

AÑO: 2012

PRÁCTICAS TEMA 8



Carmen González Román

Tema 8. La teoría de la pura visibilidad y el método formalista.

1. La teoría de la pura visibilidad

A.

KONAD FIEDLER, “Sobre el juicio de las obras del arte plástico” (1876) en *Escritos de Arte*. Madrid, Visor, 1991.

II

5. Pero la historia del arte no puede contentarse con clasificar el material existente según el lugar y la fecha de origen y ordenarlo de una manera fundada y verificada. Este trabajo no es otra cosa que un medio, un trabajo previo necesario para la explicación histórica, para la explicación histórica de las obras de arte en un sentido superior (...)

Si la consideración histórica de las obras no se apoya en un concepto puro y riguroso del arte, se contemplarán los aspectos ajenos a su significación artística, mientras que tal vez no se considere en absoluto la esencia misma de la obra. Es posible una historia del arte en la que casi se prescindiera del aspecto artístico esencial del objeto históricamente tratado. Aunque la historia de la pintura y de la escultura está menos expuesta a este peligro, el tratamiento histórico de la arquitectura suele aportar pruebas de ese proceder. En las obras arquitectónicas es más difícil que en otras distinguir qué parte de ellas es ajena a la actividad artística y qué otra debe su existencia a necesidades y capacidades artísticas (...)

Incluso suponiendo que fuese posible –más de lo que es en realidad- explicar las obras de arte en el sentido histórico y cultural ¿qué relación guardaría este conocimiento con la comprensión de las obras? (...) (el elemento cultural) no aumenta la comprensión artística, sino la histórico-cultural (...)

7. Pero si se quiere concebir el arte en cierta medida como elemento cultural hay que empezar por analizar los efectos que tiene en el individuo. Esta cuestión ocupa, en efecto, a todos los que reflexionan sobre el arte. Cualquier otro interés por las obras, cualquier otra interpretación, debe parecer subordinada cuando se trata de discurrir sobre la influencia que ejerce el arte en la naturaleza humana (...) Quien se esfuerza por comprender las obras de arte sin intenciones previas y espera el éxito que tendrá el progreso de esta comprensión en la totalidad de su disposición espiritual y moral, se verá en posesión de todas las ventajas que el arte puede ofrecer a su desarrollo, incluso antes de que llegue a ser consciente de ellas (...) Pero ocurre con frecuencia que el hombre, antes de intentar colocarse en el punto de vista artístico, adopta ante el arte otros puntos de vista, ya sean religiosos, morales, políticos, etc., y desde ellos contempla los efectos que causa en la naturaleza humana. Las obras de arte no se conciben entonces en su sentido artístico y,

por instructivo que sea este tipo de análisis, queda totalmente fuera del ámbito de la consideración artística propiamente dicha.

III

1. Es imposible encontrar el arte por otro camino que el suyo. Sólo intentando enfrentarse al mundo con el interés del artista puede uno llegar a dar a la relación con las obras de arte ese contenido que descansa única y exclusivamente en el conocimiento de la esencia íntima de la actividad artística... La sensación se da ya en la intuición poco desarrollada, se ve estimulada por las representaciones más superficiales que debemos a la percepción, y su fuerza depende de la receptividad de nuestro sentimiento, y no de la medida de nuestra percepción intuitiva. El interés de nuestro sentimiento es distinto al de la aprehensión intuitiva, y cuando aquél ocupa el primer plano de nuestra actividad espiritual, ésta retrocede a segundo plano... Si, por ejemplo, persistimos en la sensación de la belleza de un objeto, podemos penetrarnos por completo de esta sensación, convertirla en el contenido predominante de nuestra existencia momentánea, sin por ello avanzar un paso en el dominio intuitivo del objeto. Pero en el instante en que nos vuelva a cautivar el interés por la intuición, olvidaremos esa sensación a fin de poder desarrollar la comprensión intuitiva del objeto por sí mismo. El que muchos conviertan con demasiada rapidez la intuición en sensación es la razón de que aquella permanezca en un bajo nivel de desarrollo...Lo que hace artista al artista es que a su manera se eleva sobre el punto de vista de la sensación. Ciertamente, la sensación le acompaña en todas las fases de su quehacer artístico, le mantiene en relación constante con las cosas, alimenta el calor de la vida (...) pero, por elevada que sea debe poder dominarla siempre con la claridad de su espíritu...

6. La actividad artística no es ni imitación esclava ni descubrimiento arbitrario, sino configuración libre (...). La actividad artística comienza cuando el hombre se ve enfrentado al mundo como algo infinitamente enigmático en su apariencia visible, donde, impulsado por una necesidad interna, se apodera espiritualmente de la confusa masa de lo visible y la convierte en existencia configurada (...) El arte no tiene que ver con formas dadas previamente a su actividad y con independencia de ésta. El principio y fin de su actividad reside en la creación de las formas que llegan a existir gracias a él.

Ejercicios:

1.- Argumenta las críticas que expone Fiedler a otros métodos empleados en la Historia del Arte para analizar las obras.

2.- Explica de qué manera Kant define la experiencia estética y relacionala con lo que Fiedler considera al respecto.

3.- ¿Qué quiere decir Fiedler por conocimiento o “comprensión intuitiva del objeto por sí mismo”? Establecer la relación con lo expuesto por Kant en *La Crítica del Juicio*.

4.- Redacta una conclusión acerca de la repercusión de la teoría expuesta por Fiedler en la Historia del Arte desde el punto de vista metodológico.

B.



Pieter de Hooch. Familia holandesa, ca. 1662



Rembrandt (Leiden 1606-Amsterdam 1662) *Sindicatos*.

A. VON HILDEBRAND. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). Madrid, Visor, 1988.

1

Representación visual y representación del movimiento

Para aproximarnos a la relación de la forma con la apariencia debemos, sobre todo, poner en claro la diferencia en el modo de percibir las. Con este fin tomamos el objeto, su contorno y fondo, como dado y, asimismo, el ángulo en el que está situado el espectador con respecto a él, y suponemos el punto de vista del espectador sólo como más cercano o más distante, modificable.

Si su punto de vista es lejano, de manera que el ojo no mira en ángulo, sino en paralelo, entonces la figura de conjunto es puramente bidimensional, porque la tercera dimensión, es decir, la cercanía o distancia del objeto, su modelado, sólo se percibe a través de contrastes en el horizonte aparente, a modo de marcas en el plano que significan mayor lejanía o proximidad.

Si el espectador se acerca más, teniendo que acomodar la vista para ver el objeto dado, cesa por un momento la totalidad de la apariencia y sólo puede componer una imagen de naturaleza temporal, por medio de movimientos oculares, y a modo de diferentes acomodaciones. Se divide pues la totalidad de la apariencia en diferentes impresiones ópticas que se aúnan mediante el movimiento ocular.

Cuanto más se aproxima el espectador al objeto, más movimientos oculares necesita y tanto más reducidas son las impresiones ópticas homogéneas. Por último, si se es capaz de delimitar la impresión visual de tal modo que siempre coloque sólo un punto definido en el foco visual y, experimentar la relación espacial de esos diversos puntos a modo de un acto de movimiento, entonces la vista se transforma verdaderamente en tacto y en un acto de movimiento, y las representaciones que se apoyan en él ya no son representaciones ópticas, sino representaciones de movimiento y constituyen el material de la visión y representación abstractas de la forma.

2

Forma y efecto

(...) a la forma abstraída, obtenida en parte directamente por medio del movimiento y en parte de la apariencia, la llamaremos forma real del objeto.

Sin embargo, la impresión de la forma que obtenemos de la apariencia dada y que se encierra en ella como expresión de la forma real, es siempre producto común del objeto, por una parte, y de la iluminación, del entorno y del punto de vista cambiante, por otra. Se opone, por tanto, a la forma real, abstracta e independiente de cambios, como una forma activa (...)

Si miro fijamente un dedo, obtengo una impresión relativa de la forma del dedo. Sin embargo, mirando fijamente el dedo en relación con toda la mano, obtengo una nueva impresión relativa al dedo con la mano. Miro luego la mano juntamente con el brazo y vuelve a cambiarse la impresión, y así hasta el infinito. La mano puede parecerme fuerte porque la veo sola, en relación al brazo parecerá tal vez débil, ya que el brazo es muy fuerte.

Mientras que inicialmente la forma del dedo se concibe sólo como impresión del conjunto de las formas propias del dedo y más tarde se constituye en impresión relativa a las otras formas, la forma real del dedo es en los dos casos la misma, pero su papel activo en la apariencia ha cambiado. Como forma activa contiene un acento que, sin embargo, en sí misma no posee. De este modo la totalidad de la forma real se deshace en relaciones y valores activos, y la representación concreta queda reducida a una

representación de valores activos que siempre tienen su validez solamente en la totalidad dada (...)

De todo esto deducimos, empero, que la forma real, la forma mensurable de la naturaleza o su totalidad espacial bien puede ser advertida por el ojo, pero no concebida como unidad. Tal unidad existe para el ojo sólo en forma de efecto, que libera toda la masa efectiva en valores relativos, y sólo como tal la poseemos como representación visual (...)

La visión artística consiste, pues, en una intensa aprehensión de las sensaciones de la forma frente al mero conocimiento de la forma real como adición de percepciones aisladas, como si sólo tuvieran sentido para la consideración científica (...)

Así pues, la obra de arte es un todo activo y cerrado, que tiene su razón en sí y por sí misma, presentándose como una realidad existente por sí misma frente a la naturaleza. En la obra de arte, la forma real sólo existe como realidad activa. La obra de arte, al concebir la naturaleza como una relación de representaciones de movimiento e impresiones parciales, la libera para nosotros del cambio y el azar.

- a. Explica la diferencia que establece Hildebrand entre forma real y forma aparente.
- b. A partir de los dos cuadros seleccionados interpreta los tipos de visión a la que corresponden cada uno según la teoría de Hildebrand.

2 .Heinrich Wölfflin: el método formalista



Giorgone, Venus (1510)



Vermeer, Mujer leyendo una carta (1663-64)

Ejercicio:

Wölfflin alude a estos dos cuadros para ilustrar la segunda polaridad: “Superficie y profundidad”, en su ensayo *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1915).

Trata de explicar los restantes conceptos polares que establece Wölfflin utilizando las mismas imágenes que aquí se presentan.