

La crisis de la forma (*form*) en el arte. Consideraciones e implicancias a partir de la obra tardía de Rudolf Arnheim

The crisis of form in arts. Considerations and implications based on Rudolf Arnheim's late work

Pedro Salinas Quintana*
Universidad Central de Chile
pedro.salinas@ucentral.cl

DOI: 10.5281/zenodo.4884949

Recibido: 28/02/2021 **Aceptado:** 24/05/2021

Resumen: El presente trabajo intenta desplegar algunos de los supuestos que el psicólogo alemán Rudolf Arnheim esbozó en su texto de 1959 *La forma y el consumidor*. Se sostiene que estos supuestos concluyen que la forma (*form*) artística se encuentra ampliamente implicada en la confrontación de la cultura y de una época particular, por lo que de darse por cierta una crisis en la forma (*form*), lo que adviene es un ocaso epocal del arte producto de una desestabilización en su sentido. A lo largo del escrito, se confrontará la idea de una crisis de la cultura con la aparente crisis simbólica del arte, examinando por esto la consecuente cuestión acerca de la pérdida de narrativa en la obra artística.

Palabras clave: fantasía, percepción, representación, aprehensión.

Abstract: This article tries to display some of the postulations that the German psychologist Rudolf Arnheim sketched out in his 1959 text *Form and the consumer*. It's sustained that these postulations conclude that the artistic form is widely implicated in the confrontation of culture and a particular time, so if a crisis in form is to be taken as true, what is to come is an epochal twilight produced by a destabilization in its sense. Throughout this writing, the idea of a crisis in culture is to be confronted with the apparent symbolic crisis of art, examining the consequent question about the loss of a narrative in the work of art.

Keywords: fantasy, perception, representation, apprehension.

* Chileno. Psicólogo Clínico, Académico y Doctor en Filosofía, Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Desde el 2006 ha ejercido práctica clínica, docencia e investigación en distintas universidades del país a nivel de pregrado y postgrado.
<https://orcid.org/0000-0001-5647-6460>

1. Introducción

En una breve conferencia realizada en el otoño de 1959, Rudolf Arnheim, un psicólogo del arte judío-alemán radicado en Estados Unidos, despliega una serie de supuestos en que se vincula la crisis de la forma (*form*) artística con potenciales implicancias para la cultura occidental, lo que se interpreta como la *desestabilización en el sentido de la forma humana*. En el presente texto examinaré los supuestos de esta conferencia, publicada bajo el nombre de *La forma (form) y el consumidor*, con el fin de develar progresivamente la complejidad y actualidad del problema que Arnheim vislumbró en su tiempo. Para esto, en primer lugar, explicaré el rol de la crítica de arte en la pérdida de la función narrativa y simbólica de la obra, dada por la reducción del arte a un conjunto de relaciones puramente formales. Luego, abordaré la posible implicancia entre la crisis de la forma (*form*) artística, la pérdida de la narrativa de la obra y el repliegue de la función simbólica. Finalmente, a partir de lo expuesto, relacionaré el problema de la forma (*form*) artística con el carácter antropológico o psicológico de la forma (*form*).

Ahora bien, primero es necesario detenerse en una distinción conceptual que Arnheim hace en su emblemática obra *Art & Visual Perception*. Se trata de un criterio de diferenciación entre el concepto de forma como '*form*' o '*shape*', cuya traducción al español se da entender indistintamente como "forma". En su singularidad, *Form* (forma* de aquí en adelante), es usada para referir las condiciones figurativas de una estructura incluyendo tamaño, contorno y las variables vectoriales que de ella se puedan desprender. Alude, por tanto, a una tridimensionalidad de la composición, pero considerando, además, el fondo de sentido transmitido por la forma* visual como parte de una unidad perceptual o totalidad organizada de la que forman parte contorno y contenido. En este sentido, "aquello que es representado es la forma de un contenido" (Arnheim, 1974, p. 96). Como veré en lo sucesivo, a la forma*, además, es posible atribuirle cualidades semánticas y simbólicas por cuanto conjuga en ellas una función representativa, tanto visual como narrativa. Por otro lado, y a diferencia de '*Form*', '*Shape*' (también entendida como '*forma*'), aludiría a los elementos pictográficos (la línea o el color), figurativos, e incluso geométricos, en lo que podríamos entender como contorno. En palabras de Arnheim (1974), "la forma de un objeto está determinada por sus límites" (p. 47). Es por ello, que utilizaré '*forma*' para aludir al equivalente de '*form*' en lengua inglesa, y '*forma*' para '*shape*'. Esta distinción, que podría resultar una cuestión de mero alcance conceptual, anida a mi parecer importantes implicancias

tanto filosóficas, artísticas y estéticas, como psicológicas y culturales, como pretendo mostrar a lo largo de este escrito.

2. La forma* y el consumidor

Puesto que el punto de partida que quiero proponer al problema por la forma* en el arte es el breve texto de Rudolf Arnheim, no es el objetivo desplegar en extenso los conceptos de la *Gestalttheorie* del Arte que el autor desarrolló en la mayor parte de sus escritos más reconocidos y perdurables en el tiempo en torno a las cualidades sensoriales de la obra de arte. *La forma* y el consumidor* parece delimitar un antes y un después en el devenir teórico del psicólogo alemán, pues la crisis de la forma que esboza en su escrito alberga no solo la hipótesis de un potencial declive del arte y la cultura de su tiempo, sino que implícitamente se presenta como un momento de eventual naufragio del aparato conceptual de la *Gestalttheorie* del Arte. Me anticiparé en este aspecto a explicar el porqué.

Para la *Gestalt* de Arnheim la percepción visual integra una variedad de modos perceptivos, de los cuales rescataremos tres: la forma, el color y la luz, que es lo que finalmente dota de textura a un objeto. Por esto, Arnheim considera que las formas no se encuentran en el mundo necesariamente como estructuras *a priori*, sino que son el resultado de una construcción activa que implica captar algunos rasgos sobresalientes del objeto (la forma sensible). Estos rasgos no solo implican que se forme una identidad del objeto percibido, sino además que aquél aparezca como un esquema completo e integrado. En este proceso, la memoria auxilia la identificación, interpretación y percepción, pero no estamos necesariamente volviendo a ella cada vez que percibimos algo. Al interpretar esto, se podría afirmar que en la relación de identidad entre forma y objeto se implica la catalogación de un lugar y un valor dentro del complejo sistema de las cosas conocidas en el mundo. De este modo, “el mundo arroja su reflejo sobre la mente, y este reflejo sirve de material en bruto que debe ser examinado, probado, reorganizado y almacenado” (Arnheim 1971, p.28). Es por esto que, inicialmente, en la constitución primaria y subjetiva de la forma* debiera considerarse la integración visual de rasgos estructurales primarios definidos en un todo organizado mediante la facultad de la sensorialidad. Al respecto, Arnheim (1974) señala: “Unos pocos rasgos salientes no solo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que se nos parezca como un esquema completo e integrado” (p. 59).

Desde un encuadre conceptual se puede concluir un aspecto simple, pero altamente contradictorio en relación con el arte de nuestro tiempo: el análisis gestáltico de la obra siempre requiere de un objeto al cual contraponer una teoría de la organización perceptual del arte. Pero esto implica considerar que el objeto de arte nunca es cualquier objeto. Es, en cambio, *un objeto recubierto de una cierta concepción filosófica del arte que, como obra, está provisto de una forma* reconocible en el conjunto de esquemas y categorías de lo sensible-artístico, cumpliendo, además, con una función representacional y simbólica respecto de una visión de mundo.*

Pero una vez pasada la década de 1950, tanto el arte abstracto (abstraccionismo, expresionismo abstracto o *action painting*), el arte *minimal*, y el posterior predominio de un carácter *conceptual* en muchas de las nuevas obras que surgieron en EE. UU. y Europa, fueron abriendo una brecha que resultó, la más de las veces, insalvable para el espectador promedio. No sólo eran los cuadros de Jackson Pollock, quien se convirtió de la noche a la mañana en una celebridad cuando en 1949 la revista *Life* publicó su fotografía con un cigarrillo colgando de sus labios con el título: “¿Es él el más grande pintor vivo de los Estados Unidos?”. También, al otro lado del océano, eran los cuadros monocromos en azul intenso de Yves Klein (*Blue monochrome*, 1961), *La mierda de artista* (1961), enlatada en distintos idiomas de Piero Manzoni, o la *Una y Tres Sillas* (1966) de Joseph Kosuth, las cuales podrían ser ejemplos de este giro en el arte. Dicho giro alejaba la producción artística del *paradigma mimético* de la obra respecto de su objeto, resultando muchas veces incomprensible aún para un observador aventajado.

Frente a esto, Arnheim (1986) afirma en *La forma* y el consumidor*:

El arte se ha vuelto incomprensible. Probablemente, no hay hecho que distinga mejor el arte de hoy del de cualquier otra época y lugar. El arte siempre se ha utilizado como medio de interpretar la naturaleza del mundo para los ojos y oídos humanos, y como tal ha sido concebido; pero ahora, los objetos artísticos parecen contarse entre las más desconcertantes realizaciones que el hombre haya llevado a cabo. (p. 17)

Para el crítico de arte Arthur Danto, esta transformación del arte hacia nuevos destinos estéticos implicaba que, lejos de arribar a un lugar reconocible, el giro sensible en los modos de producción de la obra que comenzó en la década de 1950, aún a fines de 1990 podía ser visto como una *transición* “desde el arte hacia otras

cosas...cuya forma y estructura aún no resultaban muy claras” (Danto, 1999, p. 26). Así es como treinta años con posterioridad a la conferencia y breve texto de Arnheim, la cuestión por la forma* parecía seguir sosteniéndose como problema irresoluto. En la posterior y dislocada migración del arte hacia nuevas «formas» y «estructuras» se sucedieron al menos dos fenómenos claramente distinguibles que refirmaron la perplejidad del espectador: por un lado, un arte que se consolidaba girando progresivamente hacia un arte de concepto –obras que “requerían de ser explicadas” como señala el crítico y curador francés Yves Michaud (2007, p.17)– y obras que redundaron en un carácter de procedimiento sin contar con una materialidad clara y factible de ser demarcada como obra.

En relación con lo anterior y en coherencia con el punto de vista Michaud, Arnheim (1986) señala lo siguiente:

Ahora son ellos (los objetos artísticos) los que necesitan de una interpretación. No es sólo que la pintura, la escultura y la música de hoy resulten incomprensibles para muchos: incluso lo que, según nuestros expertos, se supone deberíamos encontrar en el arte del pasado carece ya de sentido para el ciudadano medio. (p. 17)

Estas nuevas derivas artísticas, factibles de ser situadas en uno de los extremos del arte - el de la fealdad, lo ominoso y la abyección-, encontraron su consolidación en las más extremas prácticas de la *performance* o el arte corporal, buscando poner de manifiesto *lo real sin nombre*, el resto orgánico, el *detritus* y la cualidad tegumentaria del arte, con una cuota de exceso y violencia que pudo tener al *Accionismo Vienés* como a uno de sus mejores ejemplos.

Si bien no todas las prácticas artísticas de esta última categoría resultan amparadas por un denominador común estético, político o filosófico, todas tienen como eje articulador la manifestación de una carnalidad desprovista de los ropajes ideológicos religiosos o humanistas que recubrieron o sometieron la dimensión corporal del arte hasta mediados del siglo XIX, momento en que emerge, pictóricamente al menos, el cuerpo desnudo como tal. A diferencia de aquel período, el resultado de este tipo de arte, un *arte de la transgresión*, es la mutilación, la exhibición mercantilizada, la transformación quirúrgica o el gesto sacrificial del cuerpo. Un arte que para el espectador promedio podría provocar cualquier cosa, menos un juicio de lo bello desinteresado.

En este sentido, es necesario notar que la *Gestalt* del Arte de Arnheim mantuvo, desde sus orígenes, su base teórica en la posibilidad de apropiación del arte por la vía intelectual y sensorceptual de la forma*, dando lugar a una *depuración de los sentidos*. Pero cuando el arte se vuelca hacia el concepto puro, o hacia una idea desligada de lo perceptualmente inteligible, o hacia cualidades francamente antiestéticas, la cualidad sensible de la obra puede resultar un mensaje indeseable o intraducible para el espectador, aunque dicho mensaje resulte inexistente o ni siquiera pretendido.

En sus últimos escritos, Arnheim no se habría dado la tarea de proponer una teoría general de la psicología gestáltica del arte. La potencial obsolescencia de su sistema teórico gestáltico respecto del arte y las obras, se podría considerar el resultado de una perspectiva estética clásica o conservadora. Sin embargo, es en dicha imposibilidad de abordar ciertas expresiones de arte donde el objeto se hace difuso o inexistente, cuando la mirada crítica de Arnheim sobre el arte cobra total vigencia. Dicho de otra forma, ¿es la insuficiencia teórica de la *Gestalt* del arte una muestra de la dificultad teórica hacia la adecuación de las nuevas formas y soportes artísticos? ¿O es la expresión más vívida de un arte depotenciado donde finalmente triunfan experiencias y procedimientos, que se valen de un artista para que cualquier cosa pueda resultar *arte*?

De este modo, si se da por cierto que la teoría gestáltica del arte enfrenta una eventual insuficiencia, esto debiera ser indicativo de que algo acontece en la esfera del arte tal y como se había venido expresando con siglos de prelación. Dicho fenómeno lo he denominado como la *defortificación del arte*¹, como si el único lugar desde donde fuese posible reconocer o celebrar algo respecto del arte, fuese desde la rendición provista por la admisibilidad cierta de su fracaso.

Así es como en *La forma* y el consumidor*, Arnheim devela el que me parece es el más radical y elocuente diagnóstico respecto del arte y la cultura que realizó en su carrera: *la pérdida de la forma** o la cuestión del *culto a la forma* en el arte. El mérito de este escrito como hallazgo teórico es el de anticipar, agudamente y desde una

¹ Me refiero por «defortificación» a la posibilidad de mantener el arte «vivo» en base a su carácter crepuscular e indiferenciado, o bien por la anulación del cuestionamiento crítico de aquello que puede ser considerado arte o no. Una especie de afirmación ontológica en base a la pertinente negación de sus atributos previos.

indagatoria por la forma*, lo que serían los discursos críticos del arte contemporáneo que empalman con la tesis hegeliana de un fin del arte.

De sus líneas, es posible extrapolar menciones tanto hacia un arte que privilegia la *forma por la forma* (un arte de ornato, de función puramente estetizante), como hacia un arte de la *no-forma* (de la fealdad extrema, de lo desconcertante o de lo abyecto). *En ambos extremos, ya sea por la vía de la extenuación de la forma estética o por su degradación, la cuestión por la forma* como un asunto estético relevante logra desplegar sus implicancias hasta el día de hoy.*

Del mismo modo, Arnheim levanta una consideración más bien culturalista o antropológica del fenómeno artístico y de la crisis de la forma*, la cual se extiende hacia la posibilidad de un eclipsamiento consecuente de la cultura occidental en su totalidad. Los antecedentes de este fenómeno, llevado al arte, se podían evidenciar, inicialmente en dos aspectos: una *función narrativa* y una *función simbólica* de la obra, funciones que el arte comenzaba a dejar progresivamente en sospecha u obsolescencia. Entonces, si la *Gestalttheorie* del Arte de Arnheim arriesgaba resultar limitada u obsoleta ante las nuevas formas de expresión artística, dicho aspecto, para el psicólogo alemán, era finalmente señal de una degradación de la cultura que excedía la competencia o el alcance teórico de su psicología del arte.

Haber propuesto, por tanto, una *teoría general de la psicología del arte* resultaba infructuoso, más aún si la historia del arte estaba precedida por esta discontinuidad de prácticas que Arthur Danto (1999) luego relacionaría con “un arte después del fin del arte” (p.17) y el paso de lo moderno a lo postmoderno y posteriormente, a lo contemporáneo.

Al respecto, el año 2006, Oliver Grau edita un compilado de textos de connotados pensadores acerca de las *Artes mediales*, y quien abre los fuegos del libro es, precisamente, Rudolf Arnheim, en lo que probablemente fue uno de sus últimos escritos efectuado el verano del año 2000, en Harvard. En *El ir y venir de las imágenes* el psicólogo alemán señala:

La tecnología de los medios modernos ha producido nuevas posibilidades de interacción...Lo que necesitamos ahora es una mirada que logre abarcar todo lo bueno que esto puede traer considerando el contexto de los tesoros dejados por la experiencia pasada, sus bienes e *insights*. (Arnheim en Grau, 2006, p. 25)

A casi cincuenta años de *La forma** y *el consumidor*, el talante escritural de Arnheim no resulta ya tan conmovido por la experimentación y la multiplicidad de soportes de las artes mediales; sin embargo, parece subsistir implícitamente en él la preocupación por formas expresivas del arte que en la persecución de la *forma por la forma* o la autonomía de la forma (obras carentes de «profundidad» o significado) arriesgan con discontinuar el legado del arte por imágenes que sobrevendrán deshecho estético en algún catálogo o pantalla. Pero, a estas alturas de la historia del arte, bien se podría pensar que la derogación de la forma artística lograda, cerrada, bella o armoniosa, así como la celebración irónica y a ratos paródica del fracaso del arte es (y ha sido) la más prolífica estrategia estética de supervivencia del arte a manos del artista mismo. A esto me referí anteriormente como la *defortificación del arte*, y aludo con ello a una supresión en la identidad formal del arte como la única vía de resguardo de su continuidad. Es bajo esta premisa que es factible observar que la única forma de inclusión de algunas de las prácticas y formas de producción artísticas contemporáneas bajo el alero del arte es precisamente cuestionando la pertinencia del arte. Esto se logra *disipando, diluyendo o discontinuando el conjunto de prácticas, hábitos, caracteres y formas de producción (materiales y simbólicas) que lo defnieron como tal.*

En lo venidero, intentaré demostrar tanto la vigencia, como la complejidad de las ideas de Arnheim, del mismo modo, que espero desplegar argumentos en favor de un supuesto que Arnheim deja en total suspensión en su escrito y que pudiera resultar del todo cuestionable. Se trata de cuando, junto con la problematización estética respecto de la potencial pérdida de la función narrativa y la función simbólica del arte, Arnheim cree advertir que es la cultura en su totalidad la que experimentaba una crisis de la forma*, y que dicho extravío en la forma artística se relacionaba directamente con un desvanecimiento en la *forma natural en el hombre*. Al respecto, Arnheim afirmó en el escrito de 1959 que “la verdadera amenaza proviene de la perturbación en el sentido de la forma natural en el hombre”. (Arnheim, 1986, p. 19)

Hago alusión a lo replicable de este aspecto por cuanto de haber una forma* natural en el hombre, antecedente o consecuente de una pérdida de la forma en el arte, Arnheim no explicita a qué se refiere con ello. Sin embargo, si se pensara en cuestionar algo así como un aspecto «natural» en el arte y el ser humano, de no existir claridad en el dominio de uso del concepto, este podría entrar en tensión con

aquello que para Kant y en mayor medida para Hegel entra en el terreno de lo bello artístico:

En efecto, lo bello del arte, es belleza nacida y renacida del espíritu. En la misma medida en que el espíritu y sus producciones son superiores a la naturaleza y sus manifestaciones, descuella lo bello del arte por encima de lo bello natural. (Hegel, 1998, p. 10)

Así es como el problema por la forma* encierra tal complejidad que me parece que en todo argumento que se pueda esgrimir en relación con la crisis por la forma* en el arte y la cultura, yace una zona de conflicto o litigio estético inadvertido por la forma artística que alcanza relevancia en sendos procesos culturales (des)estetizantes de la contemporaneidad.

3. El extravío, la función narrativa de la obra y el rol de la crítica formalista

En 1454 un óleo pintado por el flamenco Jan Van Eyck, *Giovani Arnolfini y su esposa*, pasaría a la historia como una enigmática obra dotada de una singular cantidad de elementos simbólicos, los que, en primera instancia y de manera aislada, podrían pasar desapercibidos, pero que en conjunto forman una densa alegoría de la incipiente modernidad histórica. La imagen de una habitación en una casa adinerada de la época, propiedad de un banquero rico, pero plebeyo, junto a una mujer en apariencia embarazada; un candelabro y una sola vela; un espejo curvo con las estaciones del *via crucis*; un perro y unas naranjas sobre una mesa. Una firma enigmática sobre la pared: «*Johannes de Eyck fuit hic, 1434*»².

Desde la perspectiva de los cambios sociales de dicho tiempo, es posible afirmar que el cuadro logra retratar a la perfección, junto con los rostros, cuerpos y aposentos lujosos, los cambios epocales de un mundo incipientemente secularizado y mercantilizado. Estos aspectos son reflejados en el carácter contractual de las relaciones conyugales y un matrimonio secreto en que el pintor hace de «ministro de fe», prescindiendo de la autoridad religiosa de la época. Se trata, a mi parecer, de una obra que representa el creciente solapamiento entre propiedad y linaje, un cruce propio y distintivo de la incipiente burguesía moderna. De este modo, se vuelve una

² «Jan van Eyck estuvo aquí».

obra que *informa* de variados aspectos relativos a los roles en el matrimonio, del modo de vida suntuoso de la clase alta de Brugge, así como del dinamismo de las rutas comerciales dado el exotismo dispendioso de unas naranjas junto a la ventana.

Por innumerables otros elementos, *El matrimonio Arnolfini* – como también es conocida la obra– resulta ser, hasta nuestros días, un registro vívido del cambio sensible en el orden del mundo acontecido en el siglo XV. Podemos notar aquí el momento en el que *la obra de arte, como toda obra de arte de la época, se vuelve un ejercicio de captura de un tiempo y un espacio* que se separa del tiempo secular y continuo de la cotidianidad. Dicho aspecto, que en el fragmento de madera en cuestión alcanza una nueva perdurabilidad provista por la utilización del óleo, se deja ver en uno de sus detalles más llamativos: un espejo curvo en el centro del cuadro en que es posible ver un reflejo diminuto y desfigurado del propio artista y un acompañante, todo ello secundado por una enigmática inscripción en caracteres góticos: *Johannes Van Eyck fuit hic*.

Como un antecedente claro de *Las meninas*, la obra de Van Eyck, por la que Velásquez sentía una total fascinación, funciona no sólo como testimonio artístico de la nueva conciencia autorreflexiva del artista respecto de su obra y su nuevo estatus social mediante la identidad de obra y la signatura. Más allá de eso, es la propia imagen refleja y la presencia escrita del autor la que intervienen la superficie trazando una noción de tiempo, duración y distancia acorde con el incipiente rasgo especular de la modernidad. No se trata solo de la subjetividad autorreflexiva moderna desplegada de forma escéptica en los *Ensayos* de Montaigne, o en las diatribas teológicas implícitas en el pensamiento cartesiano, sino también de una nueva subjetividad, propia del intercambio intercultural mercantil en la era de los grandes viajes que había comenzado Marco Polo y que posteriormente continuó Magallanes y Colón. *Todo aquello, a mi juicio, resulta ser el reflejo de un inusitado interés por la exploración exótica, incluso en el ejercicio de «introspección psicológica» del sí mismo como un «otro» factible de ser observado a distancia.*

Así es como casi quinientos años después de la obra de Van Eyck, en el texto de 1959, Arnheim comienza observando cómo es que en el litigio por la forma* artística, no son sólo la obra o el artista los que la hipotecan en favor de sus cualidades aparienciales como vía de expresión de la cultura. También la crítica de arte tenía un rol crucial en este aspecto, y para ejemplificar el problema del *culto por la forma*, Arnheim comienza analizando el acercamiento que hace Roger Fry, célebre

crítico y contemporáneo suyo, hacia a una obra del siglo XVII atribuida a Nicolás Poussin: *Aquiles entre las hijas de Licomedes*.

En el cuadro, el artista representa el episodio en que el Rey Tetis, a fin de evitar la partida de su hijo Aquiles a la guerra con Troya, lo viste como una joven y lo envía a la corte del Rey de Esciro para ser ocultado por nueve años entre sus hijas. Frente a dicha obra, Arnheim considera que Fry, oblitera del todo la *función narrativa* para fraguar un análisis puramente figurativo del cuadro:

En primer lugar, la curiosa impresión que nos causa el huidizo hueco rectangular de la sala vista en perspectiva y, en contraste, la extensión lateral del aposento en que tiene lugar la escena. Vemos que éste se halla casi continuamente ocupado por los volúmenes de las figuras dispuestas en torno a la mesa circular, y todos estos volúmenes se distinguen amplia y nítidamente, pero se hallan al tiempo ligados por movimientos contrastados de todo el cuerpo y también por el ritmo fluyente establecido por los brazos, ritmo que parece que como si jugara por encima de los volúmenes principales y por entre ellos. A continuación... las cuatro oscuras aberturas rectangulares del extremo de la sala, que se relacionan instantánea y agradablemente con las dos masas oscuras de la pared del aposento...y con las diversas masas oscuras de las ropas... La figura de una muchacha rompe con la excesiva simetría de estas cuatro aberturas. (Fry, 1956, citado en Arnheim, 1986, p. 18)

Es probable que, para quien ha tenido un contacto inicial con una *Gestalt* del arte, este mismo tipo de análisis le resulte propio de un psicólogo del arte cuyo basamento son los aspectos sensoperceptuales de la obra y su estructura de fuerzas vectoriales. Sin ir muy lejos, es en *Arte y percepción visual*, quizás la obra más reconocida de Arnheim, donde se encuentra un análisis de similares recursos respecto del color, la luz, la textura, el escorzo, el movimiento y todas las demás cualidades sensibles de la obra, sus formas y tensiones en ella³. Cuando, por ejemplo,

³ En *Arte y percepción visual*, texto de 1947, Arnheim dedica un capítulo completo a la conceptualización de la forma*, pero a diferencia de las observaciones que realiza en torno a la pérdida de la función simbólica en *La forma* y el consumidor*, en el escrito de 1947 no se advierte una alusión explícita al desarrollo histórico o los aspectos psicológicos de la función simbólica, las consecuencias de su eventual crisis, así como la coherencia de la forma*, o a su relación con el contenido y el eventual desvanecimiento de su potencia constitutiva en el arte. Todos ellos, son

Arnheim (1974) se refiere a las propiedades de la *iluminación* a partir de un cuadro determinado, señala lo siguiente:

La figura 221 muestra un ejemplo de transparencia. El haz de luz blanca cubre los números negros. En realidad, la superficie que los números comparten con el haz blanco transmite a los ojos un gris uniforme, y si nos concentramos atentamente en dicha superficie, vemos por cierto un gris ininterrumpido. Pero cuando se observa la figura en su totalidad, la misma superficie se divide y el blanco se superpone al negro. La causa de este fenómeno se deduce fácilmente del principio de simplicidad. La figura superficial se subdivide espacialmente en dos capas diferentes, pues se obtiene así la estructura más simple. En lugar de verse cuatro fragmentos negros además de dos grises y cuatro blancos, todos de forma irregular y separados entre sí, se obtienen tridimensionalmente dos figuras negras coherentes de forma relativamente simple y un triángulo uniformemente blanco. Para que esta simplificación sea posible, los grises deben dividirse en una combinación de negro y blanco, estando determinada la proporción de los dos componentes por los valores lumínicos de la figura circundante no transparente. (p. 89)

Claramente, el análisis de Arnheim podría no diferir del todo del realizado por Fry ante el cuadro de Poussin, pues lo que se aprecia es el resultado de un riguroso análisis de la superficie de un lienzo y los atributos formales de su composición visual. Sin embargo, el concepto de *Gestalt del Arte*, entendido como totalidad artística, evolucionó en Arnheim hacia una concepción más compleja, de connotación estética y también filosófica, en la que podía resultar relevante el análisis formal, pero que no era considerable como un fin en sí. Respecto de la luz, por ejemplo, en el mismo texto el psicólogo alemán señala lo siguiente:

aspectos abordados de manera muy tangencial por el psicólogo alemán. Lo mayor parte del contenido en el apartado de la forma* son las consideraciones que implican el paso del plano, de lo bidimensional, de una cualidad semántica unilateral de la forma, hacia la forma* en cuanto tridimensionalidad, espacialidad y las cualidades figurativas que lo permiten. No afirmo con esto que los aspectos allí tratados en relación con la forma* tales como la proyección, el traslapo, el escorzo, la inversión o el proceso evolutivo de la forma, resulten irrelevantes, sino que en consideración del núcleo problemático en torno a la función simbólica solo se aprecian atisbos de lo que una década posterior le resultaría problemático al psicólogo alemán. Es por ello que el texto mencionado y una de sus obras más reconocidas no figura como eje teórico del presente escrito.

La luz es uno de los elementos reveladores de la vida. Para el hombre, como para todos los animales diurnos, es la condición de la mayoría de las actividades. Constituye la contraparte visual de otro poder vivificante: el calor. Interpreta ante nuestros ojos el rejuveneciente ciclo vital de las horas y las estaciones. Constituye la experiencia más espectacular de los sentidos, aparición justamente celebrada y venerada, a la que se dirigieron ruegos en las primitivas ceremonias religiosas. Pero no bien nos hemos familiarizado lo suficiente con su influencia en la vida cotidiana, pende sobre ella la amenaza de caer en el olvido. Quedan el artista y los estados de ánimo líricos del hombre corriente para preservar el acceso a la sabiduría que mana de la contemplación de la luz. (Arnheim, 1974, p. 89)

Distintamente, en el análisis que realiza Roger Fry, Arnheim advierte cómo los seis personajes en el primer plano del cuadro eran factibles de ser del todo ignorados dado que para el crítico la historia narrada visualmente parecía “tediosa y carente de mayor interés” (Arnheim, 1986, p. 17):

Resumamos lo expuesto hasta aquí. Un gran artista nos ha contado una historia. La historia no importa. Tampoco el hecho de que él quisiera contárnosla. Tampoco el hecho de que al parecer no la haya contado muy bien⁴. El cuadro es importante. Trata sobre huecos rectangulares, volúmenes, movimientos contrastados y aberturas oscuras. Llegado a este punto, si el lector y yo seguimos en nuestros cabales, sentiremos un frío estremecimiento como si nos hubieran tocado las alas de la locura. (Arnheim, 1986, p. 18)

En la crítica de Arnheim a Roger Fry, uno de los representantes del *formalismo estético*, si bien radical en cuanto a su influencia en la formalización del arte, se considera como atenuante el hecho de que, tal como en la terapia, las intervenciones suelen exigir medidas radicales y, desde dicha perspectiva, Fry estaría actuando guiado por su «instinto de autoconservación». Este instinto es el que hizo insensibles a los críticos sensibles a la perversidad de frases tales como “que el arte es la contemplación de las relaciones formales” (Arnheim, 1986, p. 19). Indagando en la

⁴ Curiosamente, Poussin efectuó dos versiones de este cuadro debido a su inconformidad con la narrativa visual de la obra. La primera de ellas, pese al dominio técnico y equilibrio en la composición y la viveza del color, para Poussin, acusaba demasiada subordinación a la historia, por lo que introdujo modificaciones sustanciales en su segunda versión.

causa de esta «perversión teórica», con varias décadas de posterioridad al visionario ensayo de Arnheim, encontramos a un crítico de arte contemporáneo que hizo suya la tarea de develar un arte de «superficie», de «efecto» o un «arte de procedimiento», tendiente a profundizar en la especificidad y la autonomía del arte. Yves Michaud, en su escrito *El arte en estado gaseoso*, señala cómo fue que Clement Greenberg codificó la evolución intelectual de cada medio artístico del arte moderno desde un criterio de *especificidad de las formas del arte* y el éxito de los procesos desarrollados:

Por lo tanto la pintura debía concentrarse sobre lo plano y el campo coloreado y la escultura limitarse a la espacialidad y la frontalidad. La virulencia de los proyectos de revolución formal se transforma así en una división del trabajo intelectualmente racionalizada y organizada. (Michaud, 2007, p. 61)

En este punto resulta conveniente tomar el formalismo más que como el nombre de una teoría específica dentro de las artes, y en este sentido, es mejor y más frecuente considerarlo como el nombre de un tipo de teorías, aquellas que destacan la forma de la obra de arte (Audi, 2004, p. 432). De este modo, la crítica de Arnheim a Fry y al formalismo no considera el que pueda haber distintos gradientes en el apego a la forma y, consecuentemente, variantes a lo que se considera conceptualmente como *arte*. En este sentido, es que también se entienda que dentro de la corriente formalista existan distintas aproximaciones hacia el análisis y la determinación de la naturaleza de la obra, así como recomendaciones diferenciadas respecto de las evaluaciones estéticas, por ejemplo. Al respecto, el que Arnheim sitúe parte del problema en un formalismo que tiene como centro únicamente el análisis de las cualidades sensibles de la obra, la apariencia o la superficie, podría tener matices a considerar. De otra forma, no se entendería que, paradójicamente, Arnheim admita que lo de Fry, pese a todo, era dar una «batalla» desde el análisis formal de la obra. Esto, en consideración de un momento histórico en que el arte había sucumbido a la tentación de abandonar la buena forma* por tratar de convertirse en “una reproducción mecánicamente correcta de la naturaleza” (Arnheim, 1986, p. 18).

Ahora bien, lo verdaderamente relevante sobre el análisis que Arnheim despliega en su texto de 1959 es que la forma*, más allá de una cuestión de estilo, parece ser una cuestión ampliamente implicada en los *aspectos narrativos y simbólicos del arte*, donde se hace parte de un entramado general de la cultura, e incluso, en una concepción de mundo. Este aspecto quedó de manifiesto en las implicancias narrativo-visuales de lo que significó la ilusión de profundidad y el creciente realismo en el cuadro mediante

el dominio técnico de la perspectiva, aspecto que posibilitó tanto el logro pictórico mimético mediante el álgebra trigonométrica, como las nacientes maquinarias balísticas de guerra que desarrollaron tanto Leonardo como Galileo. Con esto quiero afirmar que, de una manera singular, cada época carga con la narrativa de su tiempo histórico bajo formas singulares que logran coherencia con los procesos histórico-sociales y las mentalidades de la época. De este modo, si la función narrativa se puede considerar un aspecto constitutivo de la naturaleza humana presente desde el origen del mito y la pintura de las cavernas hasta nuestros días, los recursos bajo los cuales se lleva a cabo la traducción del impulso narrativo-simbólico obedece en sus formas sensibles a un tiempo histórico particular o a un «espíritu de los tiempos» que encuentra ciertas formas* universales mayormente activas.

4. La autonomía del arte (¿Obras carentes de narrativa y profundidad?)

Por paradójico que pueda parecer, el mismo Clement Greenberg señalaba en su momento *que la pérdida de la perspectiva y la profundidad* en los inicios de la pintura moderna inciden en una repotenciación de los recursos narrativos de la obra pictórica. Con dicha afirmación, Greenberg atendía a la posibilidad de una eventual reapropiación de los recursos narrativos de la obra *respecto de sí misma*, una suerte de clausura narrativa u operatoria visual cerrada, y no necesariamente una narrativa vinculante con las creencias, motivaciones, intereses o aspectos sociales de la época o el entorno del artista.

La esencia del modernismo yace, según yo lo veo, en el uso de los medios característicos de una disciplina para criticar la misma disciplina, no con el fin de subvertirla, sino para fortalecerla más firmemente en su área de competencia. Kant usó la lógica para establecer los límites de la lógica y mientras él retiraba muchos elementos de su vieja jurisdicción, la lógica permaneció más segura aún con lo que quedó de remanente (Greenberg, 1993 p.85).

Para la pretendida autonomía del arte, y si se considera como referencia la obra de Van Eyck, la «narrativa» a la que se refiere Greenberg dista considerablemente de la composición alegórica que servía para los fines de una representación social codificada en usos, costumbres y creencias de la época. Por lo tanto, dichos recursos narrativos del formalismo no cargan necesariamente con la responsabilidad de ser un arte que encarne una visión de mundo (*Weltanschauung*), como acontecía en el

tiempo que Hans Belting (2007) denomina como el de un arte “antes de la era del arte” (p. 34), pero sí portan una definición filosófica del arte: la de la autonomía.

Previo a la era del arte, las imágenes, sobre todo las religiosas, resultaban *saturadas de representación*, al punto que al ciudadano devoto promedio probablemente le era complejo distinguir si estaba ante una imagen de culto o ante una presencia sagrada que adquiere su forma* de un volumen en yeso, mármol u otro material determinado. En este caso, si tanto la imagen del cuadro como la imagen escultórica se volvieron objeto devocional, esto fue por algo más que el mérito de una representación bien lograda, sino por el efecto que impone la creencia compartida de que dicho objeto es algo más que una mera «imagen».

A sabiendas de lo problemático que puede resultar la definición de “imagen”, quisiera detenerme algunas líneas en cómo Belting considera la imagen desde su perspectiva antropológica:

Una imagen es más que el producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva...La percepción de imágenes es un acto de la animación. Es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta de muy diferente en las distintas culturas...no olvidemos que las imágenes tuvieron la necesidad de adquirir un cuerpo visible puesto que eran objetos de rituales en el espacio público ofrecidos por una comunidad. (Belting, 2007, p. 34)

De este modo, tal como una imagen es más que un producto de la percepción, una forma* es más que la cualidad perceptual o sensible que de ella se puede tener, pues ellas también *«in-forman»* sobre determinados aspectos tanto colectivos como individuales mediante complejos procesos de simbolización y socialización ritual. Ahora bien, en relación con el agotamiento en la narrativa de la obra, entre los siglos XV y XVI tanto la pintura, como las categorías más generales de aprehensión del mundo, habrían de iniciar también un proceso emancipador en favor del tiempo-espacio privado del individuo y la individualidad, aspecto reflejado en la creación de las primeras colecciones privadas de arte. Esto también se presenta con la incorporación del recurso técnico de *la perspectiva y la proyección de la mirada del artista*, así como también la ductilidad reflexiva que permitía el óleo, material con el que el pintor podía volver a repensar el trazo aún después de días (a diferencia del fresco). Existe una emancipación, además, de la subordinación religiosa del arte en el

paso de ser un arte para el culto a un arte de autoría que compartía también, en parte, la gloria divina que le otorgaba su categoría de genio inspirado. El mismo Leonardo, por ejemplo, consideraba la obra de arte como una construcción conceptual en la mente del artista, dando preponderancia al carácter autorreflexivo del autor sobre su obra dejando de lado aspectos trascendentes del arte ligados a la creencia religiosa o la inspiración artística de origen divino.

La sentencia de Leonardo da Vinci «*l'arte é cosa mentale*», que acentúa el carácter intelectual de la actividad artística, en desmedro del factor de trabajo manual que implica (sobre todo en el caso de las artes plásticas), no se limita a ser el síntoma orgulloso de una gran individualidad, sino que se cierne sobre todo el programa renacentista subrayando esa relación entre Ciencia y Arte. (Oyarzún, 2017, párr. 2)

Pero como fenómeno artístico y estético, la modernidad si bien redundó en un claro *soliviantamiento de las formas artísticas*, la materialidad y el uso del color, ¿puede ser apuntada como el seno de una crisis en la función narrativa del arte? Lo que se tiene por cierto es que en este proceso histórico de paso de un arte medieval a uno renacentista, probablemente resultó progresivamente obliterado el lugar de antaño reservado para las grandes narrativas. Este es un momento en que se producen dos fenómenos adyacentes interesantes de considerar: por un lado, este *acercamiento entre ciencia y arte* que comenta Oyarzún y, por el otro, la emergencia de un incipiente sentido de individualidad moderna reflejado en la *emergencia de la retratística* como categoría pictórica, un género que nuevamente tiene a Van Eyck como protagonista.

Una pregunta interesante de considerar, en este sentido, es cómo ambos aspectos pudieran participar de «la autonomía del arte», junto con las crisis narrativa y simbólica, las que he señalado como parte del problema del arte de nuestro tiempo, el cual apunta a una pintura, al parecer, despojada de tema.

Se podría suponer entonces que en tanto más protagonismo pictórico logró el color, el lienzo plano y sobre todo, la *forma sensible*, menor narrativa y profundidad se habría de advertir en la pintura.

Quisiera, al respecto, poner a prueba tal supuesto a partir del influjo que implicó Manet en el arte moderno y el carácter de autonomía autorreflexiva que ha sido

adjudicado a su obra. Desde la perspectiva de la historia de la pintura y su teoría, Manet ha resultado el ejemplo más paradigmático de esta autonomización del arte, pues con Manet se constató un giro singular en las características, uso y especificidad del medio pictórico. Estas características le valieron el epítome de *el Kant de la pintura* por Greenberg, o aquél capaz de llevar el influjo filosófico de la autoconciencia hacia la plenitud del lienzo. Esto en consideración a que en *La pintura moderna*, Greenberg describe la modernidad bajo el rasgo distintivo de la autocrítica iniciada por la filosofía de Kant, llamado por él “el primer moderno verdadero” (Greenberg, 2006, p. 111). Lo anterior, ya que la *Crítica del Juicio*, expandiría paulatinamente hacia cada campo del saber y la cultura lo que el crítico de arte considera la esencia de la modernidad: “el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina” (Greenberg, 2006, p. 111). El color mismo, relevado de su acostumbrado lugar de subordinación al contenido o la representación, emergía del pincel del pintor con una fuerza expresiva y representación material propia que se equiparaba o sobreponía a la relevancia dada con anterioridad al contenido o la narrativa. A este respecto, Foucault sostuvo la tesis de que Manet fue quien revolucionó la pintura hacia su estatus moderno, no sólo como precursor del impresionismo, sino de toda la pintura contemporánea al resaltar las propiedades, cualidades o limitaciones del lienzo que el arte previo había tratado de eludir o velar.

A mi juicio, por primera vez en el arte occidental, o al menos desde el renacimiento, o desde el quattrocento, Manet se permitió, en el interior de sus cuadros, dentro mismo de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre el que pintaba y jugar con ellas. (Foucault, 2015, al p. 11)

A través de distintos elementos técnicos y expresivos, la revolución pictórica de Manet consistió, en buena medida en *eliminar la profundidad* del cuadro como acontece con *Olympia* (1863), *La novia de Baudelaire* (1862) o *El Pífano* (1865) y su aspecto contorneado y delimitado en un fondo fotográfico. Por otro lado, en la obra *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863), se aprecia una combinación de una luz frontal (plana) y una luminosidad que cubre el fondo al modo clásico, con énfasis en la percepción de profundidad y la naturalidad del cuadro. Todos estos aspectos, junto al *énfasis en las cualidades materiales del lienzo* y una luminosidad que incita a esquivar la profundidad de la imagen que, al mismo tiempo, invita a abrazar la develación de un *artificialismo escénico* en la representación pictórica, suponen una

revolución en el proceso histórico de la pintura clásica y su paradigma mimético-realista.

5. De la profundidad a la superficie pictórica

Respecto de lo anterior, en una retrospectiva de Manet inaugurada hace algunos años en el Museo de Orsay, el comisario de la muestra, Stéphane Guégan, señaló dos aspectos más que hicieron de Manet un *enfant terrible* de la pintura: el uso del desnudo desacralizado (y el consecuente escándalo parisino) y la “inspección novedosa de la sociedad de la época, introduciendo la vida moderna dentro del marco de sus cuadros” (Vicente, 2011, párr. 2). Como otro elemento al margen de la obra, Guégan indica el distanciamiento del resto de sus pares, al punto que Degas lo trató en más de una ocasión como un «traidor» y finalmente, cierra con una tesis opuesta a la de Foucault, la que me limito a esbozar: esto es que finalmente Manet fue “un heredero del romanticismo, mucho más que un precursor del impresionismo” (Vicente, 2011, párr. 5).

Pero entonces, puede ser que pese a romper con la profundidad del lienzo y aplicar en su pintura la inspección novedosa de la sociedad de su época, esto no haya dejado a la pintura de Manet sin una narrativa crítica respecto de aspectos vinculantes con el mundo. Esta postura, me parece, fue más bien una cuestión asentada por una crítica del arte que tenía que justificar su estatus intelectual con intelecciones profundas de cuadros marcados por el énfasis autorreferencial y la naturaleza bidimensional del cuadro en desmedro de la narrativa.

En *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, se lee:

La gente dice a veces que la belleza es solo superficial. Tal vez, pero al menos no es tan superficial como el pensamiento. Para mí la belleza es la maravilla de las maravillas. Sólo la gente superficial no juzga por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible; (...) la verdad es algo tan personal que jamás una misma verdad puede ser apreciada por dos espíritus. (Wilde, 2007, p. 34)

Sin embargo, no toda superficie puede resultar necesariamente superficial, ni toda profundidad, significativa. Me parece que esa categorización del espacio filosófico y estético en coordenadas estables ha sido relevada por la manera en que la superficie o

la profundidad logra una coherencia singular, incluso ante la aparente incoherencia de los recursos utilizados.

Concluyendo, entonces, tanto Greenberg, como Foucault y quizás en menor medida, Guégan, coinciden al enfatizar en la ruptura o arrojamiento de la pintura de Manet en relación con la tradición previa y sus modos de representación. No obstante, existen obras y artistas en los que es precisamente mediante la ruptura con el pasado que permiten al crítico y al espectador seguir hilvanando una narrativa y una historia del arte, dándole continuidad, reconstituyendo su identidad, redefiniendo sus límites.

Al respecto, Greenberg cree que lo de Manet no es un corte radical respecto del pasado, pues, fiel al espíritu de la modernidad, es el propio arte quien establece sus propios límites. Lo eventualmente problemático con Greenberg, es un posicionamiento radical de lo puro y lo formal, aspectos que llevan al teórico a preguntarse sobre cuál es el medio característico y diferencial de la pintura respecto al resto de las artes. La respuesta es encontrada nuevamente en el carácter bidimensional de la superficie pictórica. En este sentido, el arte realista se había encargado de ocultar la condición bidimensional de la superficie pictórica, mientras que la pintura moderna se encargaba de resaltarla. Aquello era, en parte, contra lo que Arnheim reacciona; una crítica que operando bajo un «excesivo formalismo», descuidaba las cualidades narrativas y la función simbólica de la obra en favor de la pretendida autonomía del arte. *La pregunta que se podría considerar en dicho punto es ¿autonomía respecto de qué?*

En consideración de la formación de los jóvenes artistas, Arnheim cree que, así como se da el fenómeno de la *forma por la forma*, la generación de la obra también cuenta con la idea de una “composición por la composición” (Arnheim, 1986, p. 22), la cual anula toda narrativa de la obra y encuentra su equivalente en la práctica de estudio de los departamentos de arte, escuelas de arte y artistas profesionales:

De ahí la difundida desorientación de entre los pintores y escultores jóvenes a los que se les ha enseñado a producir todo tipo de efectos pasmosos, pero sin darles criterio para seleccionarlos. De ahí también, que entre los más responsables y clarividentes se extienda un profundo cinismo, consecuencia inevitable de la caída en un juego de formas sin conexión interior con la vida real. (Arnheim, 1986, p. 23)

Quizás la postura de Arnheim respecto del abandono de una narrativa en el arte, debiera considerarse como un arte que vierte sus propios recursos y posibilidades narrativas precisamente hacia el arte mismo y no hacia el encuentro o densificación de la trama social o de creencias de una época. Al respecto, quizás quien mejor puede ayudar a esclarecer la perspectiva de Arnheim respecto del rol de la narrativa de la obra y su función, es el premio nobel André Gidé, quien en un ensayo sobre el mismo Poussin, pide reconocer que el pensamiento (*la pensée*) motiva y vivifica todas las pinturas de Poussin. En dicho contexto Gidé, visionariamente -al igual que Arnheim-, alude a la falta de narrativa o tópico sensible entre los artistas de su tiempo:

Me gustaría que entendieran bien. Lo que desagrada es tener que escuchar la declaración dictatorial: “¡esto es auténtica pintura precisamente porque carece de tema!”. No me gusta ver a la pintura despojada de todo valor espiritual limitada su apreciación a cuestiones de técnica; ver a nuestros más excelsos pintores dirigiéndose esmeradamente a no otra cosa que nuestros sentidos, de manera que son todo ojo, todo pincel. Esta privación, esta insolvencia voluntaria creo que quedará como característica de nuestra época, que carece de jerarquía, y puede convertirla en blanco de rigurosas críticas en el futuro, más rigurosas, de hecho, cuanto más admirablemente dominen sus técnicas estos pintores. Las pinturas de nuestra época, se reconocerán por su insignificancia. (Gidé, 1945, citado en Arnheim, 1986, p. 23)

Revisaré a continuación, otro de los ejes argumentales que Arnheim presenta en *La forma** y *el consumidor* para dar cuenta de la crisis de la forma*: la depotenciación de la cualidad simbólica del arte.

6. La crisis del símbolo: el divorcio entre las experiencias sensibles y su significado

Para seguir ahondando en la cuestión por la forma* en el arte, en lo próximo intentaré abrir el problema de la forma* hacia una perspectiva sobre el símbolo y la función simbólica, a fin de completar el problema de fondo que señala Arnheim a propósito de Fry y el análisis de obra de Poussin: el ocaso de la narrativa y el simbolismo en la obra de arte. Las consecuencias concretas del análisis de Fry ante al cuadro de Poussin significaban para Arnheim “el asombroso divorcio entre las

experiencias sensibles y su significado” (Arnheim, 1986, p. 19). Aquí yacía el problema de fondo advertido como un eclipsamiento del arte, pero también como un declive de la cultura en su totalidad. Ante una amenaza de tal envergadura, el formalismo respondía con una medida de similar radicalidad como único medio posible para la *autoconservación del arte*. Pero Arnheim, en su muy aguda reflexión, aclaraba que “una cosa era tomar conciencia del daño y otra muy diferente reducir la temática del arte a los elementos de los fenómenos sensibles” (Arnheim, 1986, p. 19).

Como lo señalé con anterioridad, Hans Belting (2007) implica sobre la eficacia de las imágenes –sobre todo las rituales o religiosas en su relación con el medio y el cuerpo– la indispensable «animación» de las imágenes para que cumplan su función. Este devenir de las imágenes, “que toman posesión del cuerpo” (p.24), se da, para Belting, por medio de la *simbolización personal o colectiva*. Si bien ésta podía acontecer de formas diversas, ella no deja de ocupar un lugar constitutivo en la emergencia amplia del sentido de lo humano. Pero, ¿qué era entonces lo que se le revelaba a Arnheim con el arte de su tiempo? ¿Un arte carente de simbolismo? De ser así, se hace necesario dilucidar qué es lo que entendía Arnheim por *símbolo y función simbólica*, y de paso abordar cómo diferenciar el símbolo del signo, la alegoría o la metáfora. Ante esta tentativa a emprender, debo aclarar que el concepto de símbolo por sí mismo ha resultado ampliamente problemático en los últimos siglos, como sostiene Cassirer (1967):

La cuestión del simbolismo ha resultado ser el caballo de batalla para los diversos sistemas metafísicos: entre idealismo y materialismo, entre espiritualismo y naturalismo, constituyéndose como problema crucial del que parecía depender la forma futura de la ciencia y de la metafísica. (p. 51)

Tomando el supuesto de Cassirer, esto explicaría que todos los sistemas filosóficos, estéticos y artísticos quisieran contar con una definición satisfactoria para sus propios intereses, por lo que es ampliamente factible encontrar variadas definiciones, cada una con sus correspondientes implicancias estéticas, epistemológicas y ontológicas. Bajo esta premisa, no es de extrañar que exista un dominio conceptual de lo simbólico tan amplio y complejo al punto que resulte casi imposible de delimitar o agotar desde una perspectiva disciplinar única. Esta divergencia conceptual en relación con el símbolo, su concepto, naturaleza y funcionalidad se puede explicar debido a cuestiones de historicidad y de campos designativos donde

el término ha sido utilizado. Este aspecto no resta relevancia a la inquietud de Arnheim, que en el fondo busca develar el por qué el arte moderno (y también el contemporáneo) busca o es capaz de prescindir de toda función simbólica.

Para Arnheim, el símbolo, en relación con su definición y utilidad, puede ser un sinónimo de metáfora, así como el lugar donde anida el carácter ontológico de la obra de arte: su «ser». No es factible, sin embargo, encontrar en el psicólogo alemán un texto alusivo a las distintas instancias de lo simbólico, pues Arnheim más bien va adecuando el concepto para los fines que uno y otro texto se plantea. Entiende, por tanto, que en toda *imagen simbólica* podemos encontrar una operatoria vinculada estrechamente a un despliegue de recursos representacionales propios de cada dominio expresivo, que van desde el uso del símbolo reducido, a un signo que «informa», o hasta la complejidad paradójica de la actividad onírica que conmociona o «confunde» por su ilogicidad. Cualquiera sea el caso, lo que apreciamos siempre es una mediación simbólica que muestra su singularidad en función de su complejión.

Al respecto, Arnheim reconoce tres maneras en que la mediación eidética sucede: la representación, el signo y el símbolo (*picture, sign, symbol*), las cuales no corresponderían a tres clases de imágenes, sino a tres funciones que éstas pueden cumplir respecto de sus objetos de referencia e incluso de forma simultánea, por lo que en un mismo momento una misma imagen puede retratar diferentes ideas u objetos. Da a entender, por ejemplo, cómo un triángulo puede ser un signo de peligro, la representación de una montaña o un símbolo de jerarquía. De este modo, una imagen sirve meramente de signo en la medida en que denota un contenido particular, sin reflejar sus características visualmente. Frente a esto, se considera luego que en la medida en que las imágenes sean signos, pueden servir sólo como medios indirectos, porque operan como meras referencias a las cosas que denotan. “No son análogos y, por tanto, de por sí, no pueden utilizarse como medios para el pensamiento” (Arnheim, 1971, p. 133).

El retrato de Enrique VII de Holbein es un retrato del rey, pero sirve también como símbolo de la monarquía y de cualidades tales como la brutalidad, la fuerza y la exuberancia, que están ubicadas a un más alto nivel de abstracción que la pintura. La pintura, a su vez, es más abstracta que la apariencia visual del rey de carne y hueso, pues agudiza los rasgos formales de forma y color que son análogos de las cualidades simbolizadas. (Arnheim, 1971, p. 136)

En este caso, las imágenes funcionan como *representaciones* cuando se encuentran en un nivel de abstracción mayor a las cosas que retratan, rescatando alguna característica pertinente del objeto referido. “Son *representaciones* en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que esas mismas cosas. Cumplen con su función mediante la captación de alguna cualidad pertinente –forma, color, movimiento– de los objetos o actividades que describen” (Arnheim, 1971, p. 135). La primera afirmación excluye inmediatamente a las réplicas, dado que no se ubican en una escala de abstracción mayor a lo que retratan. De hecho, las representaciones pueden tener variados niveles de abstracción desde la mimesis fotográfica a una configuración geométrica, siempre interpretando y estilizando a través de la abstracción.

En cuanto al *signo*, el psicólogo alemán señala que toda imagen podría ser un signo, sin embargo, en su funcionamiento se presenta como tal cuando está en un plano de abstracción mayor al concepto referido, pero no refleja sus características visuales, es decir, transmite su contenido, pero no su forma.

Una imagen sirve meramente como signo en la medida en que denota un contenido particular, sin reflejar sus características visualmente... Por lo demás, sin embargo, no se asemejan a las cosas que representan en ningún otro aspecto, pues una mayor especificación distraería de la generalidad de la proposición. (Arnheim, 1971, p. 134)

La *función simbólica* de la imagen acontece en este caso cuando ésta refiere a una *idea-fuerza* que se halla en un nivel más alto de abstracción. El *símbolo* les da una forma específica a generalidades de cosas o fuerzas. Esta función puede ser ejercida por una amplia variedad de imágenes en diversos niveles de abstracción. Correspondería a la concreción de la función simbólica que le da forma particular a una fuerza o idea.

Una imagen actúa como símbolo en la medida en que retrata cosas ubicadas a un más alto nivel de abstracción que el símbolo mismo. Un símbolo concede forma particular a tipos de cosas o a constelaciones de fuerzas... Los símbolos pueden ser imágenes tan miméticas o abstractas como sea necesario para retratar la idea-fuerza. (Arnheim, 1971, p. 136)

Sin embargo, las imágenes deben adecuar sus niveles de abstracción para adaptarse a las funciones ya mencionadas. Al respecto Arnheim (1971) señala que “la abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata” (p. 135) y puede tener diversos grados tanto en la imagen —desde la réplica hasta las formas no miméticas— como en la experiencia —desde los objetos o hechos particulares hasta las fuerzas o ideas que los producen. Dichos ámbitos, imagen y experiencia, se conectan a través de las funciones de la imagen: representación, signo o símbolo. Se infiere, entonces, que Arnheim entiende el concepto de abstracción como «generalización». En el ámbito de la experiencia humana los hechos o cosas particulares serían categorizados en ideas-fuerza produciendo un ciclo al modelar nuevas experiencias. En el caso de la imagen, las formas visibles se vuelven más abstractas en la medida en que se priorizan rasgos esenciales, generalizando hacia la geometría. Las *formas visuales* que cumplen la función representativa transmiten mejor la significación en la medida en que se encuentran bajo el dominio de fuerzas expresivas, es decir, una *intencionalidad de las formas*. Pero también la función simbólica suele ejecutarse a través de imágenes realistas. Sin embargo, “cuanto más semejante a la realidad es una pieza escultórica o pictórica, más difícil le será al artista resultar claro simbólicamente” (Arnheim, 1971, p. 139). Es decir, nuevamente la representación mimética extrema puede ser ineficaz y esto sucede porque son símbolos de dedicación parcial (*part-time*) y no exclusiva (*full-time*), que simbolizan una idea o fuerza abstracta en un momento determinado. No obstante, fuera de ese contexto representan objetos que nada tienen que ver con dicha idea.

Es así como el sujeto y su contexto también son relevantes. “La especificidad de una imagen exige un conocimiento igualmente específico por parte de la persona que debe entenderla” (Arnheim, 1971, p. 140). La cultura, la edad, la época en que vive el sujeto, además del contexto en que es expuesta pueden ayudar o dificultar su comprensión. Los diseños en extremo abstractos y que no guardan una relación evidente con el objeto aludido, dependen a tal nivel del contexto que deben tener una única aplicación para que surja una asociación entre idea e imagen. Es lo que Arnheim señala que sucede con los diseños de marcas de fábrica y los emblemas que por ser configuraciones de alto grado de abstracción no logran especificar el objeto al que aluden. Su identificación “sólo puede obtenerse por lo que los hombres de empresa llaman «fuerte penetración», es decir, el insistente refuerzo de la asociación entre significante y significado” (Arnheim, 1971, p. 140). Ahora bien, una *marca* o *emblema* bien diseñado es capaz de transmitir el carácter de la empresa, no sólo gracias al contexto y la asociación, sino también por el uso de fuerzas visuales

claramente configuradas que producen sensaciones relativas a los conceptos que el productor quiere transmitir. El proceso de adecuación de las imágenes a las ideas que quieren transmitir se da en la relación de dos escalas: la de la *imagen* que es más corta y la de la *experiencia* que es más amplia. Esto porque una imagen nunca alcanzará los grados de abstracción o concreción de la experiencia humana. La acción recíproca entre ambas escalas no se da de un modo directo, ya que un signo debe ser más abstracto que lo representado. Así, una pintura extremadamente realista puede *simbolizar* una idea tan abstracta como la monarquía, y una caricatura *representar* a una persona común y corriente.

Es interesante notar que cuando Arnheim se refiere a la necesidad de reconsiderar la dimensión simbólica del arte, de un arte que ahora se volcaba sólo a la «forma por la forma», podemos encontrar una afinidad teórica con el pensar de Ernst Cassirer, quien afirma que, sin la posibilidad de construir y experimentar simbólicamente el mundo, la vida del ser humano estaría confinada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y de sus intereses prácticos. Esto es, sin acceso al mundo ideal que se le abre ya sea desde la religión, la filosofía, la ciencia o el arte (Cassirer, 1967, p. 41). De este modo, la capacidad humana de trascender la dimensión material e inmanente del mundo quedaría anulada.

En el caso del mito o la religión, para Cassirer se da (daba) la posibilidad de narrar aspectos de la esencia humana no aprensibles por el logos y el vehículo para ello se alberga en la disposición simbólica del ser humano, por esto es que afirma lo siguiente:

La religión no puede ser clara y racional; nos cuenta una historia oscura y sombría: la historia del pecado y de la caída del hombre...la religión no pretende jamás aclarar el misterio del hombre; corrobora y ahonda ese misterio...El Dios que no habla es un *Deus absconditus*, un Dios oculto, por eso el hombre, su imagen, no puede ser otra cosa que misterio...el hombre también es un *homo absconditus*. (Cassirer, 1967, p. 30-1)

Sin embargo, Cassirer considera que pese de los esfuerzos del irracionalismo moderno, la definición del hombre como animal racional no ha perdido su fuerza. La racionalidad, según Cassirer, persiste como un rasgo inherente de todas las actividades humanas e incluso, en el caso de la mitología, aquella está lejos de constituirse como “una masa bruta de supersticiones o de grandes ilusiones”

(Cassirer, 1971, p. 27), pues no es puramente caótica y cuenta con una forma sistemática o conceptual. Imposible sería, por tanto, caracterizar la estructura del mito como racional. La razón por sí sola, para Cassirer, no nos suministra sino la forma ideal, “la sombra de lo que es una vida religiosa genuina y concreta” (Cassirer, 1971, p. 48). Más allá de un imperativo ético que muchos pensadores pudieron adscribir a una naturaleza de lo humano, la razón no deja de ser “un término inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su forma, riqueza y diversidad” (Cassirer, 1971, p. 49). Es decir, formas simbólicas antes que racionales.

Para Cassirer, entonces, el ser humano no vive solamente en un universo físico, sino que en un *universo simbólico* y no es sino a través de la interposición de este medio artificial que el hombre vive más bien en medio de emociones, esperanzas, temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y sus sueños. Pero los símbolos, en el sentido propio, no pueden ser reducidos a señales, pues las señales y símbolos, corresponden a dos universos diferentes del discurso para Cassirer (1971): “una señal es parte del mundo físico del ser, un símbolo es parte del universo humano del sentido. Las señales, son “operadores”; los símbolos, “designadores” y tienen una función” (p. 62).

Así visto, la idea de Arnheim de situar el problema en el abandono del símbolo y la *función simbólica* resultaba tan variada y compleja para un texto breve como *La forma y el consumidor*, que más bien parecía que se merodeaba el problema sin lograr dar con una salida del laberinto. Al respecto, Cassirer, ya había sostenido anteriormente que la cuestión del simbolismo “(había) resultado ser el caballo de batalla para los diversos sistemas metafísicos: entre idealismo y materialismo, entre espiritualismo y naturalismo” (Cassirer, 1971, p. 51). Esto se constituyó como problema crucial del que parecía depender la forma futura de la ciencia y de la metafísica de su tiempo. Tal podía ser el alcance del problema y en este sentido, la afinidad de Arnheim con la Antropología Filosófica de Ernst Cassirer resulta sugerente para entender las posibles derivas de una eventual crisis de la forma* artística y humana extensibles a una crisis de la cultura:

La psicología, la etnología, la antropología y la historia han establecido un asombroso bagaje de hechos extraordinariamente rico y en crecimiento constante. Se han mejorado inmensamente nuestros instrumentos técnicos para la observación y la experimentación, y nuestros análisis se han hecho más agudos y penetrantes. Sin

embargo, no parece que hemos encontrado el método para dominar y organizar este material. Comparado con nuestra abundancia, el pasado puede parecer verdaderamente pobre, pero nuestra riqueza de hechos no es necesariamente una riqueza de pensamiento. Si no conseguimos hallar el hilo de Ariadna que nos guíe por este laberinto, no poseeremos una visión real del carácter general de la cultura humana y quedaremos perdidos en una masa de datos inconexos y dispersos que parecen carecer de toda unidad conceptual. (Cassirer, 1971, p. 23-4)

Esta sensación de evanescencia del mundo, del conocimiento y del arte, no era por lo visto un sentir aislado en el psicólogo alemán. Cassirer, ya vinculaba la pérdida de unidad, de un *poder central* con un cierto ocaso de la cultura y su afinidad con el pensador de las formas simbólicas se hace más patente cuando señala que no sólo el arte, sino también la ciencia –*La pirámide* levantada a partir de una serie de una interconexiones disciplinares establecidas en el curso de su construcción– elevarían su vértice visible con suficiente nitidez por sobre el horizonte. Su base, sin embargo,

se desvanecerá en una niebla de ignorancia sugerente, como una de esas montañas que se disuelven en el vacío de la seda intacta en las pinturas a pincel chinas. Pues a medida que la base se ensancha para abarcar un refinamiento de especies cada vez mayor, esas pocas reglas maestras se entretajan en una inacabable complejidad y forman estructuras tan intrincadas que se dirían inaccesibles a la razón. (Arnheim, 1986, p. 11)

Tanto Arnheim como Cassirer comparten una misma *Stimmung* de una evanescencia de la cultura, donde la forma* afectaba no solo al arte, sino también a la ciencia y la cultura en su totalidad. Pero pese al abundante despliegue de supuestos e implicancias de la atenuación de lo simbólico en relación con sus funciones y la imagen, lo que Arnheim llama la *mediación eidética*, aún no es posible concluir o avizorar con claridad cómo es que una crisis en la narrativa y la simbólica de la obra pudieran conllevar a una crisis de la forma* humana o la perturbación en el sentido de la «forma natural» en el ser humano.

7. La forma* humana y la forma* artística

La cuestión del extravío en la relación de correspondencia entre la forma* artística y el sentido de la forma* humana, es atribuible por Arnheim a la “desestabilización en

el sentido de la forma” (1986, p. 17) en el arte y la cultura. Al respecto y junto con Cassirer, he sostenido la convicción de que habitamos un mundo de formas* y que éstas se encuentran ligadas a todo ámbito del quehacer humano, particularmente, a las producción consciente e inconsciente de imágenes. Estas imágenes, antes que *imágenes son formas* distinguibles*, aunque muchas veces provengan de un dominio pre-conciente e indeterminado de la experiencia humana. Con la extensión material de los *símbolos* y la *función simbólica* hacia el mundo físico, visual, interpersonal y colectivo, donde las formas* cobran vida, se da lugar a utensilios de uso común o ceremonial, así como a las más altas expresiones de la cultura y el arte. En tal punto la relación entre forma* humana y forma* artística podría parecer cercana e inteligible, pero cuando el arte propugna por la «forma por la forma», según Arnheim, es cuando la obra de arte se desprende de su correlato humano. Es allí cuando la obra de arte acontece en el mundo como una estructura carente de narrativa y simbolismo, pero abundante en atributos decorativos.

En consideración de lo anterior, se da lugar a un punto de inflexión con un tercer y enigmático aspecto tras la eventual crisis de la función narrativa y la función simbólica, en lo que el psicólogo alemán esboza en su texto de 1959 como “la perturbación en el sentido de la forma natural en el hombre” (Arnheim, 1986, p. 19).

Esta tercera derivada del problema por la forma* artística que consigna Arnheim tras la crisis en la función narrativa y simbólica –la pérdida en el «sentido de la forma natural en el hombre» – me parece que es lo que emerge como la cuestión más relevante del breve escrito del otoño de 1959, pero también, como el aspecto más esquivo en cuanto a sus alcances y definiciones. Bajo este supuesto, la *Gestalttheorie* del Arte de Arnheim entra un tanto tímidamente hacia el terreno antropológico desde lo psicológico y lo estético.

Más allá de la falta de jerarquía que Arnheim cree reconocer en parte de la producción artística de su época, el verdadero problema, señalaba el psicólogo alemán, estaba en la amenaza del “sentido de la forma natural en el hombre” (Arnheim, 1986, p. 19). Pero ¿a qué aludía con esta idea? ¿Entendía Arnheim dicho sentido como una cualidad o disposición humana innata hacia la forma*? El texto en cuestión, aun cuando sin dilucidar el cuestionamiento, aportaba ciertas luces:

El verdadero peligro para la cultura occidental no se revela tanto en la obra de los pocos grandes artistas que han conseguido llegar a la cumbre...ni en la medianía de paisajes y retratos de insípido realismo, ni el materialismo opresivo del arte oficial comunista...ni tampoco en los atletas de mármol simbólicos en las fachadas de los edificios gubernamentales, sino que la verdadera amenaza proviene de la perturbación en el sentido de la forma natural en el hombre. (Arnheim, 1986, p. 19)

Ciertamente, el problema expuesto parecía no agotarse con el diagnóstico del divorcio entre las experiencias sensibles y su significado. Dado que Arnheim nunca explicita qué entiende por «el sentido de la forma natural en el hombre», abordaré brevemente el supuesto mediante ciertas interrogantes. Consideraré como válida la inquietud de Arnheim sobre un arte que ya a fines de los cincuenta (e incluso antes) ponía algunos de los usuales atributos consagrados al arte (el sentido de la forma*, la armonía, la coherencia, el simbolismo) en una fuerte posición de conflicto. Como era de esperar, el flanco más vulnerable no estaba por el lado de los artistas libres y desprejuiciados en su hacer, sino de los espectadores, entre los que Arnheim se consideraba. Eran ellos quienes parecían advertir con extrañeza lo que ante sus ojos se alzaba como arte:

El arte se ha vuelto incomprensible. Probablemente, no hay hecho que distinga mejor el arte de hoy del de cualquier otra época y lugar. El arte siempre se ha utilizado como medio de interpretar la naturaleza del mundo para los ojos y oídos humanos, y como tal ha sido concebido; pero ahora, los objetos artísticos parecen contarse entre las más desconcertantes realizaciones que el hombre haya llevado a cabo. Ahora son ellos los que necesitan de una interpretación. No es sólo que la pintura, la escultura y la música de hoy resulten incomprensibles para muchos: incluso lo que, según nuestros expertos, se supone deberíamos encontrar en el arte del pasado carece ya de sentido para el ciudadano medio. (Arnheim, 1986, p. 17)

En este contexto, el escrito de 1959, desde la atalaya teórica de la *Gestalt* del Arte de Arnheim, parece representar por un lado el letargo de un arte del pasado, mientras que por otro, adviene el desconcierto frente de un arte “que retorna del futuro” (Foster, 2001, p. 5). Pero en este *estado liminal de la cultura*, ni la forma artística, ni la tradición, parecían tener una continuidad cierta que pudiera ser albergada *bajo el ideal de progreso lineal de un tiempo histórico que dio un sentido ontoteológico a los*

montajes discursivos de la modernidad. Se podría especular, dado que no hay alusiones explícitas, que lo que para Arnheim resultó «un arte incomprensible», bien pudo ser el surgimiento de un arte y un tiempo inadmisibles en sus esquemas de mirada, pues como lo señalé con anterioridad, la década de los sesenta vio surgir formas expresivas como el *arte pop* o el *arte minimal*, ante los que es factible argumentar un cierto conservadurismo estético que no resistió los quiebres y las rupturas del arte del siglo XX. Pese a ello, en Arnheim parece decantar un cierto «temple epocal» que el psicólogo compartía con otros pensadores de la época quienes abordaron una posible deshumanización del arte. El asunto por dilucidar es si dicha deshumanización del arte se puede reducir a una cuestión de giro estilístico del arte, a la prescindencia del simbolismo y la narrativa de la obra, o bien, a otros hechos adjuntos.

En *La forma y el consumidor*, Arnheim cuenta una anécdota que tuvo como resultado la incomodidad de una de las alumnas de Arnheim frente a una reproducción del *Guernica* de Picasso en la casa de unos amigos, llamados por Arnheim *gente culta*. Esto sirvió para considerar el que ahora las obras de arte parecían prescindir de su función simbólica y operarían ahora sólo como “una estructura decorativa de relaciones meramente formales” (Arnheim, 1986, p. 21). El centro de la observación de Arnheim, tal como lo fue para su alumna, es que la matanza de inocentes como núcleo simbólico del cuadro de Picasso resultaba ahora del todo irrelevante.

No sacamos partido del privilegio humano de entender los sucesos y objetos particulares como reflejos del sentido de la vida. Al partir el pan o lavarnos las manos únicamente nos preocupa la nutrición y la higiene. Nuestra vida, cuando estamos despiertos, carece ya de simbolismo. Esta decadencia filosófica y religiosa es causa de una opacidad del mundo de la experiencia que es fatal para el arte, ya que éste se apoya en el mundo de la experiencia como portador de ideas. (Arnheim, 1986, p. 21)

Es interesante advertir cómo es que Arnheim alude a la *decadencia filosófica y religiosa* de una cultura y un arte del pasado que consideró el simbolismo y la narrativa como fuertes plataformas expresivas. Dicho aspecto, para Arnheim y en consideración del arte del siglo XX, implicaba el surgimiento de un arte despojado de toda función. De haber un extravío en el sentido de lo forma humana, entonces, habría que aventurarse a demostrar que la disposición simbólica del mundo es un elemento intrínsecamente relacionado a la naturaleza humana.

8. Conclusiones

¿Qué pasa entonces con el arte y la conformación de la cultura? ¿Cómo se puede integrar la dimensión estética en el problema por la forma* humana? ¿Qué lugar guarda hacia la cultura el simbolismo de la obra?

Si Freud en *El malestar en la cultura* había buscado posicionar a la Ciencia, el Arte y la Religión como los tres pilares fundacionales de la cultura, también situaba al arte como resultado de la *sublimación* de los impulsos inconscientes, en una solución aceptada y valorada socialmente, pero que de fondo tenía como origen la misma fuerza libidinal de los más descarnados instintos:

Otra técnica para evitar el sufrimiento recurre a los desplazamientos de la libido previstos en nuestro aparato psíquico y que confieren gran flexibilidad a su funcionamiento. El problema consiste en reorientar los fines instintivos, de manera tal que eluden la frustración del mundo exterior. La sublimación de las pulsiones contribuye a ello, y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar el placer del trabajo psíquico e intelectual. En tal caso el destino poco puede afectarnos. Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial que seguramente podremos caracterizar algún día en términos meta psicológicos. Por ahora hemos de limitarnos a decir, metafóricamente que nos parecen más «nobles» y más «elevadas», pero su intensidad, comparada con la satisfacción de los impulsos instintivos groseros y primarios, es muy atenuada y de ningún modo llega a conmovernos físicamente. (Freud, 2000, p. 23-24)

Ante esta prerrogativa freudiana hacia el arte, la ciencia y la religión, que tiende a establecer un delgado límite entre las formas indeterminadas de lo inconsciente y las más altas expresiones de la cultura como un desplazamiento de energías tendientes a aminorar la angustia, Arnheim responde de la siguiente manera:

La genuina actividad artística no es ni un sustituto ni una escapatoria, sino que una de las maneras más directas y más valientes de hacer frente a los problemas de la vida...El rasgo más característico de una cultura auténtica, es la integración de las experiencias concretas cotidianas con los principios filosóficos orientadores. Dondequiera que las simples acciones de comer y dormir, de trabajar y amar, o las sensaciones de luz y oscuridad, se experimenten espontáneamente como símbolos de las potencias que subyacen a la existencia humana, tendremos los cimientos de la cultura y las semillas del arte. (Arnheim, 1954, p.109)

Pero tal pareciera que como parte de un proceso *desublimatorio de la cultura occidental*, el arte del símbolo y la narrativa resultaron progresivamente recursos que transparentaban obvedad o una carga de indeseable cualidad referencial ajena a la pretendida ligereza y autonomía con que el arte buscaba resolverse a sí mismo. Sin embargo, lejos de un cuestionamiento aislado hacia el arte de su tiempo, la potencial decadencia filosófica del mundo y la cultura de la que el arte era reflejo, era un aspecto compartido con otros pensadores contemporáneos de Arnheim. En relación con el cómo arte se hace parte de la forma* humana (aun cuando no refiriendo precisamente el concepto), el escritor y crítico inglés G.K. Chesterton, aludía a la creación artística como aquella actividad capaz de “despertar y mantener vivo en el ser humano el sentimiento de lo maravilloso...de modo que cuando una obra representa una parte de la realidad de lo cotidiano pareciera como si la viéramos por primera vez” (Chesterton, 2009, p. 226).

Para Chesterton, era precisamente en el «sentimiento de lo maravilloso» donde se albergaba la capacidad de la obra de transmitir un significado profundo que lograba hacer eco en el receptor, al mismo tiempo que el artista se mostraba como ser inteligente haciéndose inteligible en su obra. Pero cuando la facultad de «interpretar» agota o excede su atributo de dar sentido a la obra de arte mediante el símbolo o la narrativa contenida –momento en que la obra necesita «ser explicada» mediante el ejercicio teórico o curatorial destinado a una «tribu de iniciados»–, es cuando podría evidenciarse una primera brecha en la separación entre forma* humana y forma* artística. Desde esta perspectiva, es posible observar con claridad cómo es que la cualidad narrativa y simbólica de la obra de arte, donde existe un claro rol de mediación entre planos diferenciados de la realidad, entran en conflicto con la pretendida autonomía del arte moderno.

Podría parecer que el cómo y el porqué, de relacionar la crisis de la forma* humana con la artística y el consecuente declive de la cultura, es un aspecto que en Arnheim no alcanza una tentativa de esclarecimiento del problema, más allá de su enunciación con los supuestos adyacentes. Sin embargo, Arnheim da a entender que la crisis de la forma*, como fenómeno histórico que se da en paralelo con el inicio de la modernidad, se puede entender como un proceso histórico-cultural tendiente a quebrantar la relación natural de la forma* artística con la forma* humana. Si la obra de arte se alza ahora como un objeto que no «tiene nada que decir» más que hablar de sí misma, si la única grandeza que puede encerrar es la de la técnica lograda del color, la textura, la curva o el claroscuro ¿cómo es que esta especie de *clausura estética* de la obra sobre sí se puede formar parte de la debacle de la cultura o del extravío del sentido de la forma humana? Esto implica reconocer, que la función simbólica y la narrativa en la obra de arte se constituyen como unas cualidades que logran su eficacia productiva al contener y comunicar conformaciones de sentido que trascienden la esfera de la esteticidad de la obra. Cerraré estas reflexiones suscitadas por el problema de la forma* en el arte como es sugerido por Arnheim con una cita de Chesterton que, a mi parecer, viene a englobar lo discutido hasta aquí sobre la relación que guardaría la forma* en el arte y la forma* humana:

“Lo que nosotros, los modernos, no comprendemos bien es esto: que el león heráldico es mucho más importante que el león real [...]. El león legendario, el león hecho por el hombre y no por la naturaleza es, ciertamente, el rey de los animales. Es una gran obra de arte, una gran creación del genio humano [...] es el símbolo de todo lo que nuestra civilización cristiana ha elevado a la categoría de vida, energía y honor: la magnanimidad, el valor, el desdén por las victorias fáciles, el desprecio por todos los que desprecian a los débiles...” (Chesterton, 1997, p. 227)

Referencias

- Arnheim, R. (2006). The coming and going of images. En O. Grau (ed.), *MediArHistories* (pp. 15-17). Massachusetts: MIT Press.
- Arnheim, R. (2000). *El quiebre y la estructura*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Arnheim, R. (1986). *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. California: University of California Press.
- Arnheim, R. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Arnheim, R. (1954). The psychologist who came to dinner *College Art Journal* 13 (2), 107-112. <https://doi.org/10.2307/773515>
- Audi, R. (2004). *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Ediciones Akal.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Berman, M. (1987). *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Chesterton, G. K. (2009). *Por qué soy católico*. Madrid: El Buey Mudo
- Chesterton, G. K. (1997) El león heráldico. En *Ensayos*. México D. F.: Porrúa (pp. 66-68).
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Foster, H. (2001). *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press.
- Foucault, M. (1997). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Greenberg, C. (1993). Modernist Painting. En C. Harrison y P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 750-760). Oxford: Blackwell.
- Hegel, G.W.F. (1998). *Lecciones de Estética*. Barcelona: Península.

PEDRO SALINAS QUINTANA.

«La crisis de la forma (form) en el arte. Consideraciones e implicancias a partir de la obra tardía de Rudolf Arnheim». HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 12 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2021, pp. 157-192

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Verstegen, I. (2005). *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*. Nueva York: Springer.

Oyarzún, P. (2017, 26 de junio). Indicio histórico sobre la relación de Arte y Ciencia. *Psicología del arte*. <https://bit.ly/3aZlpD4>

Panofsky, E. (1934). Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64(372), 112-127. <https://www.jstor.org/stable/865802>

Sánchez-Clemente, J. (2011). El concepto de Autonomía del Arte en la Primera época de la *Revista de Occidente* (1923-1936). *NORBA, Revista de Arte* 31, 89-110. <http://bit.ly/3a6TCSO>

Vicente, A. (2011, 5 de abril). *Manet, el 'enfant terrible'*. Público. <https://www.publico.es/culturas/manet-enfant-terrible.html>

Wilde, O. (2007). *El retrato de Dorian Gray*. Quito: Libresa.