

El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes¹

SALVADORA M^a NICOLÁS GÓMEZ

RESUMEN

Análisis de algunas de las especulaciones teóricas desarrolladas por el historiador del arte Wilhelm Worringer en su famoso ensayo *Abstraktion und Einfühlung* (1908), donde este autor presenta una psicología de los estilos basada en la integración o suma de los conceptos de empatía o *Einfühlung*, y de abstracción. Especialmente, es de interés su pensamiento sobre cuál es la naturaleza de la tendencia a la abstracción en el arte, desde el arte prehistórico, egipcio, bizantino, medieval, hasta el arte del siglo XX, asociada o unida a los diferentes «tipos» de humanidad que él describe. También es importante subrayar la relación de Worringer con Th. Lipps; teórico Konrad Fiedler, con el escultor y teórico Adolf Hildebrand, con el Expresionismo alemán, y con la teoría de la pintura de W. Kandinsky.

PALABRAS CLAVE: Wilhelm Worringer; abstracción; teoría de la abstracción; empatía o *Einfühlung*; Th. Lipps; tendencia a la abstracción; arte prehistórico; arte egipcio, arte bizantino, arte medieval, arte del siglo XX; «tipos» de humanidad; Expresionismo alemán; Konrad Fiedler; Adolf Hildebrand; W. Kandinsky.

ABSTRACT

This is an analysis of some theoretical speculations developed by the historian of Art Wilhelm Worringer in his famous essay *Abstraktion und Einfühlung* (1908) in which this author presents a psychology of styles based on the integration or the sum of the concepts of empathy or *Einfühlung* and of abstraction. It is outstanding his thought about which the nature of the tendency towards abstraction in Art is, from prehistoric, Egyptian, Bizantyne, Medieval to XXth century art associated or joined to the different «types» of humanity

1 Este texto tiene voluntad de ser sencillo homenaje al historiador W. Worringer, y dedicatoria a los estudiantes de arte, porque cuando, al año siguiente de obtener el título de licenciada en Historia del Arte en la Complutense, leí mi tesina, o Memoria de Licenciatura, *Wilhelm Worringer: análisis crítico de su obra y aproximación a su influencia en la historiografía artística*, no podía imaginar que, desde 1995, año del nuevo plan de estudios de Historia del Arte, reformado en 1999 en la Universidad de Murcia, ya profesora titular de Historia del Arte, elaboraría los programas e impartiría docencia de las asignaturas *Historia de las Teorías del Arte*, y de *Introducción a la Metodologías de la Historia del Arte*, en los cuáles, W. Worringer, y las aportaciones teóricas de sus obras, ocupan un importante lugar.

that he describes. It is also worth mentioning the connection between Worringer and the theorist Konrad Fiedler, the sculptor and theorist Adolf Hildebrand, the German Expressionism and the painting theory by W. Kandinsky.

KEY WORDS: Wilhelm Worringer; Abstraction; theory of abstract art; empathy or *Einfühlung*; Th. Lipps; tendency towards abstraction; prehistoric art; Egyptian art; Medieval art; XXth century art; «types» of humanity; German Expressionism; Konrad Fiedler; Adolf Hildebrand; W. Kandinsky.

Los conceptos de abstracción y de imitación o reproducción del modelo natural desempeñan un papel esencial en la historia y la teoría de las artes visuales. El origen de la tendencia a la abstracción, al igual que el de la imitación, se remonta al arte prehistórico y se ha mantenido en toda la historia del arte, mezclándose o alternando, con la tendencia a la imitación, según el historiador y teórico del arte Wilhelm Worringer.

La idea de que *arte* no es solamente lo *reconocible*, o lo que imita el modelo natural, sino que también puede serlo lo que no lo reproduce, tuvo que consolidarse tratando de desmontar una educación visual condicionada por criterios del gusto, basados en el clasicismo de la Antigüedad clásica, y del Renacimiento. Los protagonistas del cambio fueron los artistas con sus obras, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y algunos teóricos e historiadores del arte a través de la rehabilitación de ciertas parcelas de la historia del arte de la humanidad (arte africano, azteca, japonés, y otros), marginadas arbitrariamente bajo apelativos como el de *arte bárbaro*, por no reproducir fielmente el modelo natural conforme los cánones del arte occidental clásico, entre otras razones.

Uno de esos teóricos e historiadores del arte fue Wilhelm Worringer quien expresó su pensamiento acerca del arte en su obra más importante, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), donde propone llevar a cabo un análisis de la psicología de los estilos basado en la integración de los conceptos de empatía o *Einfühlung*, y de abstracción. Entre otras de sus publicaciones cabe destacar *Esencia del estilo gótico* (1911), *El Arte Egipcio* (1927), *Problemática del arte contemporáneo* (1948), y *El Arte y sus interrogantes* (1956), éste último una recopilación de artículos y conferencias desde 1919 a 1954.

Wilhelm Worringer nació en Aquisgrán el 13 de enero de 1881. Obtuvo el doctorado con el ensayo *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* en 1906. Fue profesor en la Universidad de Bonn (1918-1928) donde obtiene una cátedra en 1920. Enseña en las Universidades de Königsberg (1928-1944) y Halle. Muere en Munich el 25 de marzo de 1965.

Metodológicamente, W. Worringer, representa el estudio de la Historia del arte desde el punto de vista psicológico, y la interpretación del proceso artístico y de la obra de arte como *expresión*, sobre todo de sentimientos, según una cosmovisión (*weltanschauung*) de tipo existencial cuyo enfoque analiza los cambios artísticos en la Historia del Arte como producto o resultado de determinadas tensiones anímicas. Arte y vida están, para él, indisolublemente unidos. Considera la experiencia del arte, y también el proceso creativo artístico, como si fuera una vivencia, como un sentir de tipo global, y defiende que el arte implica a todas las zonas y aspectos de la existencia, donde la obra de arte no es fruto solo de una tensión estética, sino mucho más de una tensión de tipo vital. En mayor o menor grado, el arte es entendido como identificación del *yo* con el mundo, y la obra de arte como intermediario entre ambos.

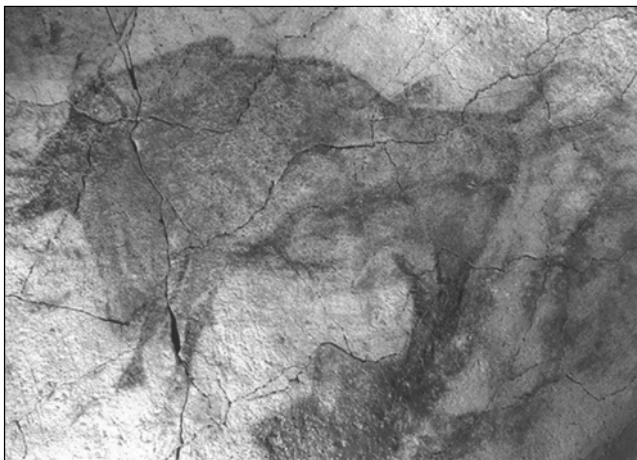


Fig. 1. Cueva de Altamira. *Bisonte*.

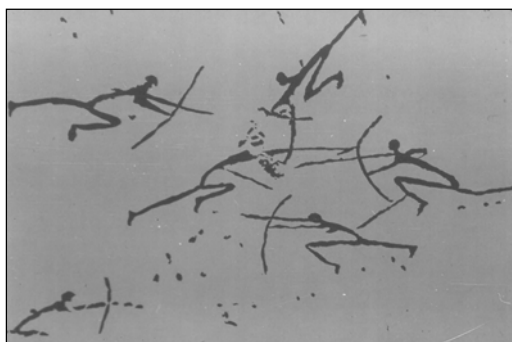


Fig. 2. Cueva de Roure. Morella (Castellón). *Combate de arqueros*.



Fig. 3. Wilhelm Worringer, historiador y teórico del arte (1881-1965).

El pensamiento de W. Worringer, publicado en su libro *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Munich 1908)², se manifiesta como representante de la historia de la expresión o del gusto, según la teoría de la empatía psicológica o *Einfühlung*, dentro de la estética experimental y los estudios de psicología que se amplían enormemente a finales del siglo XIX, situándose frente a la estética sistemática y normativa.

LO BELLO Y EL ARTE

Worringer toma como punto de partida la distinción clara entre lo bello en la naturaleza y lo bello en arte, e intenta justificar la no necesidad de imitar la naturaleza para hacer arte, y afirma que «*lo bello natural no debe considerarse condición imprescindible de la obra de arte*»³.

Está contra el concepto de Gotfried Semper (*Der Stil*. 1860) de que la evolución del arte se produce únicamente a causa de las sucesivas mejoras técnicas de la humanidad, y sigue al historiador del arte Alois Riegl (*Stilfragen*. 1893) en la aplicación del concepto de «voluntad artística» (*Kunstwollen*) a dicha evolución, al que Worringer añade su propio concepto denominado «sentimiento artístico originario» (*Urkunstwollen*) entendido como base del proceso de creación artística de cada período y de cada artista.

Para elaborar su teoría de la *abstracción*, Worringer, también recibe la influencia, entre otras, de la teoría de la Pura Visualidad o *Sichtbarkeit*, que aparece en la segunda mitad del siglo XIX en Alemania representada por el teórico y *studioso* del arte –como le llama B. Croce– Konrad Fiedler (1841-1895)⁴. Además de él, el pintor Hans von Marès (1837-1887), y el escultor Adolf Hildebrand (1847-1921), ambos amigos de Fiedler, contribuyeron a la configuración de la *Sichtbarkeit* con sus propias aportaciones teóricas y prácticas.

Fiedler parece proponer las bases de una disciplina teórica referida al arte distinta a la Estética e independiente de ella. Parte exclusivamente de los hechos artísticos y se propone construir una *Kunsttheorie* o teoría del arte donde se interpretan las artes visuales desde sus propios supuestos artísticos⁵. Trata de demostrar que el arte es un fenómeno gnoseológico, intelectual, y no exclusivamente manifestación sensual, objeto de placer estético. La separación de lo artístico de lo estético toma como punto de partida la división entre juicio estético y juicio artístico. El juicio estético se expresa en el gusto y está relacionado con la sensibilidad; el juicio artístico se manifiesta en el intelecto y está relacionado con el conocimiento. Según Fiedler, lo artístico, en tanto que proceso gnoseológico, se puede separar de lo bello tradicional y se puede escapar de la tutela de la Estética. «*Quien solo reconozca al gusto como juez*

2 A partir de aquí cito por la edición en castellano: W. Worringer. *Abstracción y Naturaleza*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica. 1966. Hay una cuarta reimpresión de este texto en 1997.

3 W. Worringer. Op. Cit. (1966), p. 17.

4 K. Fiedler. *De la esencia del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1958, p. 35. También, K. Fiedler. *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor. 1991. Véase también, Philippe Junod. *Transparence et Opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*. These présentée pour obtenir le grade de Docteur. Université de Lausanne. Lausana, 1976.

5 Más adelante, esta tendencia metodológica es seguida por otros autores como Max Dessoir quien distingue entre Ciencia del Arte (*Kunstwissenschaft*) y Estética.

acerca de las cosas de arte –dice Fiedler– *demuestra que considera a estas únicamente como estimulantes de su sensibilidad estética, función que las equipararía a todas las demás cosas que impresionan sensualmente*» (...) «*Todo el mundo tiene juicio estético o del gusto: es tan innato en el hombre como lo es la conciencia moral. En cambio son muy pocos los que tienen un criterio acerca del arte*». El arte, considerado como problema de conocimiento, es entendido como una toma de conciencia de las sensaciones a las que el espíritu da forma. Sin este acto formativo la realidad y la naturaleza se pueden confundir y no tener una existencia independiente de nuestra mente⁶. Para Fiedler el placer que produce una obra de arte está al mismo nivel que el placer que conlleva todo conocimiento. A partir de ideas como las expuestas, Worringer fija la separación que establece entre lo bello y el arte.

En el proceso que concluye con la realización de una obra de arte, contemplación y producción no son dos actos diversos, sino un paso que va de la impresión a la plasmación, de la sensación a la expresión. La obra de arte es el resultado de una actividad productiva del espíritu que realiza una actividad intencional que distinguirá a cualquier obra artística de cualquier otro objeto de la naturaleza. El arte, entonces, produce otra realidad distinta a la de la naturaleza, que se contrapone a ella.

El iniciador del proceso artístico es el sentido de la vista, el ojo humano, que funciona «*productivamente*». «*Para el artista –dice Fiedler– no hay otra regla más que aquella que dice que en cualquiera de sus acciones, el ojo debe haber sido el punto de partida. Cuando esto sea así se producirá, si no un arte sobresaliente, al menos un arte auténtico*» (...) «*Se puede explicar la actividad artística diciendo que en ella, la actividad de las manos aparece como dependiendo exclusivamente del ojo, del interés de la vista*»⁷. Para Fiedler el ojo del artista, a diferencia del de quien no lo es, percibe y expresa inmediatamente. Como dice en una carta dirigida a A. Hildebrand: «*por medio del ojo como factor formador se engendra un mundo completamente independiente, el mundo de la plasmación, que no es expresado por el arte, sino que existe únicamente por el arte*»⁸.

En este sentido el crítico B. Croce dirá: «*El principio del arte no es ni la belleza ni el concepto, ni la imitación, ni siquiera el sentimiento, sino la visibilidad y su órgano: el ojo, el ojo del artista concentrado en ver y que no se diferencia de los ojos del resto del mundo porque vea más o distinto, sino porque ve en modo productivo*»⁹. De manera que mirar e imaginar no se convierten en actividad artística, propiamente dicha, hasta que dichas acciones no culminan en producción. Es decir, para que la actividad visual sea *artística*, contemplación y producción han de ser un único proceso que vaya de la sensación física a la *expresión*. La actividad del artista consistirá en conducir el proceso de percepción visual hacia la representación de esa percepción en un objeto. «*Por paradójico que parezca –dice Fiedler– el arte solo comienza allí donde termina la contemplación. El artista no se distingue por poseer un don de contemplación especial, ni tampoco porque vea más o menos intensamente, ni por-*

6 B. Croce. «La teoría dell'arte come pura visibilità» (1911) en, *Nuovi Saggi di Estetica*. Bari: Laterza, 1926, p. 248

7 K. Fiedler. Op. Cit. (1958), pp. 27-70.

8 K. Fiedler. «Carta a A. Hildebrand». Op. Cit. (1958), p. 48.

9 B. Croce. Op. Cit. (1911), p. 239.

que su ojo tenga una capacidad particular de resumir, refundir, ennoblecer, transfigurar de modo que en su obra se revelen, en definitiva, los resultados de su contemplación; se distinga en cambio porque gracias a un don singular de su naturaleza, se encuentra en condiciones de pasar inmediatamente de la percepción contemplativa, a la expresión contemplativa; su relación con la naturaleza no es de contemplación sino de expresión»¹⁰. Esto es, que, según Fiedler, el artista *ve* en modo productivo, pues el proceso de creación artística convierte directamente su percepción visual en algo palpable y real. La unión entre conocimiento intelectual y artístico se establece a través de los sentidos (como intuiciones del conocimiento), y de las sensaciones proporcionadas por ellos. «Una verdadera historia del arte «figurativa» no debe ser otra cosa que historia del conocimiento mediado y revelado del arte, esto es, del conocimiento de lo real considerado bajo el aspecto de la visibilidad»¹¹. La percepción visual, en el transcurso del proceso artístico, ha de elevar a la conciencia las sensaciones recibidas donde se produce su plasmación o representación, y ésta se convierte en obra.

Estas ideas, fundamentadas en la teoría de la Pura Visualidad, tratan de explicar cómo se produce el proceso artístico a partir de la visión *productiva* del artista, en tanto que catalizador en su interior de la visión y la representación, la contemplación y la producción, la intuición y la expresión, en un acto único del que surge la obra de arte. Según Fiedler, las artes plásticas no ofrecen las cosas como son sino cómo se las *ve*. Para él, en la obra de arte, interesa mucho más la estructura compositiva de la misma que su contenido. Opina que «solo cuando el artista rechaza todas las consideraciones respecto al contenido y se deja determinar solo por el afán de desarrollar la imagen visual, puede testimoniar la pureza y fuerza de su talento»¹². El pensamiento de K. Fiedler y el de W. Worringer coinciden en este principio de manera literal, porque «el contenido –según Worringer– es factor secundario en toda representación artística» tanto naturalista como abstracta, prefiriendo él esta última porque en ella «no hay contenido que pueda despistar»¹³. De manera que el arte, para serlo, no depende del juicio de la filosofía de lo bello o Estética, ni de la imitación del modelo natural en el proceso de creación artística, ni del contenido de la obra entendido como tema o asunto. El arte puede ser *no bello* sin dejar de ser arte.

WORRINGER, *EINFÜHLUNG* O PROYECCIÓN SENTIMENTAL, Y CREACIÓN ARTÍSTICA

El estudio de la empatía simbólica, *Einfühlung* o proyección sentimental forma parte de la investigación psicológica destinada a responder a la pregunta sobre el por qué de que los seres humanos sean atraídos o rechacen, según los casos, unas formas u otras de los fenómenos de la naturaleza. Su influencia máxima se extiende aproximadamente hasta el primer cuarto del siglo XX. Sus principales teóricos fueron Robert Vischer y, sobre todo, Theodor Lipps en su libro *Los Fundamentos de la Estética* (1906)¹⁴ responsable de la enorme divulgación de esta teoría.

10 K. Fiedler. Op. Cit.(1958), p. 56.

11 B. Croce. Op. Cit.(1911), p. 239.

12 K. Fiedler. Op. Cit.(1958), Ibidem.

13 W. Worringer. Op. Cit. (1966), p. 41.

14 Th. Lipps. *Los fundamentos de la Estética*. Traducción de la tercera edición alemana por Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Daniel Jorro. 1923.

Algunos historiadores del arte, como Heinrich Wölfflin (1864-1945)¹⁵ y, sobre todo, Wilhelm Worringer, fueron influidos por la teoría de la proyección sentimental o *Einfühlung* utilizada como instrumento a la hora de analizar el proceso de creación artística y la obra de arte, así como al escoger un enfoque interpretativo psicológico general para el análisis del desarrollo de la Historia del Arte, realizados desde el punto de vista de esta teoría. Worringer elabora y propone en su libro, *Abstraktion und Einfühlung*, una psicología del estilo y una teoría de la *abstracción* en el arte interpretada como necesidad psíquica primigenia del ser humano, resultado de diversos factores.

La llamada teoría de la *Einfühlung* o proyección sentimental es aplicada al proceso de creación artística al ver en él la expresión del sentimiento de la realidad mediante formas simbólicas tomadas de ella misma: lo vertical interpretado como elevación y aspiración a la trascendencia, lo horizontal como deseo de serenidad y expansión. Se asocian líneas, formas geométricas, o ilusiones ópticas, a sensaciones preexistentes en el ser humano tales como la inseguridad, el miedo, o la calma, el equilibrio. La línea y el color, en el proceso artístico, son interpretadas como fuerzas que actúan de modo similar a las fuerzas elementales de la naturaleza, esto es, como resonancia de lo afín que hay de ellas en el ser humano. La línea y el color cogen el sentimiento vital de quien las traza, el artista, llegan a esferas psicológicas, y se salen del sencillo mecanismo de mimetismo natural, conforme sus preferencias subjetivas hacia las formas, y según determinadas tensiones anímicas que haya en él.

Solo ha de hablarse de *proyección* en el caso de que se trate de explicar, o expresar, que lo que yo siento, lo siento en otro, en otra cosa distinta a mí. La experiencia interior que constituye una proposición o juicio sería una *proyección intelectual*, no sentimental. El sentimiento es fruto de una oposición: placer/no placer. Worringer considera el afán de *Einfühlung* en la obra de arte como una suerte de «*autogoce objetivado*», es decir, una proyección *sentimental* de índole positiva y gratificante.

Hay dos clases de arte, vital y geométrico, totalmente distintos entre sí que persiguen diferentes fines, son creados para satisfacer las diferentes necesidades de la mente, y obedecen, según Worringer, a diferentes tendencias psicológicas que subyacen en cada tipo. El arte vital puede asociarse al naturalismo o realismo en sentido más amplio. El placer que siente el espectador ante este arte es un sentimiento de vitalidad que es asociado a la *empatía* porque cualquier obra de arte que sea encontrada bella es objetivación de ese placer y esa propia vitalidad. Este arte solo puede encontrarse en los seres humanos que cuya relación con el mundo exterior sea tal que admita el sentimiento de placer en su contemplación. El arte geométrico no manifiesta placer en la contemplación de la naturaleza, ni identificación con la vitalidad. Sus formas son duras, carecen de vida y parecen mostrar que debe haber en él un impulso psicológico distinto al que encuentra placer en el arte de la Antigüedad clásica, y renacentista.

Worringer utiliza las claves de la teoría de la *Einfühlung* para establecer dos direcciones en el proceso de creación artística: una tiene como modelo la realidad en su claridad formal y se concibe como imitación, y la otra rechaza ese modelo para concebir la creación artística como resultado del *afán de abstracción*. Todo ello conforme a dos actitudes psicológicas: una de concordia entre ser humano y realidad externa a él con la que se identifica y que conduce a un arte figurativo, y otra de discordia entre el ser humano y su entorno, considerado hostil, que le provoca tensión (*pathos*), con el que discrepa, y produce un arte abstracto como reflejo de dicha tensión. La primera de las direcciones, según la actitud de concordia, desarrolla el arte

del área mediterránea dentro del pensamiento clásico, y la segunda, según la actitud de discordia, inspira el arte de los pueblos nórdicos conforme a su idiosincrasia fuera del clasicismo mediterráneo.

Para esta interpretación tiene presente la fijación de los tipos fundamentales de la concepción filosófica del mundo, o teoría de los «tipos» fundamentales de humanidad, desarrollada, entre otros, por el filósofo W. Dilthey¹⁶, al que Worringer parece seguir: «*Llamo yo tipos fundamentales de humanidad, a esas formaciones de la historia en las cuales cierta relación determinada y relativamente sencilla entre la humanidad y el mundo exterior encuentra su expresión clara y paradigmática. Esos ejemplares tipos de la historia humana, que nos facilitan la inteligencia de los otros fenómenos, son el hombre primitivo, el hombre clásico y el hombre oriental*»¹⁷. A estos tres tipos de humanidad Worringer añade, después, el de *hombre nórdico*. Entre todos muestran tipos de las «visiones de la vida», o cómo ve la vida cada tipo de humanidad. Se trataría de semejanzas cíclicas en una cultura, que no contradicen su evolución hacia estados siempre nuevos.

La creación artística es relacionada, como se ha dicho arriba, con la proyección en ella de estados primitivos de la vida psíquica que revelan en el artista la disyuntiva de: o bien su identificación con la naturaleza, el cosmos, el entorno, o bien su rechazo y enfrentamiento a ellos, de cuya actitud resulta o bien un arte figurativo, o bien un arte abstracto. Considera esos estados psíquicos primitivos como constantes que se repiten cíclicamente a lo largo de la historia de la humanidad y de la historia del arte. Algunos (H. Read. Londres. 1931) han comparado el concepto de *Raumscheu* o temor espacial explicado por Worringer con el concepto filosófico de *Angst* (Heidegger) o miedo, en dimensiones cósmicas.

SENTIMIENTO ARTÍSTICO ORIGINARIO

Establece la existencia de distintas psicologías humanas genéricas a las que corresponde un «*sentimiento o impulso artístico originario*» o «*voluntad artística originaria o absoluta*» (*Urkunstwollen*), diferente en cada caso¹⁸. Por ello llega a relacionar entre sí artes, tan alejadas temporalmente y tan aparentemente dispares, como el arte medieval tardío alemán y el expresionismo alemán del siglo XX por coincidir, los dos, según él, en la actitud psicológica vital de rechazo frente al cosmos, la naturaleza, el entorno, que, en ambos casos, considerarían hostil al ser humano y, por tanto, producen un arte, de algún modo, similar entre sí por el *afán de abstracción* debido al *impulso artístico originario* común a las dos épocas según Worringer. También a ambos se les podría aplicar, salvando las distancias temporales, la teoría de la *defor-*

15 Especialmente en su texto *Renaissance und Barock*. Basilea, 1888. (*Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón. 1977).

16 Véase, W. Dilthey. *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Alianza Universidad. 1988.

17 W. Worringer. *Formprobleme der Gotik*. Munich: Piper Verlag. 1911. *Esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 21.

18 W. Worringer. Op. Cit. (1966), p. 23. Su desarrollo se puede asociar también, de alguna manera, al concepto de *Voluntad artística* o *Kunstwollen* aportado ya antes por el historiador del arte Alois Riegl (*Spatrömische Kunstindustrie*. 1901) a quien Worringer considera como su maestro, aunque afirma no estar de acuerdo con él en todos los puntos.



Fig. 4. M.Grünewald. *Crucifixión*(detalle). 1505.



Fig. 5. E. Kirchner. *Mujeres por la calle*. 1915.

mación subjetiva (Maurice Denis. 1890)¹⁹ que podría explicar tanto las deformaciones de un Grünewald o un Brueghel como las de un Van Gogh, un Kandinsky o las de los expresionistas alemanes del siglo XX integrantes de los grupos *Die Brücke* (El Puente) o *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), deformaciones vinculadas también al *afán de abstracción* tal como lo interpreta Worringer.

W. Worringer, situado dentro de la órbita que interpreta el arte como expresión emocional, se relaciona muy de cerca con el movimiento artístico de vanguardia denominado *Expresionismo alemán*²⁰. Su hermana, Emmy Worringer (1889-1961), fundó el *Club Gedeon* en Colonia donde tuvo lugar la primera exposición del *Almanaque de El Jinete Azul (Der Blauer Reiter)* expresionista.

Worringer tiene la convicción de que en la obra de arte no hay que buscar sólo en la forma por sí misma, sino que se ha de encontrar la esencia, entendida como algo espiritual asociado a sentimientos e intenciones emotivas de dicha forma. El estilo de una obra de arte corresponde a la especificidad de las necesidades psíquicas que satisface esa obra de arte. En ideas como éstas coincide de lleno con el pensamiento de un artista como W. Kandinsky y su concepto de *necesidad interior*, desarrollado en su libro *De lo Espiritual en el Arte* (1911), ya que Worringer entiende la necesidad psíquica como impulso artístico.

19 Véase, W. Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral. 1973, p. 71.

20 Klaus Lankheit. *Der Blaue Reiter*. Munich: Reinhart Piper and Co. Verlag. 1965, pp. 262.



Fig. 6. Arte egipcio. *Tumba de Menna* (h. 1415 a.C.). Detalle.



Fig. 7. W. Kandinsky. Ilustración para su libro *De lo Espiritual en el Arte*. 1911.

El libro de W. Worringer *Abstraktion und Einfühlung* fue un texto muy utilizado por la vanguardia artística contemporánea a él. El hecho de que en 1921 llevara publicadas once ediciones, aproximadamente una nueva por año desde la primera, da testimonio de su gran éxito. El pintor W. Kandinsky conocía este texto el cual le fue recomendado por su amigo, también pintor, Franz Marc en una carta personal que se conserva. Consta, al parecer, por primera vez el término *expresionismo* referido al arte alemán del siglo XX en la Revista *Der Sturm* (Agosto, 1911), en un artículo firmado por W. Worringer.

EL AFÁN DE ABSTRACCIÓN EN W. WORRINGER Y LA TEORÍA DE LA PURA VISUALIDAD

Worringer piensa que hay dos polos opuestos en la sensibilidad artística humana: el *afán de proyección sentimental* al que corresponde el concepto fundamental de *naturalismo* (lo orgánico, lo figurativo) y el *afán de abstracción* al que corresponde el concepto de *estilo* (lo geométrico, lo estilizado). Worringer no es un teórico de la Pura Visualidad pero recurre a los principios de ésta para aplicarlos a su propia interpretación sobre el origen del arte, y al tratar de explicar cómo cree que se produce en el hombre, a lo largo de la historia, el *afán de abstracción* y se manifiesta éste en las formas artísticas.

Para Worringer, en el origen de la actividad artística está el *afán de abstracción* que en determinadas épocas se tornó en *afán de naturalismo* o figuración. Recurre a los postulados de la Pura Visualidad no a través de las teorías de K. Fiedler sino mediante la comprensión de los «*modos de visión*» expuestos por A. Riegl, historiador del arte como él mismo, además de su maestro, y, sobre todo, según las interpretaciones visuales del escultor A. Hildebrand, artista que sigue las *leyes* de la Pura Visualidad en su propio arte y cuyos planteamientos teóricos en su libro *El problema de la forma en la obra de arte* (Munich, 1893)²¹, son herederos directos de los de Fiedler.

Hildebrand, en el *Prefacio* a la tercera edición de su libro, hace una especie de manifiesto teórico acerca de sus ideas sobre el arte, donde se aprecia la importancia concedida al fenómeno de la percepción visual dentro del proceso de creación artística. El ojo es el órgano fisiológico iniciador del proceso como también lo es en las teorías de Fiedler. «*El punto de partida consiste –dice Hildebrand– en poder concebir las cosas en el espacio por el ejercicio de los órganos de la vista y del tacto. Esta doble toma de conciencia no debe producirse por dos órganos: por el ojo que ve y por el cuerpo que toca, sino que todo está ya reunido en el ojo*»²². El artista debe guiarse por las peculiaridades intrínsecas al fenómeno de la percepción visual, cuyo análisis se centra en clarificar la relación y diferencia existente entre *forma de existencia* y *forma de apariencia*.

Una es *movimiento puro* (percepción visual neta /visión cercana), y la otra es *visión pura* (representación/visión lejana) puestas en relación directa como se veía que sucedía entre contemplación y plasmación en las teorías de Fiedler. Para el escultor Hildebrand el fundamento del origen del arte es la percepción inmediatamente unida a la reacción productiva: la representación. «*El arte –dice– no es solo conocimiento puro, sino mucho más una «acción», un trabajo de formación en el curso del cual el conocimiento debe confirmarse en obra*»²³.

La *visión pura* es identificada con la percepción visual del objeto desde un punto de vista *lejano*, de modo que los ojos capten una imagen total que tiene solo dos dimensiones. El ojo percibe, en estado inmóvil, una imagen única total e inmediata, y la representación de esa visión es una imagen plana (dos dimensiones). Desde un punto de vista *cercano* las acomodaciones focales a que debe someterse el ojo, los movimientos que ha de realizar para aprehender el objeto, hacen que desaparezca la imagen total. A medida que el espectador y el objeto se acercan, más se troceará en apariencias parciales la apariencia total; se dividirá en mayor número de imágenes separadas, incluso hasta considerar que un solo punto puede ser, netamente, un *lugar visual*. Entonces, la vista se convierte en un verdadero tanteo y las plasmaciones de la misma no son representaciones de impresiones visuales sino representaciones de los movimientos del ojo mismo, por ello es denominada *movimiento puro*²⁴.

21 A. Hildebrand. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Munich. 1893. Cito, traducido al castellano de la edición francesa: *Le problème de la forme dans les arts figuratives*. París: Bouillon. 1949. (*El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor. 1988).

22 A. Hildebrand. Op. Cit., (1949), «Prefacio a la tercera edición».

23 A. Hildebrand. Ibidem.

24 Entre ambos se dan otros modos de percepción *intermedios*. Se componen de impresiones visuales planas e impresiones que exigen movimientos oculares. En estos casos la representación no encuentra más que datos confusos.

En el proceso de creación artística se establece una neta diferencia entre percepción visual común y visión artística²⁵. La primera fase del proceso artístico se manifiesta en la síntesis que se realiza, en la obra de arte, entre la representación visual (fruto de la visión lejana) y la representación del movimiento (visión cercana) en un proceso cognoscitivo que reduce ambas a visión unitaria. Según Hildebrand, «*solo las artes figurativas desarrollan la consciencia en este sentido y buscan llenar la laguna que existe entre representación de la forma (visión lejana) y las impresiones visuales (visión cercana), y tratan de amoldarlas en una unidad*»²⁶. La *percepción visual* se convierte en obra de arte conforme se combinan los dos tipos de visión: lejana y cercana.

La consideración de que la experiencia artística ha de ser un *todo*, es decir, ha de ser una experiencia de *unidad*, y reflejarse en una representación unitaria, es premisa inexcusable para Hildebrand. En la representación artística se han de dar las condiciones necesarias para que el objeto, la obra de arte, pueda ser aprehendida inmediatamente en su totalidad por parte del espectador, porque la expresión artística es el resultado de una impresión visual de unidad total, como la que se produce en determinado tipo de percepción visual, esto es, la *visión lejana* o *visión pura*²⁷. Como él mismo afirma: «*la obra debe alcanzar esta unidad conveniente a ella misma, unidad necesaria a una obra de arte para que pueda existir bajo forma de creación circunscrita, afirmándose vis a vis con la naturaleza*»²⁸. La unidad de la obra de arte es condición imprescindible para que pueda dejar de estar subordinada a la naturaleza, y de estar obligada a reproducir el modelo natural para ser considerada arte.

La *forma de efecto* o *apariencia* (Wirkungsform) la produce la imagen lejana y corresponde a la visión del artista; la *forma de existencia* (Daseinform) corresponde al objeto en la naturaleza y no tiene para él valor artístico. Lo que persigue la visión del artista es la impresión total y la plasmación de ella en una unidad de todos los datos de la apariencia²⁹. La representación artística (la obra realizada) ha de mostrar tales características que el efecto de su percepción sea siempre como el que produce la *visión lejana*, bidimensional. Es decir, el artista ha de conseguir que la obra, contemplada, produzca sensación de superficie (dos dimensiones), de planitud, aunque se trate de una escultura con sus tres dimensiones de la misma manera que un objeto visto de lejos produce siempre sensación de planitud, aunque se sepa que realmente tiene tres dimensiones. Reproducir en la obra de arte el efecto del mecanismo de la *visión lejana* es en lo que consiste, según Hildebrand, la auténtica representación artística, porque, para él, el proceso artístico es, ante todo, un proceso intelectual cognoscitivo que ha de manifestarse como tal.

25 (...)»*para el que percibe, la acción de ver (lectura de la apariencia en el espacio), tiene lugar de una manera inconsciente y recibe la impresión visual como siendo la representación espacial. Pero el acto de la representación compone el objeto por una parte, después las representaciones de la vista, por otra, después de las representaciones del movimiento, es decir, se representa una imagen visual aproximada y la completa según sus deseos de exactitud plástica, por las representaciones del movimiento*». A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), p. 9.

26 A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), p. 10.

27 «*Todo fenómeno natural, aislado, debe ser transformado en caso general, es decir, debe devenir una imagen visual que asuma una significación general en tanto que expresión de la representación de la forma*». A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), p. 13.

28 A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), «Prefacio a la tercera edición».

29 A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), p. 15.

BIDIMENSIONALIDAD, ABSTRACCIÓN, Y ESENCIA DE LO ARTÍSTICO

Según Hildebrand, el proceso de creación artística está basado, a su vez, en una sucesiva estilización de la forma, de síntesis de la misma, que en definitiva, es un proceso continuo de *abstracción* formal progresiva. En la escultura dicho proceso cristaliza, según Hildebrand, en la llamada «*concepción en relieve*» que es definida así: «*la esencia de la concepción en relieve consiste en hacer un cuerpo de tres dimensiones de manera que se le haga producir una impresión visual que tenga carácter de unidad. Ella (la esencia) entrará en vigor cada vez que se trate de la formación artística de un objeto cúbico*» (...) «*Se trata siempre de provocar un sentimiento o sensación netos, de la superficie exterior y de hacernos leer las formas secundarias desde la superficie a la profundidad*»³⁰. El escultor ha de conseguir que la figura plástica dé impresión de ser una superficie plana aunque tenga tres dimensiones. Solo entonces esa figura habrá obtenido «*forma plástica*» porque la tridimensionalidad es una *forma de existencia*, objeto, tan solo, de percepción visual común, que contribuye a disminuir la claridad y unidad que debe mostrar una auténtica obra de arte³¹. «*La tarea de la plástica –dice Hildebrand– no es dejar al espectador inquieto frente a una impresión de naturaleza cúbica, es decir, de tres dimensiones, estado de transición en que el espectador se esfuerza en construirse una representación visual clara y neta. La plástica, al contrario, debe darle la representación visual (lejana, plana), y debe quitar a la tercera dimensión lo que tiene de irritante (torturante)*». Por ello, el verdadero arte exige transformar la impresión de lo cúbico en impresión de superficie. Esto ya es un proceso de *abstracción*.

En ese sentido, asegura Worringer: «*Esta tendencia la realizaron de un modo exterior y directo los egipcios; de modo indirecto y profundo escultores del tipo de Hildebrand. Concibiendo nuestras impresiones cúbicas como relieves y realizando consecuentemente esta concepción es como damos solemnidad a la creación; y la misteriosa dicha que provoca en nosotros la obra de arte, se deriva de ello*»³². Para Worringer, es en la forma arquitectónica de la pirámide egipcia donde se expresan todas las tendencias abstractas en su forma más pura; es donde se realiza, en la medida de lo posible, la traducción de lo cúbico a la forma abstracta que él defiende³³. Según Worringer, solo en el proceso de traducir lo cúbico a forma de superficie, esto es, a forma *abstracta* (geométrica, estilizada, sintética), es donde se realiza el arte que puede dar satisfacción, porque, según él, ésta no se produce exclusivamente en el proceso de creación que solo se ocupa de la imitación de la naturaleza. La finalidad última de la creación artística no es, ni para Hildebrand, ni para Worringer, la imitación del modelo natural, el ilusionismo naturalista, ni siquiera en el propio arte figurativo.

30 A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), p. 83.

31 «*Mientras que una figura plástica produce todavía impresión cúbica ante todo, no está aún más que en estado embrionario. Solo cuando dé una impresión de superficie, a pesar de sus tres dimensiones, obtendrá forma artística, es decir obtendrá importancia para la representación de la vista*». A. Hildebrand. Op. Cit. (1949), p. 80.

32 W. Worringer. Op. Cit. (1966), p. 95.

33 Véase, W. Worringer. *Aegyptische Kunst*. Munich: Piper Verlag. 1927. (*El Arte Egipcio*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1972).

La exclusión de la tercera dimensión, incluida en la escultura, se convierte en palabras de Hildebrand en la auténtica esencia de «lo artístico». Dicha *exclusión* se convierte en un argumento válido para juzgar una obra de arte desde presupuestos surgidos de ella misma sin tener que recurrir a las tesis habituales procedentes de la Estética normativa, ni, desde luego, acudir a los supuestos de la imitación fiel del modelo naturalista, pues propone una explicación que conduce a un proceso auténtico de *abstracción* de la forma visual.

W. Worringer, en su descripción del *afán de abstracción* en el hombre, entendido por él como el punto de partida de todo crear artístico, coincide con Hildebrand, a quien toma como punto de referencia, al excluir de la representación artística la corporeidad tridimensional. Según Worringer, para el hombre «*en su afán de lograr en la reproducción artística de las cosas del mundo exterior el acercamiento de éstas a su valor absoluto, era necesario escoger una representación que no reprodujera el objeto en su corporeidad tridimensional sujeta al espacio, ni en su apariencia visual*»³⁴. Considera que una manifestación del *afán de abstracción* es la exclusión de la tridimensionalidad, actitud que ya se encuentra en el origen del arte, y sostiene que una de las necesidades psíquicas primigenias del ser humano es la de expresarse en formas donde se haya excluido la tercera dimensión³⁵.

También la organización *arquitectónica* de las formas, entendida como algo de naturaleza *espacial*, es, para Hildebrand, condición indispensable de *lo artístico*, que ha de seguir los modos de la facultad humana de conocer el espacio, ya que, para él, la creación artística no es otra cosa que, precisamente, el desarrollo de esa facultad. Todo ello le lleva a reconsiderar, más allá del juicio basado en la imitación del modelo natural, nuevos valores artísticos de la escultura donde los factores *arquitectónicos* y *espaciales* son entendidos como imprescindibles en toda obra de arte.

El artista debe descubrir los valores espaciales de la apariencia constituyendo en la imagen la verdadera fuerza constructiva y unificadora. Debe oponer a la apariencia natural una imagen donde la naturaleza representada haya sido ordenada, construida, estructurada, conforme a una prioritaria exigencia de unidad y claridad que requiere la auténtica obra de arte. Todo ello no tiene nada que ver con la imitación de la naturaleza. «*El paralelismo entre la naturaleza y la obra de arte no debería ser buscado en la identidad de su apariencia efectiva, sino en la facultad común que poseen de recordar la representación del espacio*»³⁶. El proceso artístico consiste, entonces, no en imitar lo que está a la vista de manera más o menos ilusionista, sino en sustraer el objeto de la apariencia natural y convertirlo en forma artística, y en crear una realidad distinta a la naturaleza según un particular proceso de *abstracción*. En el espíritu de estas ideas es donde mejor se ve la sintonía de este teórico-escultor con el pensamiento de W. Worringer.

34 W. Worringer. Op. Cit. (1966), pp. 50-51.

35 En el caso de la escultura se trataría de una especie de intención añadida a la representación ya que, evidentemente, todo objeto escultórico es en sí tridimensional.

36 A. Hildebrand, A. Op. Cit. (1949), pp. 37-39.

Figuración-abstracción

Para Hildebrand *«las artes figurativas comportan una especie de exploración de la naturaleza, en esto les concierne su parte de imitación»*, ahora bien, *«los problemas de la forma que surgen en la estructuración arquitectónica de una obra de arte, no son los problemas inmediatos y evidentes de la naturaleza»* sino que la obra de arte se crea a partir de *«la estructuración arquitectónica de los datos acumulados por el estudio y exploración de la naturaleza»*³⁷. De manera que crear una obra de arte no consiste en imitar la naturaleza o copiarla, sino en partir de ella para realizar una *«estructuración arquitectónica»*, es decir, para producir esa nueva *realidad* que puede ser contrapuesta a la naturaleza. Y añade: *«yo entiendo por arquitectura la construcción en unidad de un conjunto de formas, lo cual es independiente del lenguaje especial de cada forma. Un drama, una sinfonía, contienen esta arquitectura, este armazón; tanto en un cuadro como en una estatua, aunque las artes diferentes viven en mundos diferentes»*³⁸. En esta línea de pensamiento, para Worringer, el naturalismo como género artístico no consiste en reproducir el mundo exterior, sino en *«despertar la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica, en representar hacia fuera las líneas y las formas de lo orgánico vital, su euritmia y toda su esencia interna»*³⁹; no consiste, pues, en un mero ilusionismo naturalista sino en un proceso de síntesis o *abstracción* que conduce a una nueva forma estructurada solo con lo esencial.

Para él, ni siquiera la voluntad de arte naturalista, identificada con los pueblos civilizados de la Antigüedad clásica, consistía en percibir y reproducir el modelo natural tal y como lo es visualmente, sino en reproducirlo como aparece en la representación mental que siempre es bidimensional. Según sus palabras, en la que sigue a Fiedler indirectamente, *«la sucesión temporal de los momentos de percepción y su integración mediante el proceso puramente visual, se convierte en un todo para la representación mental. Lo que importa entonces es la representación mental (Vorstellung), no la percepción visual. Pues solo en la reproducción de ese todo cerrado que vivía en la representación mental, podía el hombre encontrar un equivalente aproximado de la individualidad material cerrada absoluta de la cosa, eternamente inalcanzable para él»*⁴⁰. Conforme a ello, al representar el objeto no hay que hacerlo en su materialidad perceptible, dando la vuelta alrededor del mismo, sino hacerlo como aparece en la representación mental que equivale a cómo es visto dicho objeto mediante la *visión lejana*, es decir, en dos dimensiones: *«se trataba de traducir las dimensiones de profundidad, hasta donde era posible, en relaciones de superficie»*. Este es el tipo de proceso artístico de *abstracción* al que se refiere Worringer, esto es, el proceso de la estilización y geometrización de la forma, extrayendo su esencia, fruto de un sentimiento o *voluntad artística originaria*.

En este contexto, como se ha dicho, el *sentimiento vital* es el estado psíquico con el que un ser humano se enfrenta al cosmos que le rodea. Desde este punto de vista, en la vivencia creativa, el artista, según Worringer, conforme a los dos polos opuestos de la sensibilidad ar-

37 A. Hildebrand, A. Op. Cit. (1949), p. 39.

38 A. Hildebrand, A. Op. Cit. (1949), «Prefacio a la tercera edición».

39 W. Worringer. Op. Cit.(1966), p. 97.

40 W. Worringer. Op. Cit. (1966), pp. 52-53.

tística humana correspondientes a las distintas psicologías, y según su *sentimiento artístico originario*, cuando se trata de *naturalismo* o *proyección sentimental*, se identifica con la naturaleza y el cosmos, siente dominio sobre ellos, hay *auto-goce objetivado*, no hay trascendencia sino inmanencia, y la manifestación plástica es naturalista o figurativa. Mientras que, según el *sentimiento artístico originario* opuesto, la *abstracción*, el artista rechaza la naturaleza y el cosmos, se siente impotente ante ellos, percibe la naturaleza como hostil hacia él, intenta neutralizarla, hay tensión (pathos), trascendencia, no hay goce, y la manifestación artística es estilizada, geométrica, *abstracta*. Estos dos polos opuestos van alternando su predominio, uno sobre otro, a lo largo de la evolución histórica. Según Worringer toda la historia del arte oscilaría entre estas dos tendencias contrarias: reproducción del modelo natural, y *abstracción* del modelo natural, hasta que en el siglo XX ambas conviven y el artista escoge, con una libertad de la que no gozaba en el pasado, la tendencia más afín a su *sentimiento artístico originario*.

Para Worringer el origen del *afán de abstracción* se localiza en los pueblos germánicos y comienza con su arte ornamental primitivo porque, según él, el *afán de abstracción* es el sentimiento artístico originario que aparece en los pueblos del norte de Europa, en todas las épocas, desde los orígenes del hombre. Para sostener su hipótesis establece la existencia de varios *tipos* de humanidad, que no son sino otros tanto *tipos* de psicología humana genérica, que clasifica e identifica como: el *hombre oriental*, el *hombre clásico*, el *hombre primitivo*, y el *hombre nórdico*. A estos dos últimos *tipos* de humanidad corresponde, según Worringer, el *afán de abstracción* en el arte.

En definitiva, parece que W. Worringer interpreta el *afán de abstracción* como una especie de *empatía* del artista hacia las formas estilizadas, geométricas, abstractas, fruto de su actitud psicológica de rechazo hacia el entorno que le rodea cuando lo *siente* como algo hostil hacia él. Pero también parece interpretar dicho *afán de abstracción* como una especie de prolongación del *afán de Einfühlung*, en tanto que «*auto-goce objetivado*» de índole positiva y gratificante, extendido a las formas inorgánicas, geométricas, abstractas, que también son *sentidas* con goce, como alivio satisfactorio.

¿QUÉ FUE PRIMERO EN ARTE, EL NATURALISMO O LA ABSTRACCIÓN?

La historiografía parece confirmar que siempre se ha mantenido que en el origen del arte apareció en primer lugar el *naturalismo*, desde el arte prehistórico (Altamira, Lascaux, ...), y después llegó la *estilización* progresiva. Worringer, sin embargo, trata de sostener que en primer lugar surgió en el ser humano el *afán de abstracción*. A la teoría de la *estilización* progresiva, pues, se le opone otra tendencia contraria por la que es defendido que la imagen nace del signo y no al revés, en cuya línea se encuentran, desde Worringer a Gombrich, toda una serie de autores que defendieron este punto de vista⁴¹.

En cuanto a la índole del origen del placer o del no-placer ante el arte abstracto, la respuesta definitiva no la puede dar el existencialismo porque no es una filosofía universal, y no es posible asumir que un arte abstracto, que dé una expresión perfecta a esta actitud metafísica, sea siempre aceptado de forma general en cualquier civilización.

41 Philippe Junod. Op.cit.(1976), p. 252.

ESQUEMA FUNDAMENTAL DEL LOS «TIPOS» DE HUMANIDAD SEGÚN W. WORRINGER; SUS SUPUESTOS PSICOLÓGICOS Y SU RELACIÓN CON LA RELIGIÓN, EL ARTE, Y LA COSMOVISIÓN

“Tipo” de Humanidad	HOMBRE PRIMITIVO	HOMBRE CLÁSICO	HOMBRE ORIENTAL	HOMBRE NÓRDICO
CONCEPTO	“pobre ser indefenso y solo frente al mundo exterior, cambiante e inseguro” (<i>Esencia del estilo gótico</i> . 1911)	“hombre de este mundo natural que encuentra su satisfacción en el panteísmo y el naturalismo” (<i>Abstracción y Naturaleza</i> . 1908)	Saber intuitivo; burla toda cognición intelectual; es más débil la confianza en sí mismo. (<i>Abstracción y Naturaleza</i> . 1908)	Sentimiento de dualismo frente a la Naturaleza. Angustia frente al mundo exterior a él.
EL HOMBRE FRENTE AL MUNDO	Dualismo absoluto entre le hombre y el mundo; terror cósmico. Estado anterior al conocimiento	Armonía entre el hombre y el mundo. El caos se convierte en cosmos merced al conocimiento	Estado superior al conocimiento, terror; sumisión metafísica.	Se enfrenta lleno de angustia a las cosas del mundo exterior a él, a su apariencia
INSTINTO E INTELLECTO	Instinto cósmico	Equilibrio entre instinto e intelecto	Conocimiento instintivo	Estado anterior al conocimiento
RELIGION	Intento de convertir la relatividad del universo en valores inmutables y absolutos. Por eso crea el idioma, el arte, y la religión	Sustituida por la ciencia se convierte en un lujo del alma, sin carácter inmediato de necesidad.	Siente el dualismo, pero lo convierte en sino sublime, en religión. Idea de salvación.	Religión natural de nebuloso misticismo. Anterior a la cognición. Llena de elementos dualistas.
ARTE	Es utilizado para eliminar la inquietud del devenir, y fijar la apariencia	Fija el proceso por el que su propio sentimiento de la vida se funde con el mundo viviente que le rodea		Voluntad artística regida por lo inorgánico, resultado de su inquietud frente al mundo exterior
ORNAMENTACIÓN	Es concebida como conjuro. La línea rígida como parte de una regularidad superior a lo viviente: lo relativo	Juego de tendencias orgánicas desprovisto de toda finalidad	Rígidamente abstracto-geométrica	Creación abstracto-geométrica, y sin embargo, llena de intensa expresión vital
TRASCENDENCIA	Trascendencia		Trascendencia	Trascendencia
INMANENCIA		Inmanencia		
ABSTRACCIÓN	Abstracción		Abstracción	
Einfühlung		Einfühlung		Einfühlung aplicada a la Abstracción

Fig. 8. Esquema de los «tipos» de Humanidad y su relación con la religión, el arte, y su visión del mundo, según W. Worringer.

Se podría sostener que en el pasado los estilos abstracto y naturalista coexistieron en tanto se considere que las condiciones psicológicas y sociales, que están asociadas a estos estilos, sean entendidas como las reacciones colectivas de un grupo social particular, o bien resultado de causas económicas.

En el arte del siglo XX solo se podría sostener la posibilidad de alternancia entre estas dos actitudes, que, en un sentido superficial, podrían ser interpretadas como estados de ánimo optimista y pesimista, admitiendo el análisis existencialista de la posición humana en el universo a través del cual, parezca posible que el individuo reaccione ante él positiva o negativamente, con desesperación o con valentía, con miedo o con confianza, y, por tanto, pudiera alternar entre una fase psicológica, acorde con el mundo, que se resuelve en un estilo naturalista, y en la otra fase psicológica, que rechaza ese mundo, y que se resuelve en un estilo abstracto del arte. En la actualidad la adopción de tal actitud solo sería una elección personal.

Hasta finales de los años cincuenta del siglo XX, en que se produce la crisis del informalismo y de las poéticas existenciales, se podría justificar una explicación psicológica del arte abstracto como expresión de determinada condición existencial del artista frente a la realidad.

Tal explicación implicaría, a su vez, la concepción previa del arte como conocimiento y como reflexión humanas, que se inserta bien en el contexto de la civilización occidental cuya voluntad de ser ha tenido su fundamento en la razón. La crisis de dicha concepción es preludiada por otra más profunda cuando a mediados de siglo la utopía de la razón fue vencida por el poder basado en la fuerza, lo cual supuso la pérdida total de la fe en aquel fundamento.

Al deseo de racionalidad absoluta sucede el pragmatismo del acto, del gesto, de la materia, del signo, y el arte se desprende de la, supuesta, *rémora* de lo emotivo. A partir de la década de los años sesenta la obra deja de ser soporte de un hecho mental y emocional convertido en visible, para ser, en sí misma, campo de acción en *situaciones, instalaciones, apropiaciones, performance, virtualidad*, además de otros. Se mantiene la *tendencia a la abstracción*, y reaparece con fuerza renovada la *tendencia a la figuración*, pero la explicación de índole psicológica del hecho artístico, que tienen su origen en el idealismo decimonónico, parecen haber perdido toda vigencia.

A MODO DE CONCLUSIÓN. WORRINGER Y SU INFLUENCIA COMO HISTORIADOR DEL ARTE

Con K. Fiedler y su escuela, sobre todo con el pintor H. von Mareés y el escultor y teórico A. Hildebrand, el estudio estilístico de las artes figurativas desde sí mismas profundiza en el análisis de la percepción visual. Los esquemas visuales establecidos por A. Hildebrand, y por A. Riegl, aceptados por Worringer y expresados en conceptos como su *Raumscheu* (temor espacial), son pioneros en la interpretación de las artes figurativas y la arquitectura, desde la perspectiva espacial.

Son bastantes los historiadores del arte, y los artistas, que han seguido, unos más de cerca, otros más de lejos, el enfoque metodológico empleado por Worringer a la hora de interpretar el proceso de creación artística, la obra de arte, y su percepción por el espectador. Sus propuestas están en la base de las ideas de algunos historiadores del arte como H. Read (*The*



Fig. 9. W. Kandinsky. *Iglesia aldeana*. 1908.



Fig. 10. W. Kandinsky. *Primera acuarela abstracta*. 1910.

Meaning of Art. Londres.1931)⁴² sobre la *belleza nórdico-abstracta* frente a *belleza mediterráneo-realista*, o los análisis de R. Bianchi-Bandinelli (*OrganicITÀ e Astrazione*. Milán.1956)⁴³ sobre la doble actitud en el arte: hacia el *mimentismo* (organicidad) y hacia la *creación* (abstracción),. También, la defensa de un *arte nórdico abstractizante* cuyo origen se debe a la tendencia hacia lo sistemático y de desarrollo basado en los propios elementos estructurales

42 Herbert Read. *Filosofía del Arte Moderno*. Buenos Aires: Peuser. 1960.

43 Ranuccio. Bianchi-Bandinelli. *Organicidad y abstracción*. Buenos Aires: Ed. Universitaria. 1965.

de la obra, a propósito del arte escita y sármata, reseñada por J.-E. Cirlot⁴⁴. Alguno, como es el caso de F. Menna, lanzan sus interpretaciones sobre la metafísica del arte abstracto desde los orígenes de la humanidad hasta el arte del siglo XX, en la obra teórica y plástica de Mondrian, Kandinsky, Malevich, y otros⁴⁵. T. Raquejo revisa la historiografía y parece ver la *abstracción* de Worringer en el arte de finales del siglo XIX y el Modernismo representado por: Guimard, Hoffmann, y Gaudí⁴⁶. Mientras que la relación directa entre las ideas de W. Kandinsky y W. Worringer parece quedar ya consolidada por la historiografía reciente.

Tal vez se comprendan mejor estas ideas aplicadas a la pintura a través de movimientos como el *Cubismo* que, entre otras cosas, rechazó con radicalismo la utilización de la perspectiva en la pintura y la ilusión de profundidad creada en ella, defendiendo la especificidad de la superficie bidimensional utilizada como soporte. Si a la bidimensionalidad lógica de la pintura se le aplicó en su día la perspectiva geométrica y el cuadro se convirtió en «ventana» (L. B. Alberti), a la tridimensionalidad intrínseca de la escultura, que participa doblemente de la condición de imagen y de objeto, se le trata de aplicar el artificio de la «composición en relieve» so pretexto de ser una representación más real, porque así es como son vistos los objetos desde lejos. Tan convencional parece una como la otra, aunque en este último caso se trata de aplicar una convención que explique y justifique algunas facetas del arte de principios del siglo XX. La *abstracción* en el arte en casos como Mondrian, Malevich, Klee, y otros, rechaza la naturaleza, como diría Worringer, en la medida en que por naturaleza se entiende la superficie visible de las cosas, pero no sus leyes, que Kandinsky llega a calificar como «*leyes cósmicas*».

Teorías como las de W. Worringer resultan sumamente útiles para la historiografía artística, donde ocupa un merecido puesto entre los *pensadores clave* que han escrito en el siglo XX sobre arte, lugar en el que está, junto a los grandes nombres de los más destacados e influyentes escritores, ensayistas, e historiadores del arte, por justificados méritos propios⁴⁷.

44 Juan-Eduardo Cirlot. *El espíritu abstracto desde la Prehistoria a la Edad Media*. 3ª edición. Barcelona: Labor. 1970, p. 101.

45 Fliliberto Menna. «L'ipotesi metafisica dell'arte astratta», en *Commentari*, nº3, 1961, pp. 221-233.

46 Tonia Raquejo. «Wilhelm Worringer, el mensajero del arte de Fin de Siglo y los inicios de la abstracción», en *Anales de Historia del Arte*, nº 2. 1990, pp. 193-208 .

47 Marcus Bullock. «Wilhelm Worringer. Historiador y teórico del arte alemán» en, Chris Murray (ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006, pp. 308-315.