde emana la importancia que poseen. La palabra “decorativo o adorno” tiene una implicancia peligrosa, empero, ya que se la suele aplicar con el criterio de que tales obras “mejoran” las formas, lo que es a todas luces inexacto. Quizás las acentúen y las hagan vivir más sentimentalmente, pero nunca las mejoran. “Concibo al adorno —ha escrito Herbert Read— como al lápiz Labial de Las mujeres, que aplicado con discreción hace más preciso el esquema de una belleza ya existente”.

Vinculado con ese “carácter decorativo” también está la denominación frecuente de artes suntuarias, la que no carece de cierta justificación sociológica por lo menos, ya que en ciertos momentos históricos dichas artes han estado dependiendo en forma absoluta del lujo y la riqueza; pero no se justifica, en cambio, si se piensa en la inmensa importancia que ha tenido en el desarrollo de las mismas, el aporte popular, salvo que se extendiera el concepto de lujo hasta que las formas populares pudieran ser incluidas en él, en cuyo caso no resultaría definitiva la expresión.



También se las denomina “artes aplicadas”, lo que implica una distinción entre “arte e industria”, según la cual aquéllas agregarían una nota en cierto modo superflua a la forma funcional, de donde derivaría su carácter utilitario, frente al desinteresado de la pintura o de la escultura. No es exacto que sólo las “artes aplicadas” estén sujetas a “la ley de la funcionalidad”, ya que el estatuario concibe y realiza su obra teniendo en cuenta el lugar en que será ubicada su obra, y el pintor, aunque la sujeción sea menos evidente, no puede desentenderse cuando pinta un cuadro de caballete de la ubicación probable que el comprador le dará. Además, la utilidad de una pieza de orfebrería o de un vaso de cerámica no es sólo funcional, sino también espiritual, y desde este punto de vista, también puede hablarse de utilidad al referirse a la pintura y a la escultura. La fusión del elemento artístico (adorno pictórico, escultórico, grabado) con el elemento formal funcional es de tal naturaleza, que no se puede hablar justamente de arte aplicado. En la construcción de un mueble intervienen los principios de la arquitectura ¿se podrá decir que hay arquitectura aplicada o que el arte del mueblero es arquitectura simplemente?

Con respecto a la denominación “artes industriales” sólo tienen estricto sentido, como se ha dicho, a partir del Renacimiento, puesto que en la Antigüedad y en el Medioevo no hubieron diferencias sociales o económicas que permitieran establecer diferencia entre el ‘arte’ y el “arte industrial”. En nuestros días es cuando la denominación parece más justa, puesto que la introducción de la máquina en la industria, frente al predominio de lo manual en las artes, sí establece una neta separación. No obstante, hay que reconocer que la máquina tiende a prevalecer hasta en las artes tradicionales: el uso del soplete en la pintura al fresco, por ejemplo, haría completamente inadmisibles la diferencia que tal denominación trata de implantar.

No menos falsa es la distinción entre artes menores y mayores, caracterizando a estas últimas por su contenido ideológico, manifestado a través de ciertos temas que se consideraban “nobles”, puesto que, en nuestros días se ha abandonado toda jerarquización de temas y se busca más bien las formas artísticas desnudas, sin contenido ideológico alguno.

Artes decorativas, suntuarias, aplicadas, industriales, o menores, tienen una estrecha relación con las artes plásticas puras: la arquitectura, la pintura, la escultura y el grabado, sin que ninguna de aquellas denominaciones sea legítima y feliz; quizás fuera mejor considerarlas como derivadas de “las artes fundamentales”, sin disminuirlas en sus posibilidades de expresión. Lo que importa, en definitiva, es establecer la calidad de obra de arte y ésta puede manifestarse, como una chispa de honda significación humana, hasta en las obras más modestas.



BIBLIOGRAFIA BASICA

- 1.- Teoría de la Arquitectura y del Arte.
Roberto Champion - Cursos de Formación Académica - F.A.U. - U.N.N.E. 1977/80.
- 2.- La Revolución del Arte Moderno.
Hans Sedlmayr - Biblioteca del Pensamiento Actual - Edit. RIALP S.A. -Madrid - 1957.
- 3.- Los Problemas del Arte.
Sussane Langer - Edit. Infinito - Bs.As. - 1966.
- 4.- Los principios del Arte.
R. G. Collingwood - F. C. Económica - México - 1965.
- 5.- Estética
Max Bense - Edit. Nueva Visión - Bs.As, - 1973.
- 6.- Cursillo de Formación Docente.
Raúl &. Ynsaurralde - F.A.U. - U.N.N.E. - 1995/97.
- 7.- Arte y Mito.
Ernesto Grassi — Edit. Nueva Visión - Bs.As. - 1968.
- 8.- Curso de Formación Docente.
Raúl E Ynsaurralde - F.A.U. - U.N.N.E.- 1998.
- 9.- Cursillo interno Dpto. de Teoría de la Arquitectura y del Diseño sobre la temática “La Arquitectura como Actividad Profesional en el Mundo de Hoy”. Arq. Raúl G. Ynsaurralde - F.A.U. - U.N.N.E. - 1999.
10. ¿Cómo nacen los objetos?
Bruno Munari — Edit. Gili - Barcelona - 1983.
- 11.- Sistemas de signos en la Comunicación Visual.
Otl Aicher - Martin Krampen - Edit. Gili - Barcelona - 1986.
- 12.- Sistema de las Bellas Artes.
Alain - Ediciones Siglo XX S.A.C. - Bs.As. - 1967.
- 13.- El Arte Moderno.
Giulio C. Argan - F. Torres - Editor - Valencia - 1975.
- 14.- La Dimensión Estética del Hombre.
Calderaro J. D — Paidós — Bs.As, — 1961.