

Formalismo, forma y naturaleza. Un paseo entre algunos textos

Formalism, form and nature: a stroll through some texts

Espinosa Villegas, Miguel Ángel *

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 221-232]

RESUMEN

El texto presente intenta poner en evidencia algunos aspectos que intervinieron en la conformación del concepto de forma entre los autores formalistas como la relación establecida entre ésta, el contenido propio de la obra de arte, la actividad artística, la naturaleza... El punto referente en todo momento ha sido la lectura de algunos textos esenciales en la configuración de esta corriente y sus diversas ramificaciones.

Palabras clave: Forma; Textos; Formalismo; Historiografía; Teoría del Arte.

Período: Siglo 19.

ABSTRACT

This paper aims to illustrate some aspects which have contributed to the concept of "form" among formalist authors, for example, the relation between form, the content of the work of art, the creative activity and nature. This discussion is based on the reading of some basic texts in this critical tradition, and its main branches.

Key words: Form; Texts; Formalism; Historiography; Art theory.

Period: 19th century.

En ocasiones, la línea que se sustenta en la dualidad natural y equilibrada de la obra de arte y sobre la que discurre la evolución de la historiografía se ve alterada. De este modo, forma y contenido, elementos condenados a convivir bajo el mismo aspecto de la realidad, se convierten en abanderados de visiones antagónicas que luchan por imponerse. La historiografía desde el siglo XIX, se nos revela pues, como una sucesión de métodos que fluctuando entre ambas riberas luchan por hallar explicación a un fenómeno que, aunque complejo, sólo tiene una realidad que presentar, el arte.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

El formalismo, alineado en el aspecto más puramente físico del fenómeno, no omite el contenido, pero lo culpa de permitir la inclusión en el estudio del arte de visiones extrañas a él, y en consecuencia, intentará limitar su alcance.

Todo quedará reducido a la forma, su conocimiento y la información que ésta es capaz de proporcionar. Pero desde el mismo posicionamiento, la forma no se nos define de modo unívoco. El concepto se enriquecerá en el uso sucesivo, al revestirse de los matices que cada historiador del arte consigue destacar y arrancar en la lucha frente al contenidismo. Pero aún así, enriquecido y todo, sólo constituirá una aproximación a una abstracta realidad de difícil resolución. Hemos de abandonar cualquier intento totalizador y definitivo, y admitir que como los propios conceptos de «arte» o «belleza», en el de «forma» siempre habrá un aspecto nuevo que destacar.

Tatarkiewicz se hace eco de esta complejidad y nos ofrece las diferentes valoraciones del término a lo largo de la historia. Todas ellas podrían adscribirse a dos líneas diferentes, una estrictamente física o cuantitativa y otra conceptual o cualitativa¹, que el formalismo del siglo XIX y principios del XX, no supo unificar por completo. Así, partiendo de los postulados de Kant de una forma como *contribución de la mente al objeto percibido*², o *forma a priori*, el formalismo se asentará sobre la base de que la forma es el único aspecto analizable de modo objetivo: puede ser aprehendida por los sentidos y reconocida como algo ajeno, puede experimentarse; aunque lo interesante sea comprender qué y cuánto de nosotros mismos le añadimos. La dualidad es mantenida durante todo el intento de definición, y aparecerá bajo distintos nombres y matices. Bajo todos ellos subyace la realidad del doble aspecto formal que los griegos ya entendían disgregado: *morphé* (forma física) y *eidós* (forma conceptual).

FORMALISMO: FORMA Y CONTENIDO

La primera definición formalista del concepto la encontramos entre las páginas de Fiedler e Hildebrand. Ambos se mueven y agitan en el círculo postkantiano alemán de finales del siglo XIX, manejando con soltura los postulados antiidealistas y antirrománticos de Herbart o Zimmermann, que desplazan el peso de la realidad a una posición absolutamente independiente del sujeto.

Es esta reticencia a lo subjetivo lo que determina la adscripción del desarrollo artístico a los límites de la percepción objetiva de Kant. La suerte que esta primera formulación va a correr será diversa pero nunca gratuita. Hallaremos en su configuración dos posibilidades, diferentes aunque paralelas, y que ponen el acento sobre dos ideas, que estaban presentes, sin embargo, desde el primer momento: una primera idea, en torno a la cual se apiña este primer círculo kantiano, que entiende la forma como eterna, constante y abstracta³, y otra, de profunda ramificación y fructificación, donde los matices añadidos irán variando la definición más pura, estrictamente física y desnuda de todo acto o valor humano que no sea el de la mera percepción.

Wölfflin, cuando reflexiona sobre la evolución de la forma, hace recuento de esos diferentes matices que se irán incardinando, poco a poco, a la tesis central e inamovible del forma-

lismo, procedentes todos ellos de las diversas valoraciones del concepto de «estilo». Él será precisamente un claro representante de esta postura formalista que sin descuidar el aspecto puramente formal contempla igualmente las posibilidades de significación de la obra de arte:

«En el arte hay una evolución interna de la forma. Por meritorios que sean los esfuerzos para relacionar el continuo cambio de formas con las condiciones cambiantes del entorno, y por indispensable que sean el carácter humano de un artista y la estructura social y espiritual de una época para explicar la fisonomía de la obra de arte, no hay que ignorar que el arte, o para decirlo mejor, la imaginación creadora de formas, tiene según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias»⁴.

Así pues, la diferencia, aunque mínima y salvaguardando los principios básicos, es solamente de dirección. Para unos, la realidad formal, que queda fuera del sujeto, establece una relación bilateral con él, a través de su capacidad de visión, y se afectan mutuamente. El movimiento en este caso es principalmente de asunción o aprehensión.

«La actividad artística es una actividad espiritual totalmente original y plenamente autónoma. Presupone la mayor reflexión y conduce a la conciencia más lucida»⁵.

Entre los segundos, con todas las variaciones y matices, el movimiento es diferente y unívoco; algunos aspectos internos propios de un sujeto, aunque se trate de un sujeto social y plural, parecen contar con la capacidad de actuar como filtro o incluso de proyectarse sobre esa realidad ajena durante el acto de percepción y creación de formas. El movimiento básico es de expresión, o si se quiere, aún siendo estrictamente formalista, es algo más contenidista. Pero *«el contenido que cabe en la expresión conceptual no es el que debe su existencia a la fuerza esencialmente artística del creador; existe antes de que se haya acomodado a la expresión de la obra. El artista no lo crea, tan sólo lo encuentra»⁶.*

Wölfflin recoge ambas ideas en su doble concepto de forma expuesto en el replanteamiento de sus *Principios fundamentales*⁷. Allí nos presentará una obra de arte constituida por una «forma externa» expresiva, consistente en la belleza particular, y una «forma interna», mediante la cual consigue realizarse esa belleza de carácter particular. La relación de ambas es similar a la del contenido y el recipiente que lo acoge.

Como decíamos, no es que este descubrimiento se realizase más tarde, el propio Fiedler ya lo sabía:

«Aunque la actividad espiritual del artista nunca se manifieste del todo en la forma de la obra de arte, tiende constantemente a expresarse y alcanza su grado máximo momentáneo en la obra... El contenido de la obra nace del espíritu artístico, no totalmente informe, pero sí con una forma poco desarrollada»⁸.

Y Hildebrand, en su especial relación con la *Einfühlung*, afirmará que la forma en que se muestra la realidad puede incluso despertar sensaciones de espacio, movimiento y hasta sentimientos, con lo que la visión artística puede quedar unida a una cierta nota de subjetividad.

Lo que parece poder diferenciar estos dos principios en la configuración de la teoría formalista es simplemente una cuestión de acentos o de interés. En un comienzo, el acento se coloca sobre el intento de definir la pureza y autonomía de la actividad artística, que conviene destacar por sobre cualquier otra idea. Luego, salvaguardando el reconocimiento de tal posibilidad, se habrá de contemplar la necesidad de hacer una mínima concesión a la influencia en tal actividad del elemento personal. Lo que sucede es que, con tal concesión, se abre la puerta para que, poco a poco, todos aquellos elementos estrictamente humanos y espirituales o culturales, que en un comienzo se habían rechazado por subjetivos o ajenos a la práctica del arte, pero que arrojan muy bien la explicación de la evolución formal o estilística, vuelvan a reincorporarse.

Ese aspecto interno y subjetivo, que ya Zimmermann entendía como determinante en el caso de la poesía, no es otro que el pensamiento, la idea o la voluntad como más tarde lo definirá Riegl.

Los primeros formalistas entienden básicamente la forma como un instrumento activo de conocimiento, y los segundos, le añaden una posibilidad expresiva casi pasiva e histórica a través de la búsqueda de la definición estilística y sus mecanismos de cambio. Así pues, el calificativo de antihistórico, válido sin reservas para el primer formalismo, resulta en ocasiones exagerado si es aplicado a los miembros del segundo.

De cualquier modo, ya nada puede ser igual toda vez que se santificó la forma y se demostró su vida autónoma al margen de cualquier explicación o contenido.

Hildebrand ya expone su postura en el prólogo a su obra *El problema de la forma en la obra de arte*:

«El hecho de que nuestra relación con el mundo exterior, en tanto que se ofrece a nuestros ojos, depende en primer término del conocimiento y la representación del espacio y la forma, no necesita una argumentación más detallada. Sin estos sería materialmente imposible orientarse en el mundo exterior. Tenemos, pues, que concebir la representación espacial, en general, y la representación formal, del espacio limitado, en particular, y como contenido esencial o como realidad constitutiva de las cosas»⁹.

Para Hildebrand, el mundo se ofrece en toda una multiplicidad de apariencias indeterminadas, que el artista debe determinar de la manera más adecuada posible, dando a su representación unidad y coherencia¹⁰, ya que de entre todas ellas, una se reviste del significado adecuado.

La conexión con el mundo exterior, puramente visual, depende del conocimiento y la representación del espacio y la forma: *«Cuando desarrollamos las representaciones de movimiento y con ellas, la línea de contornos, conseguimos además atribuir una forma a las cosas, al margen del cambio de apariencia»¹¹*. Esa forma que sólo depende del objeto será la «forma real», pero su expresión, la impresión que obtenemos de la apariencia dada, resultado de la confluencia de factores como la luz, el entorno o el punto de vista, opuesta a la anterior será una «forma activa»¹². Ambas parecen fundirse hábilmente en la obra de arte:

«Así pues, la obra de arte es un todo activo y cerrado, que tiene su razón en sí y por sí misma, presentándose como una realidad existente por sí misma frente a la naturaleza. En la obra de arte, la forma real sólo existe como realidad activa. La obra de arte, al concebir la naturaleza como una relación de representaciones de movimiento e impresiones parciales, la libera para nosotros del cambio y del azar»¹³.

Hildebrand viene a coincidir así con las ideas de Worringer, un autor a medio camino entre las teorías de la *Einführung* y la pura visibilidad, y que nos aclarará cuál es la postura básica de los formalistas ante la naturaleza y el papel del modelo natural en la práctica artística. Para Worringer, al igual que para Riegl, *«la posición que el hombre tiene frente al mundo determina una necesidad psíquica que se satisface mediante el arte; la obra es de hecho, objetivización de ese querer»¹⁴*; la obra es de hecho, una especie de tributo hacia ese mundo natural, confeccionado con su misma esencia pero humanizada y gozada.

Worringer, como el resto de los formalistas, pretende de algún modo reincardinar en el proceso artístico el papel humano que el primer círculo formalista había hecho peligrar. Reinsertado tal elemento, limitado temporal y espacialmente, la consecuencia es lógica, sus estudios habrán de derivar hacia lo histórico del arte, y lo histórico del arte es esencialmente el «estilo».

Forma y estilo no pueden unirse si no es mediante el factor humano y su condición de ser histórico. A través del hombre, la vida de la forma adquiere un sentido, pero también un movimiento. En el caso de Worringer, lo histórico es la interpretación de ese sentido, dotándolo de coordenadas temporales sobre una línea donde se marcan los límites de evolución del modo de sentir el mundo, que oscilan entre la abstracción y el naturalismo. Cada punto es un encuentro entre ambos polos, es expresión de una psicología, de unos esquemas mentales determinados o una visión del mundo concreta; o bien, es expresión del temor o la confianza en el entorno natural, al que se le impone un orden para dominarlo intelectualmente al menos, o con el que se empatiza, según el caso¹⁵. Dicho con sus palabras:

«...el afán de proyección sentimental y el afán de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, en cuanto ésta es accesible a la valoración estética. Contrastes incompatibles, en principio; pero en realidad la historia del arte no es sino un incesante encuentro entre estas dos tendencias... Al averiguar que en el arte de determinado pueblo predomina el afán de abstracción o de proyección sentimental se obtiene al mismo tiempo un importante dato de su psicología; y es tarea sumamente interesante rastrear las correlaciones de este dato psicológico con la religión y el concepto del mundo del pueblo en cuestión»¹⁶

La relación de la forma con lo histórico en el arte puede entenderse también desde la propia forma, sin necesidad de acudir en demanda de ayuda a la historicidad del sujeto. Luego, una vez que la forma sea adaptada al esquema organicista o histórico-biológico, el acercamiento a la realidad humana puede producirse por simple empatía. Esto lo entiende bien Focillon. *La vida de las formas* (1943) es ejemplo de un formalismo que comienza a desintegrarse entre las nuevas y diversas corrientes de la historia del arte, a las que éste lega algunas ideas

esenciales pero no su espíritu más original. Focillon intenta devolver a la obra de arte su dimensión histórica y, sin olvidar que la obra de arte es esencialmente forma autosignificante, nos advierte que ésta «no es inmóvil más que en apariencia. Expresa un anhelo de fijar, de inmovilizar, los momentos del pasado. Pero, en realidad, nace de un cambio y prepara otro»¹⁷. Un organismo sometido a los avatares propios de la vida, «al principio de las metamorfosis», no tiene por menos que ser histórico y esta historicidad se traduce para Focillon de una doble manera en la obra de arte. Su aspecto formal, dotado de una propia dinámica interna, acaba por adaptarse a la sucesión estilística. Su contenido, que es lo que la dota de las coordenadas humanas de espacio y tiempo precisas, al quedar ligado al concepto de «familias espirituales», se convierte de igual modo en un aspecto histórico, aunque ajeno a la propia esencia de la obra. Y ambos quedan ligados, en su acontecer histórico, desde el momento en que:

«Las formas, en sus diversos estados, no están ciertamente suspendidas en una zona abstracta, encima de la tierra y del hombre. Se confunden con la vida, de la que proceden, traduciendo en el espacio ciertos movimientos del espíritu»¹⁸.

De este modo, no parece concebir una vida formal al margen del hombre y su espíritu, es como si la misma esencia que anima al ser humano diese idéntica animación a la forma:

«Pensamos que no existe ningún antagonismo entre el espíritu y la forma, y que el mundo de las formas en el espíritu es idéntico en su principio al mundo de las formas en el espacio y la materia: no hay entre ellos más que una diferencia de plano, o si se quiere, una diferencia de perspectiva»¹⁹.

Y así, aún sin dar una definición del concepto de forma, aunque convencido del predominio de su papel en la obra, Focillon, nos devuelve esta realidad inexpugnable al punto de partida: algo humano, espiritual y material, dinámico e invariable, vital y significativo sólo en términos de espacio y tiempo, por tanto.

Riegl, en un primer momento, resolverá el problema de la historicidad de las formas de otra manera. «Precisamente porque el concepto de estilo es algo que interesa superar el análisis de 'Problemas de estilo' es un análisis transestilístico. La pervivencia de unas determinadas formas..., permiten señalar una continuidad que se presenta polémicamente frente a la estanqueidad de los compartimentos estilísticos»²⁰. Para Riegl la vida de las formas es realmente propia, al margen de esquemas orgánicos que contemplan auges y decadencias, las formas se continúan y se cambian por otras, sin llegar a morir, independientemente de técnicas y materiales. Más tarde, aunque manteniendo el fundamento, acabará también relacionando la forma artística con las características propias del momento histórico en que ésta evoluciona, como sucede en *El arte industrial tardorromano*²¹, y como explicita a través de las diferentes acepciones del término «*kunstwollen*» o «voluntades artística», por él acuñado.

ARTE, FORMA Y NATURALEZA

La definición del papel de la forma artística quedará delimitada por la comprensión del tipo especial de relación que se establece entre ella y la Naturaleza.

La obra de arte puede hallarse *«al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su hondo ser, sin nexos con ella, si es que por 'naturaleza' se entiende la superficie visible de las cosas»*, tal y como nos advertía W. Worringer²², y de este modo, la obra de arte seguirá en su discurso unas leyes completamente diferentes a las que rigen *«la estética de la bello natural»*.

Pero, en el otro extremo, el de la Einfühlung, nos encontramos una práctica artística sólo culminada cuando la naturaleza humana se aúna con el entorno a través de una corriente de proyección vital que, basada en determinados aspectos formales del objeto percibido y al cual se liga, pone de manifiesto la común organicidad o inorganicidad del sujeto y el objeto asumido por éste.

Conviene pues precisar un poco más la relación de los conceptos de forma y naturaleza dentro de esta amplia banda de opiniones en que acabó conformándose el Formalismo, tomando el papel otorgado a la mimesis como vehículo conector de ambos.

Los escritos de los grandes padres del formalismo como, Fiedler o Hildebrand reflejan una cierta preferencia por las muestras de arte clásico, naturalista, en tanto que mantienen amplias reservas sobre el realismo, aunque alaben su esfuerzo por *«observar más exactamente la naturaleza y vincularse más estrechamente a la vida»*²³. La causa de estas reservas estriba en la aparente libertad y desvinculación de las leyes propias del proceso artístico que esgrimen estos artistas. Esas mismas leyes, que habían surgido como fruto de la minuciosa observación y estudio de la Naturaleza desde la época de los griegos, y que habían sido obtenidas por generalización de la multiplicidad en un ejercicio de abstracción ideal, habían dotado al arte de un papel científico. La mimesis y la selección de las partes perfectas de la Naturaleza para devolver una naturaleza humanizada mucho más perfecta no eran sino la conversión del arte en un instrumento válido de conocimiento y actuación.

El Renacimiento supo aprovechar admirablemente esa función para justificar la revalorización de una práctica hasta entonces entendida como artesanal y desposeída de toda su significación representativa. Pero el Renacimiento, salvo en el caso de Miguel Ángel —cuyos logros parecen reconocer todos los formalistas por igual—, había conseguido a la vez que las formas obtenidas como resultado de la aplicación de esas leyes vehiculasen de igual modo una amplia gama de contenidos ajenos a la propia identidad del arte y, al santificar la figura del maestro consagrado, no hacía sino remarcar el camino hacia el manierismo y la imitación sin sentido, toda vez que desaparecía el arropamiento cultural que asistió al alumbramiento de la forma original. Estos contenidos desprovistos de sentido reducían el arte a la práctica de modismos pasajeros²⁴ que evidenciaban cada vez más el desfase entre las dos naturalezas de la obra de arte, significativa y significativa, al quedar sometidas a las fluctuaciones del gusto propias de un objeto de placer estético.

La historia de las relaciones entre el arte y la Naturaleza es para los formalistas el relato de los diferentes fines a que ha servido la práctica del arte, siempre al margen de su propia

esencia, que debe ser, en palabras de Fiedler, la producción de lo real y la conquista de la realidad, sin más sometimiento a fin alguno, libremente, o bien, al entender de Hildebrand, la representación de la Naturaleza mediante formas, con todo el lastre humano presente en tal proceso, pero como Hans von Marées sabe señalar, remarcando frente a la intuición del espíritu romántico la voluntad de acatar las normas de la visión tal y como hacía la obra de arte clásica²⁵. La obra clásica se convierte en punto de referencia por su «*grado excelente de consolidación formal*»²⁶ basado en los conceptos de unidad, orden y medida.

En Hildebrand, el arte sigue manteniendo un claro valor cognoscitivo y orientador del hombre en ese entorno natural al que se enfrenta asistido fundamentalmente por el sentido de la vista. Pero el conocimiento queda limitado a la autoinformación que la forma proporciona, y ésta es de naturaleza diferente al conocimiento científico. El arte es así el fruto de nuestra experiencia con la naturaleza, cuya representación no podemos abandonar porque vemos precisamente a través de ellas²⁷: «*Así para el artista la representación plástica de la naturaleza es una reproducción de este mundo de formas ya elaborado por su representación e impregnado de valores espaciales activos. Ese carácter se deja sentir en esa reproducción, debe expresarse intensamente, pues la obra de arte se convierte ante todo en verdadera expresión de nuestra relación con la naturaleza y como, conforme a sus leyes, se configura en nuestra representación espacial*»²⁸.

Pero aunque el principio y el fin de la actividad artística reside en la creación de formas, lo que el artista crea «*no es un segundo mundo al lado de otro que existe sin él. Produce el mundo a través de y para la conciencia artística*»²⁹.

La obra de arte es configuración del espacio, es forma³⁰, pero es también en su «representar», un trasunto de la vida natural; en realidad, es tan sólo ese carácter vital lo que constituye el denominador común del arte y la naturaleza, y hay un algo orgánico que los identifica como afirmara Wölfflin:

«*La vida orgánica significa para nosotros 'forma precisa que evoluciona por medio de la vida', e incluso nos atreveríamos a distinguir en la historia de la evolución en la naturaleza cierta consonancia con la evolución del sentimiento humano de la forma*»³¹.

Es el hecho del cambio y la variación lo que identifica ambas realidades, y es el hecho de vivir esa esencia cambiante desde nuestra propia condición humana lo que determina el uso del arte, haciéndonos apetecer una cierta estabilidad en medio del desconcierto.

La ley estable sin embargo, no será sino una generalización de la variedad, y por tanto una abstracción y una cierta deformación, que puede obtenerse como afirma Worringer desde dos polos opuestos, cuyo único punto en común es la experiencia humana: lo inorgánico e inmutable y lo natural racionalizado y ordenado.

Por esta causa, si el formalismo primero se siente atraído por un arte naturalista donde la ley de la forma visual se impone al color por ejemplo, está justificando también en el proceso de conformación y adecuación a esa ley experiencias de abstracción y deformación de la naturaleza. El formalismo no parece valorar el arte clásico en su papel mimético sino en el puramente cognoscitivo, en lo que tiene de indagación y experimento acerca de las

leyes de lo natural y las formas, entendidas como un instrumento al servicio de la regularidad y el orden.

«Curiosamente, las formas ordenadoras, empleadas con más rigor, no se sienten como una violación de la vida libre, sino que parecen salir de la vida misma»³².

Resulta difícil comprender qué papel desempeña la forma en relación a la naturaleza desde las posturas formalistas. No hay tampoco, como vemos, una definición única. Sí podemos, no obstante, analizar de qué modo entendieron los formalistas esta relación en cada instante del arte, y en este sentido, es especialmente clarificadora la postura que se adopta frente al momento clásico. El vínculo entre ambos elementos, una vez que entra en juego el factor humano, es necesariamente de representación, y por tanto, mimético. Nunca podremos entender esta mimesis como algo absoluto, su imposibilidad es de sobra conocida y en el mecanismo mimético, los procesos de percepción, selección, abstracción y deformación³³, quedan fácilmente demostrados. Estos procesos trabajan todos ellos sobre la base de un denominador común: la forma. Así la conexión entre la forma natural y la forma artística viene a ser la de una simple traducción de texto; donde, como en toda traducción, jamás podrá perderse de vista la posibilidad de que los propios esquemas mentales del traductor acaben reflejándose en el resultado final.

«Lo que se revela a los sentidos en su forma natural más íntima sufre, como ya se ha dicho, una transformación mediante el mero contacto con el espíritu pensante, y lo que se posee de hecho ya no recuerda en nada a lo que se ha querido aprehender»³⁴.

Para Wölfflin el clasicismo se apoya en una naturaleza aprehendida desde el punto de vista plástico, valorándola por sus formas evidentes y mesurables y con *la convicción de que en esa forma expresan por completo su esencia*³⁵, merced a la claridad en la apariencia. La forma artística del mundo griego, como intento de expresión o identificación de lo real y fruto de un proceso previo de mimesis, significaría de algún modo el sometimiento casi servil a la forma natural. Las formas naturales son limitadas dentro del pensamiento griego y el artista puede aprenderlas pero no inventarlas. Su creación siempre se hará sobre la base de las mismas formas, y con ellas podrá crear nuevas soluciones o composiciones³⁶, adquiriendo así la ilusión de convertirse en demiurgo creador, pero no podrá reproducir nuevas formas inexistentes, pues todas las posibles ya están presentes en la naturaleza.

La forma artística se transforma de este modo en una posibilidad de repensar el mundo natural, lo que no comporta necesariamente su transformación. La mimesis al modo griego, sin embargo, va mucho más allá de la obtención del realismo, pues *«consiste en mimetizar no sólo las formas sino, sobre todo, el modo de proceder automático, espontáneo de la misma naturaleza. Se trata de algo más profundo que la pura apariencia de las cosas a imitar: es la conducta, la manera de actuar y de conducirse, el talante activo de la misma 'physis'»³⁷*, y en esas conducta y actuación, lo individual queda oculto tras lo genérico³⁸, facilitando así el conocimiento del mundo al reducir la variedad de casos a la regla general.

«Por lo tanto, la representación artística, cuando es natural e intensa también tiene que lograr, partiendo de la plenitud total de las apariencias y, a pesar de ellas, esos efectos elementales que dan vida en nosotros a la aprehensión más general de la forma»³⁹.

Éste es, en definitiva, el sentido del clasicismo que capta la atención de los formalistas, el papel que se le otorga a la forma artística, como racionalizador de la naturaleza en su aprendizaje.

Especialmente, habida cuenta de que para el formalismo, el ser y la realidad no se hallan vinculados a una evolución unitaria, sino que se caracterizan precisamente por la multiplicidad, *«por un incesante devenir y pasar, una infinidad de procesos en los que los elementos de todo ser aparecen de los modos más diversos y en los niveles más variados de su elaboración, sin que el material fugaz y en constante renovación, se fije nunca en formas invariables»⁴⁰.*

Fiedler advierte que ese flujo eterno de las cosas está en nuestro interior pero que no puede consolidarse en una forma similar a la de su naturaleza cambiante. El hombre, por esta causa, acabará utilizando la palabra, y creyendo que, al atrapar esta nueva forma del ser recién descubierta, conseguía resolver el problema de la realidad fugitiva, sin advertir que nada había cambiado. La posición del hombre ante la naturaleza sigue siendo angustiadora, ante la imposibilidad de comprender el continuo fluir de aspectos diferentes. Y como no puede encontrar la explicación fuera, la buscará dentro de sí mismo, distribuyendo la realidad en conceptos a través de la actividad intelectual.

El arte, la representación plástica de la naturaleza, es ante todo una *«verdadera expresión de nuestra relación con la naturaleza»⁴¹*, y las formas que se usan para darle curso acaban convirtiéndose en formas-tipo capaces de suscitar unas sensaciones corporales y anímicas concretas en el espectador⁴², cuya función o contenido es asignado empáticamente por él, previa selección de posibilidades. Estas posibilidades son reconocidas merced al hecho de que *«con nuestra sensación corporal, podemos ponernos en lugar de la imagen corporal que tenemos delante»⁴³.*

Estas formas-tipo, construidas sobre la ley de generalización, pasan a constituir parte importante del sistema de reglas de composición que «formaliza» la práctica del arte e informa la materia artística dotándola de un sentido o «valor funcional».

El deseo de dominar el universo físico conllevó un desarrollo progresivo de la habilidad y de la técnica que advirtió al hombre neolítico de la posibilidad de abstraer un conocimiento del medio natural que podía expresarse a través de la composición de formas simples dotadas de un contenido adecuado. La composición formal se convierte así en *«la característica distintiva de un arte humanista»⁴⁴*, cuyas reglas no son descubiertas por mero accidente sino como resultado de una necesidad biológica vital que le impulsa a expresar lo aprendido y dominado como parte de un sistema orgánico de relaciones, cuya máxima expresión ideal es la belleza⁴⁵.

La relación del arte y la naturaleza es y será, sin embargo, contradictoria, tal y como nos explica Fiedler:

«El arte no es naturaleza pues significa una elevación, una liberación de las condiciones a las que generalmente está ligada la conciencia del mundo visible; y, sin embargo, es naturaleza: pues no es sino el proceso en el que es conjurada la apariencia visible de la naturaleza y obligada a una manifestación cada vez más clara y desvelada de sí misma»⁴⁶.

NOTAS

1. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1992, pp. 253-278. El autor distingue cinco definiciones fundamentales de forma:
 - a.—Como disposición de las partes.
 - b.—Como lo que es captado por los sentidos.
 - c.—Como el límite o contorno.
 - d.—Como la esencia conceptual de un objeto.
 - e.—Como contribución de la mente al objeto percibido.
2. *Ibidem*, p. 255.
3. *Ibid.*, p. 271.
4. WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la Historia del Arte*. Barcelona: Península, 1988, p. 15.
5. FIEDLER, Konrad. «Sobre el juicio de las obras del arte plástico». En *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1991, pp. 91.
6. *Ibidem*, p. 56.
7. WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre...*, pp. 13 y 18.
8. *Ibid.*, pp. 87-88.
9. HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988, p. 21.
10. PÉREZ CARREÑO, Francisca. «El Formalismo y el desarrollo de la Historia del Arte». En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2. Ed. Valeriano BOZAL. Madrid: Visor, 1996, p. 195.
11. HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma...*, p. 33.
12. *Ibidem*.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. OCAMPO, Estela y PERAN, Martí. *Teorías del Arte*. Barcelona: Icaria, 1993, p. 46.
15. PÉREZ CARREÑO, Francisca. «Arte e ilusión». En: *Historia de las ideas...*, p. 258.
16. WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económico, 1983, p. 57.
17. FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait, 1983, p. 13.
18. *Ibidem*, p. 10.
19. *Ibid.*, p. 47.
20. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. «Prólogo a la edición castellana: Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl». En: *Problemas de estilo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. XV.
21. RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, 1992.
22. WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza...*, p. 17.
23. FIEDLER, Konrad. «El naturalismo moderno y la verdad artística». En: *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1991, p. 135.
24. *Ibidem*, p. 141.
25. VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 281.
26. WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre...*, p. 42.
27. HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma...*, p. 40.
28. *Ibidem*, p. 39.
29. FIEDLER, Konrad. «Sobre el juicio de...», p. 83.
30. FOCILLON, Henri. *La vida de las formas...*, p. 9.
31. WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre...*, p. 23.

32. *Ibidem*, p. 46.
33. ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988, pp. 272-274.
34. FIEDLER, Konrad. «Sobre el origen de la actividad artística». En: *Escritos sobre...*, p. 186.
35. WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre...*, p. 39.
36. LOMBA FUENTES, Joaquín. *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Anthropos, 1987, p. 63.
37. *Ibidem*, p. 59.
38. WÖLFFLIN, Heinrich: *Reflexiones sobre...*, p. 59.
39. HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma...*, p. 37.
40. FIEDLER, Konrad. «Sobre el origen de la actividad artística». En: *Escritos sobre...*, p. 177.
41. HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma...*, p. 39.
42. *Ibidem*, p. 82.
43. *Ibid.*, p. 84.
44. READ, Herbert. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 59.
45. *Ibidem*, p. 69.
46. FIEDLER, Konrad. «Sobre el origen de la actividad artística». En: *Escritos sobre...*, p. 255.