adernos del Taller Nº 14
rie: El problema de la visión

Meyer Schapiro

Estilo

Ediciones 3 Buenos Aires

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS: EDITORIAL "PAIDOS" CABILDO 2454 Bs. As.

1 856

Este ensayo ha sido extraído del libro **Antropología actual,** Editorial "Libros Básicos", Buenos Aires. Agradecemos a los editores la colaboración prestada.

Título del original en inglés: "Style", en **Anthropology today,** edited by A. L. Kroeber, The University of Chicago Press, Chicago, U. S. A.

Traducción de: Martha Scheinker

Derechos Reservados



a.
1976.
1989
10'89

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.
Impreso en la argentina, 1962. Imprenta López, Perú 666. Buenos Aires.
Ediciones 3, Corrientes 932, 6º, "9". Buenos Aires.

Perez
1870
kg/—

Indice

Estilo 7

Bibliografía 71

Be 49 15

I

Por estilo se entiende la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— del arte de un individuo o de un grupo. El término se aplica también al conjunto de la actividad de un individuo o una sociedad; se habla de un "estilo de vida", del "estilo de una civilización".

Para el arqueólogo el estilo se manifiesta como motivo o patrón, como cierta cualidad que se aprehende directamente en la obra de arte y lo ayuda a ubicarla en el espacio y en el tiempo así como a establecer conexiones entre grupos de obras o entre culturas. Desde esta perspectiva, el estilo constituye un rasgo sintomático a igual título que las características no estéticas de un artefacto. A menudo se lo estudia más como medio de diagnóstico que por sí mismo y en tanto parte importante de la cultura. El arqueólogo cuenta con relativamente pocos términos estéticos y fisiognómicos para ocuparse de él. Para el historiador del arte, el estilo es un objeto esencial de

investigación. Estudia aquél sus correspondencias internas, su historia y los problemas de su formación y cambio. Lo emplea también como criterio para determinar el tiempo y lugar de origen de las obras, y como medio para establecer relaciones entre escuelas de arte.

Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo. Es también un vehículo de expresión dentro del grupo; merced a la sugestividad emocional de las formas, comunica y fija ciertos valores de la vida religiosa, social y moral. Constituye además un fondo contra el cual pueden evaluarse las innovaciones y la individualidad de determinadas obras. Estudiando la sucesión de las obras en el tiempo y el espacio, y relacionando las variaciones de estilo con los acontecimientos históricos y los rasgos cambiantes de otros campos de la cultura, el historiador del arte trata, con la ayuda de la psicología del sentido común y la teoría social, de dar cuenta de los cambios de estilo o rasgos específicos. El estudio histórico de los estilos de individuos y grupos permite asimismo determinar etapas y procesos típicos en el desarrollo de las formas.

Tanto para el historiador que intenta aprehender la síntesis de la cultura, como para el filósofo de la historia, el estilo manifiesta el caracter totalista de la cultura, constituye el signo visible de su unidad. El estilo refleja o proyecta la "forma interior" del pensamiento y el sentimiento colectivos. Lo que importa aquí no es el estilo de un individuo, o de un arte particular, sino las formas y cualidades compartidas por todas las artes de una cultura durante un lapso significativo. En este sentido, cuando se habla del Hombre del Renacimiento, del Clásico o del Medioeval, se hace referencia a rasgos comunes descubiertos a través de los estilos del arte de dichas

épocas, y revelados también por los escritos religiosos y filosóficos.

El crítico, como el artista, tiende a concebir el estilo como un término valorativo; el estilo, en cuanto tal, es una cualidad y el crítico puede decir de un pintor, que tiene "estilo", o de un escritor, que es un "estilista". Aunque "estilo", en este sentido normativo, aplicado principalmente a artistas individuales, parece estar fuera del marco de los estudios históricos y etnológicos del arte, aparece también en ellos con frecuencia y debe ser considerado con seriedad. Vale como índice de realización y, en consecuencia, tiene importancia para la comprensión del arte así como de la cultura en tanto totalidad. Aún el estilo de un período, que para la mayoría de los historiadores no es sino un gusto colectivo, manifiesto tanto en las buenas como en las malas obras, puede ser considerado por los críticos como una positiva conquista.

Así, para Winckelmann y Goethe, el estilo clásico griego no fue simplemente una convención de formas sino una concepción culminante con cualidades evaluadas, no posibles en otros estilos, y visibles aún en las copias romanas de originales griegos perdidos. Algunos estilos característicos de ciertos períodos nos impresionan por la profundidad y amplitud con que todo lo penetran por su especial adecuación a su contenido; la creación colectiva de un estilo semejante, como la formación consciente de una norma de lenguaje, constituye una verdadera realización. Así la presencia de un mismo estilo en una amplia gama de artes es a menudo considerada signo de integración de una cultura y de la fuerza de un momento altamente creativo. De las artes que no poseen una distinción particular o nobleza de estilo se dice, con frecuencia, que carecen de él; la cultura de que forman parte es juzgada débil y decadente. Un criterio similar es mantenido por filósofos de la cultura y la historia y por algunos historiadores del arte.

Común a todos estos enfoques son los supuestos de que, cada estilo es peculiar de un período cultural y de que, en una cultura o época dadas, existe un solo estilo o una gama limitada de estilos. Las obras realizadas en el estilo de una época no hubieran podido producirse en otra. Estos postulados son respaldados por el hecho de que, la conexión entre un estilo y un período, inferida de unos pocos ejemplos, es confirmada por objetos descubiertos más adelante. Siempre que, a través de testimonios no estilísticos, se logra ubicar una obra, tal localización espacio-temporal coincide con la obtenida a través de los rasgos formales o bien con alguna que estuvo culturalmente asociada a ella. La aparición imprevista del estilo en esta otra región se explica por las migraciones o el comercio. Se estima, pues, que el estilo es un confiable indicio independiente para determinar la fecha y el lugar de origen de una obra de arte. Sobre estas bases los estudiosos han construido un cuadro sistemático, aunque incompleto, de la distribución temporal y espacial de estilos a través de amplias regiones del globo. Si las obras de arte son agrupadas en el orden correspondiente al de sus posiciones originales en el tiempo y el espacio, sus estilos revelarán relaciones significativas que podrán ser coordinadas con las existentes entre las obras de arte y otros rasgos propios de los centros culturales en el tiempo y el espacio.

II

Por lo general, los estilos no se definen de una manera estrictamente lógica. Como sucede con los lenguajes, la definición indica, más que sus características particulares, su ubicación espacio-temporal, o bien su autor, o su relación histórica con otros estilos. Las características de los estilos varían de modo continuo y se resisten a una clasificación sistemática de grupos perfectamente diferenciables. No tiene sentido preguntar cuándo termina exactamente el arte antiguo y comienza el medioeval. Por supuesto, en arte se producen abruptas rupturas y reacciones; no obstante, los estudios muestran que también aquí hay a menudo anticipación, mezcla y continuidad. Los límites precisos son a veces fijados convencionalmente para facilitar el manejo de los problemas históricos, o para aislar un tipo. Las divisiones artificiales practicadas en una corriente de desarrollo, pueden incluso ser designadas con números: Estilos I, II, III.

Pero el nombre único que se da al estilo de un período, raramente corresponde a una clara y universalmente aceptada caracterización de un tipo. Sin embargo, el contacto directo con una obra de arte no analizada a menudo nos permite reconocer otro objeto de la misma región, así como reconocemos que un rostro es de un nativo o bien de un extranjero. Este hecho revela que en el arte existe un grado de constancia; en ello se basa toda investigación de estilo. Mediante una cuidadosa descripción y comparación, y merced a la formación de una más rica y refinada tipología, adaptada a las continuidades en desarrollo, ha sido posible reducir las zonas poco claras, y avanzar en el conocimiento de los estilos. Si bien no existe un sistema de análisis establecido y los autores, en función del punto de vista que adoptan o de los problemas que encaran, enfatizan uno u otro de los aspectos del arte, en general, la descripción de un estilo se refiere a tres de esos aspectos: elementos de las formas o motivos, relaciones de las formas, y cualidades (incluyendo una cualidad emergente del conjunto que podríamos denominar "expresión").

Esta concepción de estilo no es arbitraria sino que ha surgido de la experiencia obtenida a través de la investigación. Los tres aspectos mencionados suministran los criterios más amplios, más estables y por lo tanto más seguros para correlacionar la obra de arte con un individuo o una cultura. Son también los que más se adecúan a la moderna teoría del arte, si bien no en en el mismo grado, para todos los puntos de vista. Técnica, tema central y material, pueden ser característicos de ciertos grupos de obras, y ser a veces incluidos en las definiciones; con mayor frecuencia son, sin embargo, los rasgos formales y cualitativos los más peculiares al arte de un determinado período. Es fácil imaginar francos cambios de material, técnica o tema, sin que por ello las formas básicas sufran mayores modificaciones, y es con frecuencia dado observar en

cambio, que, allí donde aquéllos se mantienen constantes, tanto menos son responsables de las nuevas metas artísticas. Un método para cortar piedra cambia con menos rapidez que las formas con que trabaja un escultor o arquitecto.

Cuando una técnica coincide con la duración de un estilo, son las huellas formales de la técnica más que las operaciones, como tales, las que resultan importantes para la descripción del estilo.

Los materiales son significativos, principalmente por la calidad de la textura y por el color, aunque también pueden afectar la concepción de las formas. En cuanto al tema central: vemos surgir temas bastantes diferentes, retratos, naturalezas muertas y paisajes dentro de un mismo estilo.

Es preciso asimismo decir que los elementos de las formas o motivos, no obstante ser muy llamativos, y esenciales para la expresión, no son suficientes para caracterizar un estilo. El arco en punto es común a la arquitectura gótica e islámica, y el arco redondo a la edificación romana, bizantina, románica y renacentista. A fin de distinguir entre estos estilos, se deben buscar rasgos de otro orden y, sobre todo, observar las diferentes formas en que se combinan los elementos.

Aunque algunos autores conciben el estilo como un tipo de sintaxis o patrón de composición, matemáticamente analizable en la práctica, no ha sido posible descubrir estilos sin recurrir al vago lenguaje de las cualidades. Ciertas características pictóricas de luz y color nunca son más adecuadamente especificadas que cuando se emplean términos cualitativos, y aún cualidades terciarias (intersensoriales) o fisiognómicas[1], como frío y calor, alegre y triste. La gradación habitual entre la luz

[1] Terciarias (intersensoriales o fisiognómicas) con relación a la distinción de Galileo y luego del empirismo inglés, de cualidades primarias y secundarias. (N. del T.)

y la sombra, los intervalos entre colores en una determinada paleta de mucha importancia para la estructura de una obra constituyen claras relaciones entre elementos y sin embargo no son comprendidos en un esquema de composición de la totalidad. La complejidad de una obra de arte es tal, que la descripción de las formas resulta a menudo incompleta respecto a puntos esenciales y limitada a una exposición general de unas pocas relaciones. Es más simple, así como más adecuado a la experiencia estética, distinguir las líneas como fuertes y suaves, que ofrecer una medición de su substancia. A fin de caracterizar con precisión un estilo, dichas cualidades son clasificadas en términos de intensidad mediante la comparación directa de diferentes ejemplos, o por referencia a una obra modelo. Oportunamente las mediciones cuantitativas, tienden a confirmar las conclusiones obtenidas a través de la directa descripción cualitativa. Sin embargo, no dudamos que, tratándose de cualidades, se puede alcanzar una precisión mucho mayor.

El análisis aplica conceptos estéticos que son corrientes en la enseñanza, la práctica y la crítica del arte contemporáneo; el desarrollo actual de los nuevos problemas y puntos de vista dirige la atención de los estudiosos hacia rasgos que, presentes en estilos más antiguos, no habían sido advertidos. A su vez el estudio de obras de otros tiempos influye sobre los conceptos modernos a través del descubrimiento de variables estéticas ignoradas en nuestro propio arte. Como la crítica, en tanto intenta distinguir o relacionar dos estilos, la investigación histórica revela características insospechadas y sutiles y sugiere nuevos conceptos de forma. El postulado de la continuidad de la cultura —un tipo de inercia, en el sentido físico— lleva a buscar rasgos comunes en estilos sucesivos que, en cuanto a las formas son comúnmente contrastados, como polos opuestos; algunas veces las semejanzas se hallarán no tanto en

aspectos obvios como en otros más recónditos. Los patrones que rigen las líneas de las composiciones renacentistas recuerdan rasgos del más antiguo estilo gótico; en el arte abstracto contemporáneo es posible observar relaciones de formas como las que se dan en la pintura impresionista.

El refinamiento del análisis estilístico ha resultado en parte de la elaboración de problemas que requerían que ciertas pequeñas diferencias fueran aisladas y descriptas con precisión. Son ejemplos de ellas las variaciones regionales dentro de la misma cultura; el proceso del desarrollo histórico de año a año; la maduración de artistas individuales y la discriminación entre las obras de maestro y discípulo, así como entre originales y copias. Los indicios que estos estudios juzgan relevantes para fechar una obra y atribuirla a un autor son, frecuentemente, físicos o externos —detalles de escaso valor sintomático—; sin embargo aquí también la tendencia general de la investigación ha sido buscar rasgos que puedan ser definidos en términos estructurales y expresivo-fisiognómicos. Muchos estudiosos suponen que los términos de expresión son, en su totalidad, traducibles en términos de forma y cualidad, desde que la expresión depende de formas y colores determinados, cuyos mínimos cambios son capaces de modificarla. En consecuencia las formas son consideradas vehículos de un efecto determinado (aparte del tema central). La relación, sin embargo, no es aquí del todo clara. En general, el estudio del estilo tiende hacia una correlación cada vez mayor entre forma y expresión.

Algunas descripciones son puramente morfológicas, como si se ocuparan de objetos naturales; así, los ornamentos han sido caracterizados, tal, por ejemplo, el caso de los cristales, en los términos matemáticos de la teoría de los grupos. Pero términos como "estilizado", "arcaizante", "naturalista", "ma-

nierista", "barroco", son específicamente humanos, refieren procesos artísticos, e implican algún efecto expresivo. Es sólo por analogía que las figuras matemáticas han sido caracterizadas como "clásicas" y "románticas".

III

El análisis y la caracterización de los estilos de las culturas primitivas y muy tempranas han sido profundamente influidos por las normas del reciente arte occidental. Sin embargo, puede decirse que los valores del arte moderno han permitido una más íntima y objetiva comprensión de las artes exóticas, de lo que fuera posible 50 ó 100 años atrás.

En el pasado, aún personas con sensibilidad consideraban a la mayor parte de las obras primitivas, especialmente las figurativas, como no artística; lo que se valoraba era principalmente la ornamentación así como lo hábil de la elaboración. Se creía que las artes primitivas eran infantiles esfuerzos por representar la naturaleza, tentativas deformadas por la ignorancia y por una irracional satisfacción en lo monstruoso y grotesco. Sólo se reconocía arte verdadero a las culturas superiores, allí donde el conocimiento de las formas naturales se hubiera combinado con un ideal racional que aportase belleza y decoro a la imagen del hombre.

El arte griego y el del Alto Renacimiento italiano constituían la norma para juzgar todo arte, si bien oportunamente la fase clásica del arte gótico fue aceptada. Ruskin, que admiraba las obras bizantinas, pudo escribir que solamente en la Europa cristiana "existe el puro y precioso arte antiguo, del que nada hay ni en América, ni en Asia, ni en Africa".

Difícilmente tal punto de vista posibilitaba una discriminación cuidadosa de los estilos primitivos, o un estudio profundo de su estructura y expresión.

Con el cambio operado en el arte occidental durante los últimos setenta años, la representación naturalista ha perdido su posición hegemónica. Básico para la práctica contemporánea así como para el conocimiento del arte del pasado es el criterio según el cual lo que cuenta en todo arte son los componentes estéticos elementales, las cualidades y relaciones de las líneas, manchas, colores y superficies elaboradas. Tienen ellos dos características: son intrínsecamente expresivos y tienden a constituir un todo coherente.

Idéntica tendencia hacia una estructura coherente y expresiva se encuentra en las artes de todas las culturas. No hay contenido o modo de representación privilegiado (aunque, por razones oscuras para nosotros, las grandes obras sólo se produzcan en el ámbito de ciertos estilos). Es posible hacer arte cabal con cualquier tema y en cualquier estilo. Un estilo es un lenguaje; tiene un orden y una expresividad internos; admite una variada intensidad o delicadeza de expresión. Este punto de vista define un relativismo que no excluye juicios absolutos de valor; lo que hace, en tanto abandona una norma de estilo fijo, es situar a dichos juicios en su contexto adecuado. Estas ideas son aceptadas hoy por la mayoría de los estudiosos del arte, aunque no sean aplicadas por todos con igual convicción. Como resultado de este nuevo enfoque, todas las artes del mundo, aún los dibujos de niños y psicóticos, han devenido

accesibles sobre una base común de actividad expresiva y formal creadora. El arte constituye hoy una de las fuertes evidencias de la unidad básica de la humanidad.

Este cambio radical de actitud es en parte resultado del desarrollo de los estilos modernos, en los que la materia prima y las unidades características de operación —la superficie del lienzo, el tronco de madera, las marcas de los instrumentos, las pinceladas, las formas conectantes, los bocetos, las partículas y áreas de color puro— son tan acentuadas como los elementos de representación. Aún antes de aparecer los estilos no figurativos, los artistas llegaron a tener una más profunda conciencia acerca de los componentes estético-constructivos de la obra, al margen de los significados que denotan.

Hay en los estilos nuevos mucho que recuerda al arte primitivo. Los artistas modernos se cuentan entre los primeros que apreciaban las obras de los indígenas como arte verdadero.

El desarrollo del cubismo y la abstracción hizo del problema de la forma un tema excitante y colaboró en el refinamiento de la percepción de lo que hay de creativo en la obra del primitivo. El expresionismo, con su gran sentido patético, dispuso nuestros ojos hacia los más simples e intensos modos de expresión y, junto con el surrealismo, que valorizó sobre todo los contenidos irracionales e instintivos de la imaginación, renovó el interés por los productos de la fantasía primitiva. No obstante y a pesar de todas las obvias semejanzas, en lo que se refiere a la estructura y el contenido, las pinturas y esculturas modernas difieren de las del primitivo. Lo que en el arte primitivo es propio de un mundo establecido de creencias y símbolos colectivos, surge en el arte moderno como una expresión individual signada por una actitud libre y experimental frente a las formas. Los artistas modernos se sienten, sin embargo, espiritualmente hermanados con el primitivo, que les es ahora más próximo que en el pasado en virtud del ideal

de franqueza e intensidad de expresión, y del deseo de una vida más sencilla, así como de una participación el artista en los acontecimientos colectivos, más efectiva que la ofrecida por la sociedad moderna.

Una de las características de la situación actual es la tendencia a menospreciar el contenido del arte del pasado; las representaciones más realistas son contempladas como puras construcciones de líneas y colores. El observador es a menudo indiferente a los significados originales de las obras, aunque a través de ellas pueda experimentar un vago sentimiento de lo poético y lo religioso. La forma y expresividad de las obras más antiguas son pues, consideradas aisladamente y la historia de un arte descripta como un inmanente desarrollo de formas. Al mismo tiempo otros estudiosos se han aplicado a la provechosa investigación de los significados, símbolos y tipos iconográficos del arte occidental, contando para ello con la literatura mitológica y religiosa; a través de estos estudios se ha profundizado considerablemente el conocimiento del contenido del arte, el cual revela analogías con el carácter de los estilos. Ello ha robustecido la opinión de que el desarrollo de las formas no es autónomo sino que está conectado con actitudes e intereses cambiantes, manifiestos con mayor o menor claridad en el tema central.

IV

Desde los comienzos los estudiosos observaron que los rasgos que configuran un estilo tienen una cualidad que les es común. Todos parecen estar signados por la expresión de la totalidad; puede también tratarse de un rasgo dominante al cual se adaptan los elementos. Las partes de un templo griego parecen constituir una familia de formas.

En el arte barroco, la búsqueda del movimiento determina la liberación de los límites, la inestabilidad de las masas, y la multiplicación de grandes contrastes. Para muchos autores, un estilo, sea de un individuo o de un grupo, es una unidad profunda y sistemática. La investigación de estilos es a menudo una búsqueda de correspondencias ocultas, las que remiten a un principio organizador, determinante tanto del carácter de las partes como del patrón seguido por la totalidad.

Esta idea halla su fundamento en la experiencia del estudioso que, a partir de un fragmento cualquiera, identifica un

estilo. Para el observador, un trozo de piedra grabada, el perfil de una moldura, el dibujo de unos pocos trazos, una sola letra de un escrito, con frecuencia poseen la cualidad de la obra completa y pueden ser fechados con precisión; ante los fragmentos se tiene la convicción de captar la totalidad original. Igualmente, se reconoce como intruso el detalle restaurado o agregado a ella. La sensación de totalidad es experimentada aun ante las pequeñas partes.

No sé en qué medida la confrontación de fragmentos provenientes de obras de diferentes estilos confirmaría esta opinión. Algunas de las observaciones podrían corresponder a un nivel micro-estructural en el que la similitud de partes sólo indica la homogeneidad de un estilo o de una técnica y no una unidad compleja en sentido estético. Aunque personal, el toque del pintor, descripto en términos de constantes de presión, ritmo y tamaño de las pinceladas, puede no tener una relación obvia con otras características únicas de las formas mayores. Hay estilos en los cuales grandes partes de la obra son diversamente concebidas y ejecutadas sin que ello destruya la armonía del conjunto. En la escultura africana, una cabeza sumamente naturalista, suavemente tallada, surge de un cuerpo burdo, casi informe. Una estética normativa podría considerarla obra imperfecta; el criterio sería, sin embargo, difícilmente justificable. En la pintura occidental del siglo XV, figuras y paisajes realistas se disponen sobre un fondo de oro que, en la Edad Media, tenía un sentido espiritualista.

En el arte islámico, así como en ciertos estilos africanos y asiáticos, formas tridimensionales de gran claridad y simplicidad, barcos de metal y animales, cúpulas de edificios, tienen superficies con filigranas de formas ricas y complejas; en el Gótico y el Barroco, por el contrario, el complejo tratamiento de las superficies se asocia a la igualmente complicada silueta del conjunto. En el arte románico, las proporciones de las figuras

no se someten a un canon único, como en el arte griego, sino que, aun dentro de la misma escultura, existen dos o tres sistemas de proporciones, según el tamaño de la figura.

Dicha variación dentro de un estilo es asimismo conocida en la literatura; en ocasiones la incluyen grandes obras, como las piezas de teatro de Shakespeare, donde verso y prosa de diferente textura se dan conjuntamente. Sus lectores franceses, habituados al modelo del drama clásico francés, se quedaron perplejos ante los elementos de comedia incluidos por Shakespeare en sus tragedias. Entendemos este contraste como una imposición del contenido y de la concepción que el hombre tenía del poeta —los diferentes modos de expresión pertenecen a tipos humanos contrastantes—; un purista gusto clásico lo condenó sin embargo, como algo no artístico. En la literatura moderna, ambos tipos de estilos, el riguroso y el libre, coexisten y expresan diferentes puntos de vista. Es posible considerar las partes opuestas como elementos contribuyentes a una totalidad que debe su carácter al interjuego y equilibrio de cualidades contrastantes. La noción de estilo pierde empero así la nota de cristalina uniformidad y simple correspondencia de parte a todo, que señalábamos al comenzar.

La integración puede ser de un tipo más flexible, más complejo, y operar con partes disímiles. Otra interesante excepción a la idea de homogeneidad estilística radica en la diferencia, observable en ciertas artes, entre las áreas marginales, y las dominantes. En las obras bizantinas de la primera época los gobernantes son representados mediante formas rígidas, estatuarias, mientras que las figuras que los acompañan, más pequeñas, y realizadas por el mismo artista, retienen la vitalidad de un estilo episódico, naturalista, más antiguo. En el arte romántico la diferencia puede ser tan marcada que los entendidos han supuesto, erróneamente, de ciertas obras españolas, que fueron realizadas en parte por un artista cristiano

y en parte por uno musulmán. En algunos casos, las formas marginales, o situadas en el fondo revelan un estilo más avanzado que las partes centrales, anticipando una etapa posterior del arte. En las obras medioevales, las figuras secundarias realizadas en el margen de los manuscritos iluminados o sobre cornisas, capiteles, y pedestales son, a menudo, más libres y naturalistas que las figuras principales. Ello es sorprendente ya que habríamos esperado encontrar que las formas más adelantadas, correspondieran al contenido dominante. Sin embargo, cuando es menos constreñido por un requerimiento externo, el escultor o pintor medieval es con frecuencia más osado; entonces busca y entra en un terreno más libre. Del mismo modo, los dibujos o bocetos de un artista son más avanzados que las pinturas terminadas y sugieren otro aspecto de su personalidad. La ejecución de paisajes como fondos para las figuras religiosas en las pinturas del siglo XV, resulta a veces extraordinariamente modernas y en notable contraste con las precisas formas de las figuras más grandes. Tales observaciones demuestran la importancia que tiene para la descripción y explicación de un estilo la consideración del aspecto no homogéneo, inestable, de las oscuras tendencias hacia nuevas formas.

Si bien en todos los períodos los artistas luchan por crear obras unificadas, el ideal estricto de consistencia es esencialmente moderno. A menudo se observa, tanto en el arte civilizado como en el primitivo, la combinación de obras de diferentes estilos dentro de una totalidad única. Pocos de los grandes edificios medioevales son homogéneos, desde que constituyen la obra de muchas generaciones de artistas. Esto ha sido reconocido ampliamente por los historiadores, aun cuando, ingenuamente, algunos teóricos de la cultura han visto en el conglomerado que es la catedral de Chartres, un modelo de unidad estilística, en contraste con la heterogeneidad, propia de la

falta de estilo de las artes de la sociedad moderna. En el pasado no se consideraba necesario restaurar una obra dañada o completar una inconclusa dentro del estilo del original.

De ahí las extrañas yuxtaposiciones de estilos que se dan en algunos objetos medioevales. Debe decirse sin embargo que, en virtud de sus formas abiertas, irregulares, algunos estilos pueden tolerar lo inconcluso y lo heterogéneo mejor que otros.

Así como una obra puede poseer partes que, halladas en contextos separados podrían ser juzgadas como pertenecientes a diferentes estilos, de la misma manera un individuo puede producir durante el mismo corto período, obras en las que es dado ver dos estilos. Ejemplos obvios son los constituidos por los escritos de autores bilingües, por la obra del mismo hombre en diferentes artes o aun en diferentes géneros del mismo arte: pintura mural y de caballete, poesía dramática y lírica. La ejecución de una obra grande por un artista que generalmente las realiza pequeñas, o de un trabajo pequeño por un maestro de las grandes formas puede desorientar al experto en estilos. No sólo cambiará el toque sino también la expresión y el método compositivo. El artista no está presente con la misma intensidad en todo lo que hace, si bien algunos rasgos permanecen constantes. Algunos artistas de nuestro siglo han modificado tan radicalmente sus estilos en el curso de unos pocos años que, de ser olvidado el nombre del autor de cada conjunto de obras sería difícil, si no imposible, identificarlas como perteneciente a una misma mano. En el caso de Picasso, dos estilos —Cubismo, y un tipo de naturalismo clasicista— fueron practicados a un mismo tiempo. Pequeños detalles presentes en las obras de ambos estilos permiten descubrir caracteres comunes —cualidad de la pincelada, intensidad, sutiles constancias del espaciamiento y los tonos—; ordinariamente, éstos no son, sin embargo, elementos que pudieran permitir la caracterización de cualquiera de los dos estilos.

Aún entonces —así como un recuento estadístico da resultados diferentes cuando se toman poblaciones pequeñas que cuando se trabaja con poblaciones grandes— en obras a diferente escala, ésta puede influir la frecuencia de los elementos más pequeñas, o la forma de las pequeñas unidades. La experiencia moderna de la variabilidad estilística y de la heterogeneidad en el estilo de un arte quizás conduzca a una más refinada concepción de estilo. Es de todos modos evidente que la noción de estilo, como una constante visiblemente unificada, descansa sobre una norma particular de la estabilidad de los elementos que lo componen y cambia según se trate de formas grandes o pequeñas, a medida que la totalidad se hace más compleja.

Lo que aquí se ha dicho sobre los límites de la uniformidad de la estructura de una obra determinada y de las obras de un individuo también se aplica al estilo de un grupo. El estilo de grupo, como el lenguaje, a menudo contiene elementos que pertenecen a diferentes extractos históricos. Mientras que la investigación busca un criterio que permita distinguir con precisión las obras de diferentes grupos y relacionar un estilo con otras características del grupo, hay culturas que poseen simultáneamente dos o más estilos colectivos de arte.

Este fenómeno se asocia frecuentemente con artes que cumplen funciones diferentes o con diferentes clases de artistas. Las artes practicadas por mujeres son de otro estilo que las practicadas por los hombres; el arte religioso difiere del profano; el cívico, del doméstico; en las culturas más desarrolladas la estratificación de las clases sociales a menudo implica una variedad de estilos, no sólo con respecto a lo rural y lo urbano, sino también dentro de la misma comunidad urbana. Esta diversidad se muestra hoy con bastante claridad en la coexistencia de un arte oficial-académico, con uno de masa-comercial, y otro más libre, de vanguardia. Pero lo que es

aún más llamativo es la enorme variedad de estilos comprendidos en el último —aunque indudablemente los futuros historiadores hallarán para ellos un denominador común.

En tanto que algunos críticos juzgan tal heterogeneidad como signo de una cultura inestable y no integrada, es en cambio posible considerarla una necesaria y valiosa consecuencia de la libertad de elección individual y de la trascendencia universal de la cultura moderna, la cual permite una mayor interacción de estilos de la que fuera posible en el pasado. La diversidad presente continúa e intensifica una diversidad advertida en las etapas precedentes de nuestra cultura, incluyendo la Edad Media y el Renacimiento, a los que se considera modelos de cabal integración. La unidad de estilo que se ofrece, en contraste con la presente diversidad, es un tipo de formación estilística adecuada a fines y condiciones particulares; hoy sería imposible alcanzarla sin destruir los más preciados valores de nuestra cultura.

Si pasamos a la relación entre estilos de grupos en las diferentes artes visuales del mismo período observamos que, mientras que el Barroco es sorprendentemente similar en arquitectura, escultura y pintura, en otros períodos como por ejemplo el Carolíngeo, el Romántico temprano y el moderno, dichas artes difieren en aspectos esenciales. En Inglaterra, el dibujo y la pintura de los siglos X y XI —períodos de grandes realizaciones, en los que Inglaterra marchaba a la cabeza del arte europeo— se caracterizan por un entusiasta estilo lineal de movimiento enérgico, estático, mientras que la arquitectura del mismo período es inerte, masiva y cerrada, y se organiza sobre otros principios. Tal diferencia ha sido explicada como signo de inmadurez; no obstante se pueden señalar contrastes similares entre artes de épocas posteriores, por ejemplo en la Holanda del siglo XVII, donde Rembrandt y su escuela eran contemporáneos de los edificios clasicistas del Renacimiento.

Cuando se comparan estilos de artes del mismo período en géneros diferentes —literatura, música, pintura— las diferencias no son menos notables. Pero hay épocas de gran unidad, y son ellas las que han comprometido la atención de los estudiosos relegando a los ejemplos de diversidad. El concepto de barroco ha sido aplicado a la arquitectura, escultura, música, poesía, drama, jardinería, escritura y aún a la filosofía y las ciencias. El estilo Barroco ha dado su nombre a toda la cultura del siglo XVII, aunque ello no excluye la existencia de tendencias contrarias dentro del mismo país, como tampoco la de una gran individualidad de las artes nacionales. Estilos semejantes son los que más fascinan a los historiadores y filósofos, que en el gran espectáculo de la unidad admiran el poder de una idea o actitud orientadora para imponer una forma común en los más variados contextos.

Algunos historiadores identifican la fuerza dominante, determinativa del estilo, con una concepción del mundo común a toda la sociedad. Otros la identifican con una institución particular, como la iglesia o la monarquía absoluta, que bajo ciertas condiciones deviene la fuente de una concepción universal, la organizadora de toda la vida cultural. Esta unidad no es necesariament orgánica; puede quizás, ser asimismo comparada con la de una máquina, la cual posee una limitada libertad de movimiento; en un organismo complejo las partes son desiguales y la integración es más una cuestión de interdependencia funcional que de repetición de un mismo modelo para todos los órganos.

Aunque una tan vasta unidad estilística impresiona y parece revelar la existencia de una especial conciencia —las formas artísticas son vividas como un lenguaje universal necesario— hay momentos de gran auge para un solo arte, con características que le son más o menos privativas. Buscamos en vano en Inglaterra un estilo de pintura que corresponda al de la

poesía y el drama isabelinos; tampoco en la Rusia del siglo XIX existía un verdadero paralelo entre su pintura y su gran movimiento literario. Estos casos permiten reconocer que las diferentes artes poseen diferentes roles en la cultura y la vida social de una época, y que su contenido, así como su estilo, expresan diferentes intereses y valores. La concepción dominante de una época —si es que puede ser aislada— no afecta todas las formas del arte con la misma intensidad; tampoco están todas las artes igualmente capacitadas para expresar la misma concepción. Dentro de un arte se suelen dar condiciones especiales lo suficientemente fuertes como para determinar una expresión que se desvía de la línea general.

V

La concepción orgánica del estilo tiene su contraparte en la búsqueda de analogías biológicas en el crecimiento de las formas. Un punto de vista, que halla su paradigma en la historia de la vida del organismo, atribuye al arte un ciclo recurrente de infancia, madurez y vejez que coincide con el surgimiento, la madurez y la declinación de la cultura como totalidad. Otro plantea el proceso como una evolución incompleta, desde las formas más primitivas hasta las más evolucionadas, en términos de una polaridad evidente en cada etapa.

Cada etapa del proceso cíclico tiene su estilo o series de estilos característicos. Según un esquema ampliado para el que la historia del arte occidental sirve de modelo, el arcaico, el clásico, el barroco, el impresionista y al arcaizante son tipos de estilo que se suceden en un curso irreversible. Se cree que es la fase clásica la que produce las más grandes obras; en las

fases que la suceden, se asiste a la declinación. La misma serie es observada respecto de los mundos griego y romano, y algo menos claramente, de la India y el Lejano Oriente. En otras culturas, la sucesión de estilos es menos evidente, aunque el tipo arcaico tiene una amplia difusión y es a veces seguido por lo que puede considerarse como fase clásica.

Sólo por una desmedida extensión del significado de los términos puede pretenderse descubrir a los tipos de estilo barroco e impresionista como tendencias inscriptas en el más simple de los estadios del arte primitivo.

(Resulta confuso que los mismos nombres, "barroco", "clásico" e "impresionista", se apliquen tanto a un estilo histórico único como a un tipo o fase recurrente. Distinguiremos el nombre del estilo único con una mayúscula, por ejemplo, "Barroco". Ello no obviará, sin embargo la dificultad de designar la fase postrera del estilo Barroco del siglo XVII como "barroco". Una dificultad semejante existe con la palabra "estilo", que se utiliza para designar las formas comunes de un período particular y también las de una fase del desarrollo que se halla presente en numerosos períodos).

El esquema cíclico del desarrollo no se aplica fácilmente ni aún al mundo occidental, del cual fuera extraído.

La fase clásica del Renacimiento es precedida por los estilos Gótico, Románico, Carolíngeo, no pudiendo ser ubicados todos dentro de la misma categoría de lo arcaico. Sin embargo, es posible dividir el desarrollo occidental en dos ciclos —el medioeval y el moderno— e interpretar la última etapa del Gótico del norte de Europa, que es contemporáneo del Renacimiento italiano, como un estilo de tipo barroco, aun cuando contemporáneo del Barroco del siglo XVII, sé de un estilo clásico que, a fines del siglo XVIII, reemplaza al Barroco. También se ha observado que en la última fase del arte grecoromano, especialmente en la arquitectura, no se da un estilo

decadente que marque un período de declinación, sino algo nuevo. La tendencia arcaizante sólo es secundaria si se la compara con la realización original del arte de fin del Imperio y principios del Cristianismo. En forma análoga, el complejo arte del siglo XX, sea que se lo mire como el término de una vieja cultura o como el comienzo de una nueva, no corresponde a la categoría de arte arcaico ni a la de arte en decadencia.

A raíz de éstas y otras discrepancias, el esquema cíclico de largo alcance, que incluye la medida de la duración de una cultura, es poco utilizado por los historiadores del arte. Constituye sólo una muy general aproximación al carácter de diversos momentos aislados del arte occidental. No obstante, ciertas etapas y pasos del ciclo parecen ser lo suficientemente frecuentes como para justificar su mayor estudio en tanto procesos típicos, y al margen de la teoría que postula el desarrollo según una forma cíclica y cerrada.

De ahí que algunos historiadores hayan reducido la distancia entre los ciclos, tomando, en lugar de un desarrollo largo y completo, la historia de los estilos de uno o dos períodos. En el arte Románico, que pertenece a la primera etapa del gran ciclo occidental y comparte muchos rasgos con las iniciales producciones del arte griego y chino, se han notado, dentro de un período relativamente corto, diversas fases que semejan al arcaico, al clásico y al barroco del esquema cíclico; la misma observación se ha hecho con respecto al arte Gótico. Pero en el arte Carolíngeo el orden es diferente; las fases más barrocas e impresionistas son las primeras, la clásica y la arcaica vienen después. Ello puede deberse en parte al carácter de las obras más viejas, que entonces se copiaban; pero indica cuán difícil es sistematizar la historia del arte a través del modelo cíclico. En la línea continua del arte occidental, muchos nuevos estilos han sido creados sin que mediaran

rupturas ni fueran provocados nuevos comienzos, el agotamiento o muerte de un estilo precedente. En el antiguo Egipto, en cambio, la latencia de los estilos no puede ser fácilmente confirmada; ello se debe al lento curso del desarrollo: un estilo establecido persiste allí, con sólo ligeros cambios en la estructura básica, por varios miles de años. En ese lapso, el arte griego, así como el occidental, cumplieron dos veces el ciclo completo de los tipos estilísticos.

Si bien el curso excepcional del arte Carolingeo se debe a condiciones especiales, quizás el supuestamente autónomo proceso del desarrollo dependa también de circunstancias no artísticas. De todos modos, los teóricos del desarrollo cíclico no han explorado los mecanismos y condiciones del crecimiento como lo han hecho los biólogos. Sólo reconocen una latencia, que las condiciones pueden acelerar o retardar, pero no producir. Para explicar la individualidad de las artes de cada ciclo, la evidente diferencia entre un estilo griego, europeo occidental y chino, de la misma etapa, generalmente recurren a la teoría racial según la cual dichas particularidades obedecerían al hecho de que, en cada caso, participa un pueblo que posee rasgos únicos.

En contraste con el patrón de desarrollo, orgánico cíclico, Heinrich Wölfflin ha construido un modelo más refinado, que excluye todo juicio valorativo, así como la analogía vital de nacimiento, madurez y decadencia. En un hermoso análisis del arte del Alto Renacimiento y del siglo XVII, Wölfflin arbitró cinco pares de términos polares, a través de los cuales definió los estilos opuestos de los dos períodos.

Los términos fueron aplicados a la arquitectura, escultura, pintura y a las así llamadas "artes decorativas". Lo lineal es contrastado con lo pictórico (**malerisch**), la visión de la superficie con la visión de la profundidad, la forma cerrada (o tectónica) con la forma abierta (o atectónica); la multi-

plicidad con la unidad; la claridad absoluta de los objetos con la claridad relativa.

Los primeros términos de estos pares caracterizan la etapa clásica renacentista; los segundos, la barroca. Wölfflin creía que el pasaje del primero al segundo conjunto de cualidades no fue una peculiaridad del desarrollo del mencionado período sino un proceso necesario, observable en la mayoría de las épocas históricas. Adama van Scheltema aplicó estas categorías a las etapas sucesivas de las artes del norte de Europa, desde el período prehistórico a la época de las migraciones. El modelo de Wölfflin ha sido utilizado para el estudio de otros diversos períodos y ha servido a los historiadores de literatura y música y aún a los del desarrollo económico. Wölfflin admitía que el modelo no es igualmente aplicable al arte alemán y al italiano; para explicar las desviaciones observadas investigó en las dos artes nacionales, aquellas peculiaridades que juzgaba "constantes", las que resultan de predisposiciones nativas, hasta cierto punto modificatorias de las innatas y normales tendencias de desarrollo. La constante alemana, más dinámica e inestable, favorecía al segundo conjunto de cualidades, en tanto la italiana, más reposada y contenida, privilegiaba al primero.

Wölfflin supuso poder explicar así el carácter precozmente **malerisch** y barroco del arte alemán de la fase clásica Renacentista y el persistente clasicismo del Barroco italiano.
Las deficiencias del sistema de Wölfflin se han hecho evidentes a la mayoría de los investigadores del arte. No sólo es difícil situar en su esquema un estilo importante como es el llamado "Manierismo", surgido entre el Alto Renacimiento y el Barroco; en tanto no se aviene a los términos de Wölfflin, el arte pre-Clásico del siglo XV sería para él, un estilo inmaduro, no integrado.
Tampoco el arte moderno puede ser definido en función de

sus conjuntos de términos, si bien algunos de los estilos modernos muestran rasgos de ambos conjuntos; hay composiciones lineales que son abiertas, y otras pictóricas, que son cerradas.

Es obvio que lo lineal y lo pictórico son tipos genuinos de estilos de los que hay ejemplos que en mayor o menor grado, se aproximan al modelo de Wölfflin. En cambio, la particular unidad constituida por cada conjunto de términos no es necesaria (aunque es posible argumentar que el Clásico y el Barroco del Renacimiento son estilos "puros", donde los procesos básicos del arte aparecen de manera idealmente completa y legible). Podemos imaginar y descubrir en la historia otras combinaciones de cinco de estos diez términos. El Manierismo, ignorado como fenómeno de decadencia, es ahora descrito como un tipo de arte que también aparece en otros períodos.

En consecuencia, Wölfflin no puede estar en lo cierto al suponer que, dado el primer tipo de arte —la fase clásica— el segundo habrá de seguirlo. Ello quizás dependa de circunstancias especiales que si bien han resultado efectivas en algunas épocas, no lo son en todas. No obstante Wölfflin considera que el desarrollo es internamente determinado, las condiciones exteriores sólo pueden retardar o facilitar el proceso, pero no se cuentan entre sus causas. Wölfflin negó que sus términos tuvieran otro significado que no fuera el artístico; ellos describen dos modos típicos de ver y son independiente de todo contenido expresivo; aunque los artistas puedan elegir temas más o menos adecuados a dichas formas, éstas no surgen como medios de expresión. Cabe pues, destacar el hecho de que cualidades relacionadas con estas formas puras fueran atribuidas a disposiciones psicológicas de los pueblos italiano y alemán. Es un misterio cómo este proceso pudo repetirse después del siglo XVII en Europa; en tanto ello requería —como desarrollo inverso, del Barroco al Neo-Clásico.
en el pasaje de la pintura Neo-Clasicista a la Romántica— un

En un libro posterior Wölfflin se retractó de algunos de sus puntos de vista, admitiendo que las formas puras podrían corresponder a una concepción del mundo, y que las circunstancias históricas, religión, política, etc., podrían influir el desarrollo. No logró, sin embargo, modificar de manera concordante sus esquemas e interpretaciones.

A pesar de estas dificultades, no podemos sino admirar a Wölfflin por su intento de elevar las singularidades de estilo a una "construcción" general que simplifica y organiza el terreno.

Para salvar las dificultades del esquema de Wölfflin, Paul Frankl ha concebido un modelo de desarrollo que combina la estructura bipolar con un patrón cíclico. Postula un movimiento recurrente entre dos polos de estilo —un estilo de Ser y un estilo de Devenir—; cada uno de estos estilos comprende tres etapas: una pre-clásica, una clásica y una post-clásica; en la primera y tercera etapa, supone Frankl, se dan tendencias alternativas, las cuales corresponden a momentos históricos que, como el Manierismo, en los marcos del esquema de Wölfflin resultarían anómalos. Lo más original de la construcción de Frankl —y no podemos comenzar a indicar los ricos matices y compleja articulación que presenta— es su esfuerzo por deducir el mencionado desarrollo, así como sus fases (y los muchos tipos de estilo comprendidos dentro de su sistema) del análisis de formas elementales y del limitado número de posibles combinaciones, las cuales ha investigado con sumo cuidado.

Su esquema no intenta describir el desarrollo histórico real —asunto muy irregular— sino suministrar un modelo o plan ideal, basado en la naturaleza de las formas, acerca de las tendencias inherentes o normales del desarrollo. Numerosos factores, sociales y psicológicos, constriñen o desvían las tendencias innatas y determinan otros cursos; estos serán, sin

embargo, ininteligibles, según Frankl, si no se hace referencia a su propio modelo, así como a su deducción de las posibilidades formales.

El libro de Frankl —un trabajo de más de 1.000 páginas— apareció, desgraciadamente, en un momento (1938) en que no pudo recibir la atención que merecía; desde entonces ha sido prácticamente ignorado en la literatura no obstante que es, sin duda, la más seria de las tentativas de los últimos años, por crear una base sistemática para el estudio de las formas del arte. Ningún otro autor ha analizado los tipos de estilo de manera tan cabal.

A pesar del ingenio y comprensión de los teóricos para construir modelos de desarrollo, han ejercido relativamente escasa influencia sobre la investigación de problemas especiales; quizás ello se deba al hecho de que no han ofrecido un puente adecuado para pasar del modelo al estilo histórico singular y a sus variados desarrollos. Los principios en virtud de los cuales se explican las grandes semejanzas en el desarrollo, son de orden diferente a aquellos que permiten comprender los hechos particulares. El movimiento normal y el causado por factores supuestamente perturbadores, pertenecen a mundos diferentes: el primero es inherente a la morfología de los estilos; el segundo tiene un origen psicológico o social. Es como si la mecánica tuviera dos tipos de leyes diferentes, uno para movimientos regulares, otro para movimientos irregulares; o bien, tratándose del mismo fenómeno, un tipo particular de leyes para cada uno de los dos enfoques.

De ahí que aquellos más interesados en un tratamiento unificado del estudio del arte hayan considerado la historia del estilo según dos aspectos, los cuales no pueden derivarse uno del otro, ni de algún principio común.

Paralelamente a los teóricos del desarrollo cíclico, otros estu-

diosos han encarado el desarrollo de los estilos como un proceso evolutivo, continuo, y a largo plazo.

Aquí también existen polos y etapas y algunos esbozos de un proceso universal, aunque no cíclico; pero los polos corresponden ahora a las primeras y últimas etapas y se deducen de una definición de la meta del artista, o de la naturaleza del arte, o de una teoría psicológica.

Los primeros estudiosos dedicados a investigar la historia del arte primitivo concibieron a éste como un desarrollo entre dos polos, el geométrico y el naturalista. Se fundaron en la observación del gran crecimiento del arte en las culturas históricas, desde las formas estilizadas geométricas o simples, a otras más naturales; sostenían, además, la idea de que los estilos más naturalistas pertenecen a los tipos más desarrollados de cultura, los poseedores de conocimientos científicos más avanzados, los más capacitados para representar el mundo con imágenes precisas. Veían en el proceso del arte un desarrollo análogo coincidente con el de la naturaleza, desde lo simple a lo complejo, y hallaban un paralelo en la evolución de los dibujos del niño en nuestra propia cultura, que parte de las formas esquemáticas o geométricas para arribar a las naturalistas. Ciertas formas geométricas originadas en las primitivas técnicas industriales parecían favorecer, asimismo, este punto de vista.

Considerados a la luz de las pinturas de las cuevas paleolíticas, que, amén de ser las más antiguas que se conocen constituyen maravillas de representación (aun los elementos esquemáticos son, en estas obras, más naturalistas que los de aquellas que las sucedieron en el arte de la Edad Neolítica y del bronce) y si se tiene en cuenta el paso dado, en pleno siglo XX, de las formas naturalistas a la "abstracción" y a los así llamados estilos "subjetivos", los precedentes argumentos resultan desafiantes y visibles.

Pero, aparte de éstas paradójicas excepciones, las artes históricas se ofrecen a la observación de cómo en las postrimerías del período Clásico y principios del Cristiano por ejemplo, las formas libres naturalistas son progresivamente estilizadas y reducidas a ornamentos.

A fines del siglo XIX la ornamentación era frecuentemente diseñada mediante un método de estilización, de geometrización de los motivos naturales; aquellos que conocían el arte contemporáneo no tardaron en hallar en los estilos geométricos de los primitivos existentes, los restos de un modelo más antiguo y más naturalista. El estudio demuestra que en la historia tienen lugar ambos procesos; no hay motivo para considerar a cualquiera de ellos como más típico o más primitivo. Las formas geométricas y naturalistas pueden surgir independientemente en contextos diferentes y coexistir dentro de la misma cultura. La experiencia del arte de los últimos 50 años sugiere, además, que el grado de naturalismo en el arte no es índice seguro del nivel tecnológico o intelectual de una cultura. Esto no quiere decir que el estilo sea independiente de dicho nivel sino que, al considerarse tales relaciones deben ser aplicados conceptos diferentes a los de naturalista o geométrico. La oposición esencial no es la de lo natural y lo geométrico sino que se halla en ciertas formas de composición de los motivos naturales y geométricos. Desde este punto de vista, el arte "abstracto" moderno, con su gusto por las formas abiertas, asimétricas, azarosas, enmarañadas e incompletas están mucho más cerca de los principios de composición de la pintura y escultura realista o impresionista que de cualquier arte primitivo poseedor de elementos geométricos. A pesar de que el carácter de los temas, ya sean "abstractos" o naturalistas, importa al aspecto concreto de la obra de arte, los historiadores no se manejan tanto con las categorías de lo naturalista y lo geométrico, como con conceptos estructurales más

sutiles, que se aplican también a la arquitectura, donde el problema de la representación no parece tener relevancia. Es con tales conceptos que Wölfflin y Frankl construyeron sus modelos.

Sin embargo, la representación de formas naturales ha constituido una meta en las artes de numerosas culturas. Sea que lo consideremos una idea común, espontánea, o bien difundida desde un solo centro prehistórico, el problema de cómo representar la figura humana y animal ha sido abordado independientemente por diversas culturas. Las soluciones no sólo presentan aspectos similares en cuanto a elementos de representación; también sus sucesivas etapas son notablemente paralelas. Fascina comparar la cambiante representación de los ojos, o la de los pliegues del vestido, a través de los sucesivos estilos de la escultura griega, china y medioeval europea. El proceso sufrido por tales detalles a través de los dos últimos estilos, desde un tipo sumamente esquemático hasta el naturalista, difícilmente pueda ser referido a una directa influencia de los modelos griegos; las similitudes observadas no sólo corresponden a estilos geográficamente muy alejados uno de otro, sino también a distintas series temporales.

Para hablar de las formas chinas y románicas como copias de las griegas, más antiguas, sería preciso suponer que en cada estadio de los estilos post-griegos, los artistas debieron recurrir a obras griegas de la etapa correspondiente y en el mismo orden. En realidad, algunos de los esquemas cíclicos precedentemente considerados, en esencia son descripciones de las etapas del desarrollo de la representación; cabría preguntarse, si los esquemas formales, como el de Wölfflin, no constituyen veladas categorías de representación, aun cuando se apliquen a la arquitectura tanto como a la escultura y pintura, ya que las normas de representación de esta última, probablemente

determinen una norma general de plasticidad y estructura para todas las artes visuales.

Este aspecto del estilo —la representación de formas naturales— ha sido estudiado por el arqueólogo clásico Emanuel Löwy; su pequeño libro sobre: "La Representación de la Naturaleza en el Arte Griego Temprano" (The rendering of nature in early Greek art), publicado en 1900, aún resulta sugestivo para la investigación moderna y tiene una aplicación más amplia de la que se le ha reconocido. Löwy analizó los principios generales de representación en las artes tempranas y explicó sus etapas como pasos sucesivos a través de un cambio continuo, desde la representación conceptual basada en una imagen mnémica, a la representación perspectiva, correspondiente a la percepción directa de los objetos. Desde que la estructura de la imagen mnémica es la misma en todas las culturas, la representación basada en dicho proceso psicológico mostrará rasgos comunes: 1) la forma y el movimiento de las figuras y sus partes están limitados a unos pocos modelos típicos; 2) las formas singulares están esquematizadas según patrones lineales regulares; 3) la representación procede del borde exterior o perfil, es decir de un contorno independiente o de la silueta de un área uniformemente coloreada; 4) cuando se utilizan colores, éstos carecen de gradación luz-sombra; 5) las partes de una figura son presentadas al observador en su aspecto más amplio; 6) en la composición, las figuras —con pocas excepciones— son presentadas de modo de evitar al máximo la sobreposición de sus partes principales; la sucesión real de las figuras en profundidad, en la imagen deviene una yuxtaposición sobre el mismo plano; 7) la representación del espacio tridimensional en el cual tiene lugar la acción, está, en mayor o menor grado, ausente.

Cualesquiera sean las críticas que se puedan hacer a la idea ofrecida por Löwy acerca de la imagen mnémica como fuente

de estas peculiaridades, su concepto de la representación arcaica como tipo universal, poseedor de una estructura característica, es de extraordinario valor; es de aplicación general a los dibujos de los niños, a la obra de adultos modernos no adiestrados y a los primitivos. El análisis de Löwy no toca la individualidad de los estilos arcaicos, ni nos ayuda a comprender por qué, en tanto algunas culturas los superan, otras, como la egipcia, retienen los rasgos arcaicos por muchos siglos. Limitado por una visión evolucionista y una norma valorativa naturalista, Löwy ignoró la perfección y expresividad de las obras arcaicas.

En tanto desdeña el contenido específico de la representación, su enfoque es incapaz de reconocer el desempeñado por el contenido y las factores emocionales en la determinación de la proporción y acentuación de las partes. Estas limitaciones no disminuyen sin embargo, la importancia del libro de Löwy, que logra definir con mucha claridad un difundido tipo de representación arcaica y señalar las etapas de su desarrollo hacia un arte más naturalista.

Cabe asimismo consignar aquí que el proceso inverso, es decir, la conversión de formas naturalistas a formas arcaicas, —tal como sucede siempre que otras de un avanzado naturalismo son copiadas por primitivos, colonos, provincianos y gente no familiarizada con las culturas evolucionadas— puede recibir, a través de los principios de Löwy, una formulación igualmente clara.

Finalmente debemos mencionar al más constructivo e imaginativo de los historiadores: Alois Riegl, autor de "Stilfvagen" y "Die Spätrömische Kunstindustrie", quien ha intentado abarcar la totalidad del desarrollo artístico como un proceso único y continuo.

Riegl dedicó especial atención a las transiciones que marcan el comienzo de una época histórico mundial (de la Antigüedad

Oriental a la Helénica, de lo antiguo a lo medioeval). Dejó de lado no sólo el criterio normativo, que juzga las últimas fases de un ciclo como declinantes, sino también la concepción de ciclo cerrados. En el romano tardío, arte que los contemporáneos de Riegl juzgaban decadente, halló éste un necesario lazo creativo entre dos grandes etapas de un desarrollo abierto. Su descripción del proceso es similar a la de Wölfflin, aunque quizás haya llegado a ella independientemente; a modo de polos de la larga evolución, concibe Riegl dos tipos de estilo: el "táctil" (o plástico) y el "óptico" (o pictórico, impresionista), que coinciden ampliamente con los polos de los ciclos más cortos de Wölfflin.

El proceso de desarrollo de lo "táctil" a lo "óptico" puede observarse en cada época, pero sólo como parte de un proceso más largo, de grandes etapas, milenarias, que corresponden a culturas enteras. La historia del arte es, para Riegl, un movimiento sin fin, necesario, desde la representación basada en la visión del objeto y de sus partes como próximas, tangibles, discretas y auto-suficientes, a la representación de todo el campo perceptual como directamente dado, pero más distante, como un continuo con partes emergentes, y en el que los vacíos espaciales desempeñan un papel cada vez más importante y la referencia al sujeto cognoscente como factor constituyente de la percepción es más evidente. Este proceso artístico es también descripto por Riegl en términos de una psicología de las facultades: voluntad, sentimiento y pensamiento dominan sucesivamente y dan forma a nuestras relaciones con el mundo; esto se corresponde en filosofía con el paso de la concepción predominantemente objetiva a una subjetiva.

Riegl no estudia este proceso simplemente como un desarrollo del naturalismo desde una etapa arcaica a una impresionista. Cada fase tiene sus problemas formales y expresivos particulares, y Riegl ha escrito páginas extraordinariamente penetrantes acerca de la estructura íntima de los estilos, los principios de composición y las relaciones entre figura y fondo. En su análisis sistemático del arte antiguo y del período cristiano inicial, ha observado principios comunes a la arquitectura, la escultura, la pintura y la ornamentación, revelando con frecuencia una sorprendente sagacidad. Asimismo ha logrado mostrar inesperadas relaciones entre diferentes aspectos de un estilo. En un trabajo sobre retratos de grupos por artistas holandeses de los siglos XVI y XVII, tema que pertenece al arte y la historia social, y a través de un sutilísimo análisis de las relaciones cambiantes entre los elementos objetivos y subjetivos del arte retratista, y de sus correspondientemente variables modos, Riegl intentó unificar un grupo representado, que en forma progresiva está más atento al observador.

La motivación que, según Riegl, da cuenta del proceso, así como la explicación que ofrece acerca de los cambios de dicho proceso en el tiempo y el espacio, son vagos y a menudo fantásticos. Cada fase importante corresponde a una disposición racial. La historia del hombre occidental desde los tiempos de los antiguos reinos orientales, hasta el día de hoy, es dividida en tres grandes períodos, caracterizados por la sucesiva predominancia de la voluntad, el sentimiento y el pensamiento, en el hombre oriental, clásico y occidental. Cada raza interpreta un rol prescripto y se retira cuando concluye su parte, como si participara en una sinfonía de la historia del mundo. Las aparentes desviaciones respecto de las continuidades esperadas son explicadas por el sistema mediante la teoría de la regresión intencional, que prepara a un pueblo para su rol futuro.

La obvia incidencia de factores sociales y religiosos en el arte es juzgada por Riegl como la simple manifestación paralela de un proceso correspondiente en esos otros campos, y no como una posible causa.

El desarrollo inmanente, básico, de una posición objetiva a una subjetiva, gobierna la totalidad de la historia, de manera que todos los campos contemporáneos tienen una profunda unidad con respecto a dicho proceso determinantne común.

Este breve resumen de las ideas de Riegl difícilmente haga justicia a los rasgos positivos de su obra, y especialmente a su concepción del arte como proceso activo creativo: es de la voluntad del artista, aplicado a resolver problemas específicamente artísticos que surgen las nuevas formas. Aún sus teorías raciales y extraños puntos de vista sobre la situación histórica de un arte, representan el deseo de aprehender relaciones amplias pese a que hayan sido deformadas por una psicología y una teoría social inadecuadas; semejante búsqueda de una amplia visión ha devenido desde entonces poco frecuente en el estudio del arte. Aún más raro es hallarla unida a la capacidad, que Riegl poseía en alto grado, de investigación minuciosa.

Resumiendo los resultados de los estudios modernos con respecto a las teorías cíclicas y evolucionistas:

1. Desde el punto de vista de los historiadores que han tratado de reconstruir el orden exacto del desarrollo sin presuponer la existencia de ciclos, existe, en el arte del Cercano Oriente y Europa y desde el período Neolítico hasta el presente, una continuidad[2] en la cual las formas más adelantadas de cada cultura son conservadas, en cierta medida, por las formas tempranas de las culturas subsiguientes.

2. Por otro lado, dentro de dicha continuidad, existen por lo menos dos largos desarrollos —el antiguo griego y el europeo occidental medioeval-moderno— que incluyen la amplia gama de estilos descripta por diversas teorías cíclicas. Los dos ciclos mencionados no están, empero, desconectados; los artistas

[2] Quizás fuera mejor descripta como un árbol de numerosas ramas.

del segundo ciclo a menudo copiaban obras sobrevivientes del primero, y no es imposible que, de uno u otro modo, algunos de los principios directivos del arte occidental derivaban de los griegos.

3. Dentro de estos dos ciclos, y en algunas otras culturas (asiática y americana) se dan numerosos ejemplos de breves desarrollos similares, especialmente aquellos que se procesan desde un tipo arcaico de representación lineal a un estilo de carácter más "pictórico".

4. Dondequiera se produzca un arte progresivamente naturalista, es decir un arte que deviene cada vez más naturalista, el proceso revela etapas que en términos generales, corresponden a la línea arcaica, clásica, barroca e impresionista, tal como se da en el arte occidental. Aunque estos estilos en Occidente no están adecuadamente descriptos en términos de su método de representación, abarcan adelantos específicos que van desde una primera etapa de representación esquemática, llamada "conceptual", de objetos aislados, a una etapa posterior, de representación perspectiva, en la cual las continuidades de espacio y movimiento, luz y sombra, y atmósfera, han adquirido importancia.

5. Al describir el desarrollo Occidental, que es el modelo de las teorías cíclicas, los historiadores definen tipos estilísticos para lo cual aíslan diferentes aspectos del arte. Diversas teorías, hallan que la fuente principal de los términos es el desarrollo de la representación; otras la ven en los rasgos formales, los cuales pueden ser hallados por igual en la arquitectura, la escritura, la cerámica, y aislados; para algunos estudios el criterio se funda en las cualidades de expresión y en el contenido. No siempre queda aclarado cuáles rasgos formales son realmente independientes de la representación. Es posible que una manera de ver los objetos en la naturaleza, la visión perspectiva a diferencia del modo conceptual arcaico afecte, asimismo, el

diseño de una columna o de un jarrón. Pero el ejemplo del arte islámico, en el cual la representación es secundaria, sugiere que el desarrollo de los estilos de un período en arquitectura y ornamentación, no dependen necesariamente de un estilo de representación. En cuanto a la expresión, cabe señalar que el arte barroco del siglo XVII cuenta con obras íntimas de gran sensibilidad trágica, como las de Rembrandt, y obras monumentales de un profuso esplendor; para cada uno de estos rasgos puede hallarse un paralelo en otros períodos en formas de tipo no barroco.

Una verdadera contraparte de los efectos de luz y sombra de Rembrandt no se hallará, sin embargo, en la pintura griega o china, aun cuando se ha dicho que ambas tienen sus fases barrocas.

VI

Consideraremos ahora aquellas explicaciones acerca del estilo que no hacen referencia a ciclos y desarrollos polares.

Al describir la génesis de un estilo, los primeros investigadores hicieron gran hincapié en la técnica, materiales y funciones prácticas de un arte. Así, se sostuvo que el tallado de la madera favorece el bajo-relieve, que el tronco del árbol da a la estatua su forma cilíndrica, que la piedra dura brinda formas compactas y angulares; la rueda del ceramista introduce una redondez perfecta, etc. Tal fue el enfoque de Semper y sus discípulos en el siglo pasado. Boas, entre otros, identificó al estilo, al menos su aspecto formal, con los hábitos motores del manejo de las herramientas. En arte moderno, este punto de vista aparece en el programa de la arquitectura y el diseño funcionalistas. Desplaza asimismo a la más vieja explicación del estilo gótico de arquitectura como un sistema racional derivado de la construcción de bóvedas de arco. Los escultores

modernos, que explotan la textura y el grano del material y muestran las marcas de la herramienta, sostienen esta teoría de estilo. Ello se relaciona con el enorme papel que lo tecnológico desempeña en nuestra sociedad; los patrones modernos de producción eficiente han devenido norma del arte.

No hay duda que estas condiciones prácticas dan razón de algunas peculiaridades del estilo. Y son también importantes para explicar las similitudes existentes entre las artes primitivas y folk, que parecen ser independientes de la difusión o imitación de estilos.

Tratándose de artes muy desarrolladas resultan, en cambio, de menor interés. La madera puede limitar las formas del escultor, pero conocemos una gran variedad de estilos en madera, algunos de los cuales disimulan enteramente la substancia. Hace mucho tiempo Riegl observó que, dentro de una cultura, las mismas formas se dan en obras de técnica, materiales y usos variados; es este estilo común lo que la teoría de referencia no ha logrado explicar. El estilo gótico es, en términos generales, el mismo, sea que se trate de edificios, de esculturas de madera, marfil y piedra, de pinturas de paneles, de vitraux, de miniaturas, de trabajo en metal, de esmaltes o textiles. Es posible que, en ciertos casos, un estilo creado bajo la influencia de la técnica, el material y la función de determinados objetos, se haya generalizado por la aplicación a todos los objetos, técnicas y materiales. Sin embargo, el material no siempre es anterior al estilo; la elección del material puede ser determinada por un ideal de expresión y cualidad artística, o bien por su simbolismo. Las substancias duras del antiguo arte egipcio, el uso del oro y otras preciosas substancias luminosas en artes de lujo, el gusto por el acero, el concreto y el vidrio en el diseño moderno, no son exteriores a la meta primaria del artista sino que forman parte de su concepción original. Lo compacto de la escultura realizada sobre

un tronco de árbol constituye una cualidad presente en la idea del artista aun antes de comenzar a tallar. Formas compactas aparecen en figura de arcilla y en dibujos y pinturas donde el material no limita el diseño. Lo compacto puede considerarse como rasgo necesario de un estilo arcaico o táctil ("haptic") en el sentido de Löwy o Riegl. Dejando de lado los factores materiales, algunos historiadores hallan en el contenido de la obra de arte la fuente de su estilo.

En las artes de representación, un estilo a menudo se asocia con un particular campo temático, definido desde una también particular esfera de ideas o experiencias. Así en el arte occidental del siglo XIV, cuando se crea una nueva iconografía de la vida de Cristo y María, favoreciéndose la temática del sufrimiento, observamos nuevos patrones de línea y color, los cuales poseen un aspecto más lírico y patético que los del arte precedente. En nuestro tiempo, el gusto por lo constructivo y racional en la industria, ha conducido al uso de motivos mecánicos y a un estilo de formas que se caracteriza por su frialdad, precisión, objetividad y fuerza.

A través de los ejemplos precedentes numerosos autores ven en el estilo el vehículo objetivo del tema central, o de su idea dominante. Estilo es pues, medio de comunicación, lenguaje, pero no sólo sistema de recursos para transmitir un mensaje preciso mediante la representación o la simbolización de objetos y acciones, sino también totalidad cualitativa capaz de sugerir connotaciones difusas así como de intensificar las emociones intrínsecas o asociadas.

Por un esfuerzo de la imaginación, basado en la experiencia obtenida en su medio, el artista descubre los elementos y relaciones formales con los cuales expresar artísticamente los valores del contenido. De los intentos realizados en esta dirección, el más exitoso será repetido y desarrollado como norma. La relación de contenido y estilo es más compleja de lo que

aparece en esta teoría. Hay estilos en los que la correspondencia entre la expresión y los valores de los temas típicos no es nada fácil de percibir. Si bien la diferencia entre el arte pagano y el cristiano se explica, en términos generales, por la diferencia de sus contenidos religiosos existe no obstante un largo lapso —en realidad muchos siglos— en que los temas cristianos son tratados según el estilo del arte pagano. En el año 800, los Libri Carolini mencionan la dificultad de distinguir entre imágenes de María y Venus cuando las figuras no eran específicamente identificadas. Esto quizás se debiese a que la concepción general de la última etapa del paganismo, más fundamental que las doctrinas religiosas, era compartido por los cristianos, o bien, a que la nueva religión, aunque importante, no había transformado todavía las actitudes básicas y las formas de pensar. O tal vez fuere que la función del arte dentro de la vida religiosa era demasiado débil, desde que no todos los conceptos de la religión hallan su expresión dentro del arte. Pero aún más tarde, cuando el estilo cristiano se hubo establecido, se produjeron desarrollos hacia formas más naturalistas y se imitaron elementos del antiguo estilo pagano que eran incompatibles con las principales ideas de la religión.

Un estilo, surgido en relación con un contenido particular, frecuentemente deviene un modo aceptado que gobierna la totalidad de las representaciones del período. El estilo gótico es practicado por igual en obras religiosas y seculares; y si bien es cierto que ningún edificio doméstico o civil realizado en dicho estilo tiene la expresividad del interior de una catedral, es, en cambio, muy difícil identificar diferencias formales entre las imágenes religiosas y seculares de la pintura y escultura.

Por otro lado, en períodos de estilo menos penetrante que el Gótico, se utilizan diferentes idiomas o dialectos formales

para los diferentes campos de contenido; esto fue señalado en la discusión del concepto de unidad estilística.

Son esas observaciones las que han llevado a los estudiosos a modificar la simple ecuación estilo-valores expresivos de un tema, de acuerdo a la cual el estilo es el vehículo de los significados principales de la obra de arte. En su lugar se ha extendido el significado del contenido y se ha fijado la atención en actitudes más amplias, o en formas generales de pensar y sentir, que se creen son las que conforman un estilo. Se concibe entonces al estilo como una concreción o proyección de disposiciones emocionales y hábitos de pensamiento comunes a toda la cultura. El contenido, como producto paralelo del mismo punto de vista, exhibirá pues, con frecuencia, cualidades y estructuras semejantes a las del estilo.

El historiador abstrae habitualmente estas concepciones del mundo, o maneras de pensar y sentir, de los sistemas filosóficos y metafísicos de un período, de la teología y la literatura y aún de las ciencias. Temas como la relación sujeto-objeto, espíritu-materia, alma-cuerpo, hombre-naturaleza o Dios, y concepciones de tiempo y espacio, individuo y cosmos, son campos típicos de los que derivan las definiciones de la concepción del mundo (o **Denkweise**) de un período o una cultura. Esta es posteriormente documentada con ejemplos extraídos de numerosos campos; algunos autores, en cambio, han intentado derivar dicha concepción a partir de las mismas obras de arte. Búscanse en un estilo las cualidades y estructuras que puedan ser confrontadas con algún aspecto del pensamiento o una concepción del mundo. Dicha búsqueda parte, a veces, de una deducción a priori de posibles concepciones del mundo, dado el limitado número de soluciones a problemas metafísicos; o bien se confronta una tipología de posibles actitudes del individuo hacia el mundo y hacia su propia existencia, con una tipología de estilos.

Hemos visto cómo Riegl prorrateó las tres facultades —voluntad, sentimiento y pensamiento—, entre tres razas y estilos principales.

Las tentativas de derivar del pensamiento el estilo, a menudo resultan demasiado vagas para ofrecer algo más que sugestivas "aperçus"; el método da lugar a especulaciones analógicas que no resisten un detallado estudio crítico. La historia de la analogía trazada entre la catedral gótica y la teología escolástica es un ejemplo. Ora en la racionalidad de estas dos creaciones contemporáneas, ora en su irracionalidad, ya en su idealismo como en su naturalismo, en su enciclopédica perfección como en su esfuerzo hacia el infinito y, recientemente, en su método dialéctico, se ha dado en ver el elemento común a ambas. Sin embargo, se duda en rechazar dichas analogías en principio, ya que la catedral pertenece a la misma esfera religiosa que su contemporánea teología.

Es cuando estas formas de pensar y sentir, o perspectivas sobre el mundo, han sido formuladas como concepción de una religión, institución dominante, o clase, cuyos mitos y valores las obras de arte ilustran o simbolizan, que el contenido intelectual general aparece como campo más promisorio para explicar el estilo. Pero el contenido de una obra de arte a menudo no pertenece a la misma región de la experiencia en que se han formado tanto el estilo del período como la forma dominante de pensar; un ejemplo es el arte secular de un período en el cual las ideas y rituales religiosos son lo primordial y recíprocamente, el arte religioso de una cultura secularizada. Tales casos permiten advertir la importancia que, para un estilo de arte, tiene el carácter de los dominantes de la cultura, especialmente las instituciones. No el contenido como tal, sino el contenido como parte de un conjunto dominante de creencias, ideas e intereses, sustentados por las instituciones y las formas de la vida diaria, es lo que conforma el estilo común.

Aunque las tentativas de explicar los estilos como expresión artística de una visión del mundo o modo de pensamiento, implican con frecuencia una drástica reducción de la concreción y riqueza del arte, han sido útiles a la revelación en él de insospechados niveles de sentido. Han establecido la práctica de interpretar el estilo mismo como contenido interno del arte, especialmente en las artes no-representativas. Se corresponden con la convicción de las artistas modernos de que los elementos de las formas y la estructura constituyen una totalidad profundamente significativa, correlato de las creencias metafísicas.

VII

La teoría de que la visión del mundo, o forma de pensar y sentir, constituye la fuente de las constantes estilísticas de largo alcance, es frecuentemente formulada como una teoría de carácter racial o nacional. Ya me he referido al papel de tales conceptos en la obra de Wölfflin y Riegl. Durante más de 100 años han sido habituales en los escritos europeos sobre arte y desempeñado un papel significativo en la promoción de una conciencia nacional así como del sentimiento de raza; las obras de arte constituyen la principal evidencia concreta del mundo afectivo de los antepasados. La persistente enseñanza de que el arte alemán es por naturaleza tenso e irracional, que su grandeza depende de la fidelidad al carácter racial, ha contribuido a que estos rasgos fueran asumidos como propios del destino del pueblo.

La debilidad del concepto racial de estilo se evidencia a través del análisis de la historia y la geografía de los estilos, sin

referencia a la biología. La así llamada "constante" es menos constante de lo que han supuesto los historiadores que sostienen la teoría racial (o nacional). El arte alemán incluye el Clasicismo y el estilo Biedermeier, así como la obra de Gruenewald y los modernos expresionistas. Durante los períodos del más pronunciado carácter alemán, la extensión del estilo nativo raramente coincide con los límites del tipo físico preponderante, o con los recientes límites nacionales. La discrepancia se revela asimismo a propósito del arte italiano, paralelo y opuesto polar del alemán.

Sin embargo se dan, en el arte de una región o nación, sorprendentes recurrencias que no han sido explicadas. Asombra observar las similitudes existentes entre el arte de las migraciones germanas y los estilos de los períodos Carolingeo, Otoniano y fines del Gótico, la arquitectura rococó germana y finalmente el moderno expresionismo. Hay, entre estos estilos, grandes hiatos durante los cuales difícilmente puedan las formas ser descriptas según los términos germanos tradicionales. Para mantener la ilusión de constancia los escritores alemanes han supuesto que las fases intermedias fueron las dominadas por influencias extranjeras, o constituyeron períodos de preparación para lo que vendría más adelante; asimismo han concebido las cualidades desviadas como constitutivas de otro aspecto del carácter alemán: los alemanes son a un tiempo irracionales y disciplinados.

Si nos restringimos a correlaciones históricas más modestas entre los estilos y los tipos dominantes de personalidad de las culturas o grupos que los han creado, nos encontramos con diversas dificultades; algunas de ellas fueron anticipadas al discutirse el problema general de la unidad de estilo.

1. La variación de estilos de una cultura o grupo es frecuentemente considerable dentro del mismo período.

2. Hasta hace poco, y por lo general, los artistas que creaban

el estilo llevaban un género de vida distinto del de quienes eran los destinatarios de las artes, siendo sus puntos de vista, intereses y características, evidentes en su arte. Los mejores ejemplos están dados por las artes de las grandes minarquías, las aristocracias, y las instituciones privilegiadas.

3. Aquello que es constante en todas las artes de un período (o de varios períodos) puede ser menos esencial para la caracterización del estilo que los rasgos variables; la persistente cualidad francesa en las series de estilos entre 1770 y 1870 es una pequeñez que no resulta tan importante para la definición del estilo del período como lo son los rasgos que constituyen los estilos Rococó, Neoclásico, Romántico, Realista e Impresionista.

Para explicar los cambiantes estilos periódicos, los historiadores y críticos han sentido la necesidad de una teoría que relacione formas particulares con tendencias de carácter y sentimientos. Tal teoría, atenta a los elementos de expresión y estructura, debería decirnos qué afectos y disposiciones son los que determinan las elecciones de formas. Los historiadores no han esperado a la psicología experimental para fundar sus interpretaciones fisiognómicas del estilo sino que, como los artistas reflexivos, han recurrido a juicios intuitivos, confiando en su experiencia directa del arte. Desarrollando un conocimiento asistemático, empírico, de formas, expresiones, afectos y cualidades, han intentado controlar los mencionados juicios a través de la constante comparación de las obras y con referencia a fuentes contemporáneas de información sobre el contenido del arte, suponiendo que las actitudes que rigen a este último deben asimismo proyectarse sobre el estilo. La interpretación del estilo Clásico no se funda simplemente en la experiencia directa de los edificios y esculturas griegas; se basa también en el conocimiento de la lengua, literatura, religión, mitología, filosofía e historia griegas, que ofrecen un

cuadro independiente del mundo griego. A su vez, empero, este cuadro es pulido y enriquecido por la experiencia de las artes visuales; nuestra comprensión se agudiza con el conocimiento de las diferentes artes de los pueblos vecinos, y de los resultados alcanzados por los intentos, realizados en épocas posteriores y bajo otras condiciones, de copiar los modelos griegos.

Hoy, después del trabajo casi bisecular de los estudiosos, una mente sensible que no dispusiera sino de una relativamente escasa información sobre la cultura griega, podría, no obstante, acceder directamente a la "mentalidad griega" plasmada en aquellos antiguos edificios y esculturas.

Las interpretaciones fisiognómicas de los estilos de grupos mantienen una común suposición que, sin embargo, es problemática: la de que las explicaciones psicológicas de los rasgos únicos del arte de un individuo moderno pueden ser aplicadas a la totalidad de una cultura cuando los mismos o similares rasgos son propios de un estilo de grupo o período perteneciente a dicha cultura.

Dado que, por ejemplo, un esquizofrénico llena una hoja de papel con elementos estrechamente apeñuscados, en una repetida secuencia, ¿cabe explicar manifestaciones similares en el arte de una cultura histórica o primitiva, por referencia a supuestas tendencias esquizofrénicas o un tipo de personalidad esquizoidea que fuera dominante en dicha cultura? Nos inclinamos a dudar de tal interpretación por dos razones. Primero, no estamos seguros de que este modelo se dé exclusivamente entre esquizoideos modernos; puede representar un componente de la personalidad psicótica, la cual también existe en otros temperamentos como una tendencia asociada con problemas o contenidos emocionales particulares. Segundo, este modelo, originado en un sólo artista de tipo esquizoideo, puede cristalizar como norma común, aceptada por los otros artistas y el público en tanto satisface una necesidad y es

sumamente adecuada para un especial problema de decoración o representación, sin que ello, empero, signifique un cambio notable en los hábitos y actitudes generales del grupo. La norma puede ser adoptada por artistas de diversos tipos de personalidad, que la aplicarán de diferentes maneras, llenándola con un contenido y expresión individuales.

Un buen ejemplo de la relación entre el psicótico, el individuo normal y el grupo, lo ofrece la práctica de leer formas de objetos en manchas relativamente informes —como en la alucinación y en los tests psicológicos. Leonardo da Vinci propuso este método a artistas, como medio de invención. Fue practicado en China y más tarde en el arte Occidental; hoy ha devenido un método standard empleado por artistas de diferente carácter. En el pintor que primero introdujo esta práctica y la explotó del modo más cabal, puede corresponder a una disposición personal; para muchos otros es una técnica establecida. Lo que resulta significativo para diferenciar la personalidad no es la práctica misma sino los tipos de manchas que se eligen y lo que se ve en ellas. Atendiendo a esto último es dado ver surgir una gran variedad de reacciones individuales.

Considerado el arte como una técnica proyectiva —y muchos artistas de hoy consideran su obra en tales términos— ¿dará la interpretación de la obra el mismo resultado que la de un test proyectivo? Los tests están preparados para reducir a un mínimo el número de elementos que dependen de la educación, la profesión y el medio. La obra de arte está, en cambio, sumamente condicionada por dichos factores. De ahí que, al discernir la expresión personal en una obra de arte, uno deba distinguir entre los aspectos convencionales y aquellos que son claramente individuales. Tratándose, en cambio, del estilo de un grupo, consideramos solamente esos aspectos supra-individuales, abstrayéndolos de las variantes personales. ¿Cómo,

ues, aplicar a la interpretación del estilo, conceptos de psico-
ogía individual?

'or supuesto, podrá decirse que las normas establecidas de un
stilo de grupo son partes genuinas de la visión de un artista,
pueden ser tratadas como los elementos de una personalidad
nodal. Igualmente, hábitos y actitudes que son necesarios al
ientífico desde el punto de vista de su profesión, pueden
ormar una parte importante de su carácter. Pero, ¿se identi-
ican estos rasgos con los rasgos típicos de la cultura o de la
ociedad como totalidad? ¿El estilo de un arte, que ha crista-
zado como resultado de problemas especiales, es necesaria-
nente una expresión de todo el grupo? ¿O es sólo en el caso
special en que el arte permanece abierto a la visión común
los intereses cotidianos de todo el grupo, que su contenido y
stilo pueden considerarse representativos del grupo?

Jna tendencia común en el enfoque fisiognómico del estilo
e grupo ha sido la de interpretar todos los elementos de
epresentaión como expresiones. Tratándose de pintura, por
jemplo, la presencia de un fondo en blanco, la ausencia
e horizonte y de perspectiva consistente, etc., son conside-
ados sintomáticos de la actitud que se posee hacia el espa-
io y el tiempo en la vida real. El espacio limitado del arte
riego es interpretado como un rasgo fundamental de la per-
onalidad griega. No obstante y como hemos visto el tal fondo
n blanco es común a muchos estilos; se encuentra en el
rte prehistórico, en el Antiguo Arte Oriental, en el Lejano
riente, en la Edad Media, y en las pinturas y relievies más
rimitivos. El hecho de que en los dibujos de nuestros niños
sí como en los de adultos no adiestrados dicho fondo se halla
simismo presente sugiere que él es propio de un universal
ivel primitivo de representación. Cabe empero señalar que
ambién conforma el método de ilustración de las más avan-
adas obras científicas tanto del pasado como del presente.

Este hecho no significa que la representación carece enteramente de rasgos personales expresivos. Un tratamiento particular del fondo "vacío" puede devenir un poderoso factor expresivo. El cuidadoso estudio de un método de representación tan sistemático como es el de la perspectiva geométrica, muestra que dentro de un sistema científico hay numerosas elecciones posibles; la posición a nivel del ojo, la intensidad de convergencia, la distancia del observador desde el plano del cuadro —todas éstas constituyen elecciones expresivas dentro de las condiciones del sistema. Más aún, la existencia del sistema mismo presupone un grado de interés en el medio, el cual es ya un rasgo cultural con una larga historia.

Del hecho de que un arte represente un mundo restringido no es imprescindible inferir una correspondiente restricción de los intereses y percepciones de la vida cotidiana. De lo contrario habría que suponer que la gente del Islam no da importancia al cuerpo humano, y que la presente moda de arte "abstracto" significa una indiferencia general hacia lo viviente.

La supuesta identificación de la estructura del espacio o el tiempo de la obra de arte con la experiencia individual del espacio y el tiempo, tiene sus limitaciones; interesante prueba de ello es la forma en que los pintores del siglo XIII representaban las nuevas catedrales. Estos vastos edificios de altas cúpulas e interminables vistas en profundidad, aparecen como estructuras chatas, no más grandes que los seres humanos que cobijan. Las normas de representación no proveían medio alguno para recrear la experiencia del espacio arquitectónico, una experiencia que seguramente era un factor en la concepción de la catedral y del que se informaba en descripciones contemporáneas. (Es posible relacionar los espacios arquitectónicos y pictóricos; la tentativa nos llevaría, empero, más allá de los problemas aquí tratados). El espacio de la catedral es intensamente expresivo, pero es un espacio construido, ideal,

jue apela a la imaginación, y no un intento de trasponer el spacio de la vida cotidiana. Lo entenderemos mejor como ina creación adecuada a una concepción religiosa, que como a encarnación en la arquitectura, del sentimiento cotidiano lel espacio. Es asimismo un espacio ideológico, y si bien trasnite los sentimientos de las personalidades religiosas más nspiradas no es el modelo de una actitud promedio, colectiva, iacia el espacio en general, aun cuando la catedral sea utili:ada por todos.

:l concepto de personalidad artística es de máxima impor-ancia para la teoría que sostiene que el gran artista es la uente inmediata del estilo del período. Este punto de vista oco explorado, implícito en muchas investigaciones históricas críticas, considera al estilo de grupo como una imitación del stilo de un artista original. El estudio de una línea de desrrollo a menudo conduce a la observación de que el responable del cambio devenido a las formas de un período es algún ndividuo.

.a personalidad del gran artista y los problemas heredados le la generación precedente, constituyen los dos factores que e estudian.

:n cuanto a la personalidad, como un todo, es a veces substiuida por una debilidad o una experiencia traumática que ictiva la voluntad creadora del individuo. Tal punto de vista s escasamente adecuado a la comprensión de aquellas cultuas o épocas históricas que no nos han dejado obras firmadas biografías de artistas; es, no obstante, la opinión sustentada or muchos estudiosos del arte europeo de los últimos cuatro iglos. Puede cuestionarse su aplicabilidad a culturas en las jue el individuo tiene menos movilidad y posibilidades de icción personal, y en las que el artista no es un tipo excepcioal. La dificultad esencial, sin embargo, surge del hecho de jue tendencias estilísticas similares con frecuencia aparecen,

independiente y simultáneamente, en distintas artes; de que grandes artistas contemporáneos aplicados al mismo campo —Leonardo, Miguel Angel, Rafael— muestran una paralela tendencia estilística aun cuando cada artista posee su forma personal; y de que la nueva concepción expresada por un sólo hombre de genio ha sido anticipada o preparada en obras y pensamientos precedentes. Los grandes artistas del período Gótico y del Renacimiento constituyen familias con una herencia y una tendencia comunes. Los cambios decisivos son a menudo asociados a obras originales de calidad sobresaliente; sin embargo, la nueva dirección del estilo, y su aceptación, son ininteligibles sin referencia a las condiciones del momento y a la comunidad del ámbito artístico.

Estas dificultades y complejidades no han inducido a los estudiosos a abandonar el enfoque psicológico; una larga experiencia con el arte ha establecido como principio plausible la noción de que un estilo individual es una expresión personal; la continuada investigación la ha confirmado reiteradamente siempre que se tuvo la posibilidad de controlar los datos de la personalidad, construida de acuerdo a la obra, por referencia a la información real de que se dispuso acerca del artista. En forma similar, los rasgos comunes del arte de una cultura o nación pueden ser confrontados con algunos aspectos de la vida social, ideas, costumbres, disposiciones generales. Tales correlaciones, sin embargo, se han limitado a la correspondencia de elementos singulares o aspectos de un estilo con rasgos aislados de un pueblo; muy rara vez se trata de totalidades. En nuestra propia cultura, los estilos han cambiado muy rápidamente; sin embargo, las nociones corrientes sobre rasgos de grupos no aclaran de modo suficiente los cambios paralelos (o correspondientes) en las formas de comportamiento, ni ofrecen una formulación de la personalidad del grupo de

la que se pueda deducir cómo dicha personalidad haya de cambiar bajo nuevas condiciones.

Al parecer los conceptos actuales sobre personalidad de grupo resultan demasiado rígidos como para poder explicar los estilos de las culturas superiores, con su gran variabilidad e intenso desarrollo. Dichos conceptos subestiman las funciones especializadas del arte, las cuales determinan particularidades de naturaleza suprapersonal. Pero asimismo podemos preguntar si las dificultades que surgen al aplicar conceptos caracterológicos a estilos nacionales o de período, no se presentan también a la interpretación de las artes primitivas. Por ejemplo, ¿obtendríamos de la consideración psicológica del Arte Sioux el mismo cuadro de personalidad Sioux que el ofrecido por el análisis de la vida familiar, de la ceremonia y de la caza entre los Sioux?

VIII

Nos referiremos por último a los intentos de explicar el estilo en función de las formas de la vida social. La idea de una conexión entre estas formas y los estilos fue ya sugerida por la estructura de la historia del arte. Sus principales divisiones, aceptadas por todos los estudiosos, marcan también los límites de las unidades sociales —culturas, imperios, dinastías, ciudades, clases, iglesias, etc.— y períodos que marcan etapas significativas en el desarrollo social. Las grandes épocas históricas del arte, como la antigüedad, la Edad Media y la Era Moderna, son las mismas que las épocas de la historia económica: corresponden a grandes sistemas, como feudalismo y capitalismo. Los cambios importantes, económicos y políticos, dentro de estos sistemas, son frecuentemente acompañados o seguidos por cambios de los centros de arte y de sus estilos. La religión y las principales concepciones del mundo están ampliamente coordinadas con estas eras en la historia social. Es generalmente admitida la influencia que las condiciones

económicas, políticas e ideológicas ejercen sobre la creación de un estilo de grupo (o bien sobre una concepción del mundo que, en última instancia ha de influirlo). Lo distintivo del arte griego entre las artes del mundo antiguo, no puede fácilmente separarse de las formas de la sociedad griega y la ciudad-estado. La importancia que, por su posición especial en la sociedad y su forma de vida, tuvo la clase burguesa para el arte Medioeval y del Renacimiento Temprano de Florencia, y para el arte holandés del siglo XVII, constituye un lugar común. Siempre que se intenta explicar el arte Barroco, la Contrarreforma y la monarquía absoluta, son citadas como las fuentes de ciertos rasgos de estilo. Disponemos de interesantes estudios sobre una cantidad de problemas referente a las relaciones entre determinados estilos y contenidos artísticos, y las instituciones y situaciones históricas.

Estos estudios confrontan las ideas, rasgos y valores surgidos de las condiciones de la vida económica, política y civil, con las nuevas características de un arte. Sin embargo, y a pesar de todas estas experiencias, los principios generales aplicados a la explicación y conexión de tipos de arte con tipos de estructura social no han sido investigados en forma sistemática. Quienes aducen hechos políticos u económicos aislados para dar cuenta de la singularidad de ciertos rasgos del estilo o del tema central, poco han hecho en el sentido de elaborar una teoría comprensiva y adecuada. Al utilizar tales datos, los estudiosos negarán, con frecuencia, que estas relaciones "externas" puedan arrojar alguna luz sobre el fenómeno artístico como tal. Temen que el "materialismo" reduzca lo espiritual o ideal a sórdidos asuntos prácticos. Entre los pocos que han intentado aplicar una teoría general se cuentan los autores marxistas. Básase la de ellos en una idea de Marx, que éste no desarrolló, a saber, que, aun las formas más elevadas de la vida cultural mantienen relaciones de correspondencia con la estructura

económica de una sociedad, siendo definida esta última en términos de relaciones de clases en el proceso de producción y nivel tecnológico.

Entre las relaciones económicas y los estilos artísticos media el proceso de construcción ideológica, compleja trasposición imaginativa de los roles y las necesidades de la clase, que afecta el campo especial —religión, mitología o vida civil— proveedor de los principales temas de arte.

El gran interés que ofrece el enfoque marxista reside no sólo en la tentativa de interpretar las históricamente cambiantes relaciones de arte y la vida económica, a la luz de una teoría general de la sociedad, sino también en la importancia acordada a las diferencias y conflictos existentes dentro del grupo social como motor del desarrollo, y la acción de éste sobre los conceptos, la religión, la moralidad y las ideas filosóficas.

Sólo bosquejada en términos generales por Marx, la teoría raramente ha sido aplicada en forma sistemática, con un verdadero espíritu de investigación, tal como se la encuentra en las obras de Marx sobre economía. Los escritos marxistas referentes al arte adolecen de formulaciones esquemáticas y prematuras así como de la crudeza de sus juicios, impuestos por la lealtad a una línea política.

Todavía no se ha creado una teoría del estilo adecuada a los problemas psicológicos e históricos. Ella aguarda la profundización del conocimiento de los principios de construcción y expresión de formas, y la elaboración de una teoría unificada de los procesos de la vida social, que abarque tanto los medios prácticos de la vida, como el comportamiento emocional.

BIBLIOTECA
Justino Fernández