



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

LA INFLUENCIA KANTIANA EN EL PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN DE LA SISTEMÁTICA DE  
LOS PROBLEMAS ARTÍSTICOS DE EDGAR WIND

ENSAYO ACADÉMICO  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
EDGAR MAURICIO ULLOA MOLINA

TUTOR PRINCIPAL  
DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES  
DRA. LINDA BAÉZ RUBÍ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM  
DR. JUAN DIEGO MOYA BEDOYA  
ESCUELA DE FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**Dedicatoria**

A mis profesores de Costa Rica:

*Willy* Montero Picado,

Roberto Villalobos Ardón y

Juan Diego Moya Bedoya.

A ellos adeudo mi formación intelectual fundamental



## Agradecimientos

El borrador de este ensayo académico se escribió en Ciudad de México en los primeros meses del confinamiento provocado por la pandemia producto del coronavirus SARS-CoV-2. En medio del desasosiego y la incertidumbre general ante esta situación para todos ignota y lamentable, con consecuencias verdaderamente terribles, el trabajo en el manuscrito sirvió como faro, como recordatorio de que, de una u otra manera, retornaríamos a un estado de cosas en el cual una investigación sobre las conjeturas, realizadas hace casi un siglo, de un joven erudito alemán acerca de la naturaleza de las obras de arte visual, inspiradas en la filosofía kantiana, volvería de nuevo a ser académicamente relevante e interesante. Tras cerca de un año de pandemia que está lejos de ser resuelta, todo paulatinamente ha ido volviendo, de alguna forma, a su curso. Así, este ensayo ya no parece, de antemano, irremisiblemente condenado a ser de manera irremediable irrelevante.

Cualquier modesto aporte académico al aumento del conocimiento es únicamente posible a fuer del amparo y del respaldo de instituciones, de académicos y de las personas a nuestro alrededor. Debo, luego, agradecer al Programa de Especialización, Maestría y Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México y a su personal por acogerme en calidad de discente y por toda la cooperación brindada durante los estudios de maestría; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por el patrocinio de su beca; y a la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa (OAICE) de la Universidad de Costa Rica por el complemento de beca.

Mi tutor principal, el Dr. Oscar H. Flores Flores, no solo fue una guía académica preclara durante el proceso de investigación y redacción del ensayo, sino que su atención fue muchísimo más allá de cualesquiera obligaciones asociadas legítimamente con su papel. Tuvo a bien, además, con la generosidad que le caracteriza, obsequiarme con su sincera amistad, por todo esto y más le estoy profundamente agradecido.

Extiendo las gracias, asimismo, a mi caro amigo, el Dr. Juan Diego Moya Bedoya, otro de los miembros del comité tutorial, cuyo absoluto dominio de la filosofía kantiana y de la filosofía en general fue cardinal, sus

sugerencias, observaciones y aportes resultaron fundamentales, particularmente en el tercer capítulo de este ensayo.

Idénticamente agradezco a la Dra. Linda Báez Rubí, también miembro del comité tutorial, por sus observaciones al ensayo, su asistencia y guía con el idioma alemán y por sus valiosas lecciones en el curso consagrado a la *Bildwissenschaft*, las cuales fueron muy significativas para mi investigación.

A la Lic. María Alejandra Triana Cambronero, al maestro Mauricio Oviedo Salazar y al Lic. Leonardo Santamaría Montero les doy las gracias por la lectura del manuscrito y todas sus sugerencias. Al Dr. Richard Woodfield (University of Birmingham) y al Dr. Mauricio Murillo Herrera (Universidad de Costa Rica) les agradezco por su ayuda para acceder a distintas fuentes, tanto primarias como secundarias. Agradezco a Irene Müller por su invaluable ayuda con la traducción del texto del artículo de Edgar Wind, que constituye el apéndice de este ensayo y a Luis Morales Aguilar por la diagramación de las tablas. Sobra decir, que cualquier error en el ensayo o la traducción que pueda subsistir son por entero mi responsabilidad.

Gracias, por supuesto, a todos los amigos que me apoyaron. A Efra y la Macha por su respaldo incondicional, a los maestros Eric Hidalgo Valverde y José María Castro Madriz por tantos años de apoyo y amistad, a los amigos mexicanos: Samantha, Ana, Gloria, Ángel y todos los demás ‘virreinalistas’, a Pita y César, así como al maestro Rogelio Ruiz Gomar y a la Dra. Marcela Corvera Poiré, entrañables profesores en algunos de los cursos de la maestría. Un agradecimiento especial, asimismo, a la ‘Comunidad Yuks’.

Finalmente, extendiendo un hondo agradecimiento al apoyo de mi familia: a mi esposa, a mis padres y a mis suegros.

## Tabla de Contenidos

Dedicatoria.....	iii
Agradecimientos.....	v
Tabla de Contenidos .....	vii
Introducción .....	1
<i>Tema de la investigación</i> .....	1
<i>Pregunta de investigación</i> .....	1
<i>Hipótesis</i> .....	1
<i>Estado de la cuestión</i> .....	2
<i>Metodología</i> .....	11
Capítulo 1. El contexto de desarrollo de la sistemática de los problemas artísticos.....	15
<i>El concepto de Kunstwollen de Alois Riegl</i> .....	15
<i>Las categorías háptico y óptico, y objetivo y subjetivo en Alois Riegl</i> .....	21
<i>La crítica de Erwin Panofsky a los Conceptos Fundamentales de Heinrich Wölfflin</i> .....	25
<i>El concepto de Kunstwollen en conformidad con Erwin Panofsky</i> .....	28
Capítulo 2. El programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos.....	35
<i>El concepto de problema artístico y su idealidad</i> .....	35
<i>La antítesis entre plenitud y forma: la raíz trascendental de los problemas artísticos</i> .....	41
<i>El esquema regional y la derivación sistemática de los problemas artísticos</i> .....	48
<i>La esfera de la “apariencia cualitativa” [qualitative Erscheinung]</i> .....	50
a. Valores hápticos y ópticos .....	50
b. La superficie y la profundidad.....	52
c. Formas individuales distintivas y elementos cohesivos amorfos; separación y fusión.....	52
<i>La esfera de la “cosa que aparece” [erscheinendes Ding]</i> .....	52

a.	Esquema y cualidad singular.....	52
b.	Idealidad y realidad.....	53
c.	“Separación” y “conexión”.....	54
	<i>La esfera de “la vida automanifiesta” [sich äußeren Lebens].....</i>	<i>54</i>
a.	“Estabilización” y “animación”.....	55
b.	Objeto y sujeto.....	55
c.	Aislamiento rígido y fluidez viva.....	56
	<i>La estructura del programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos.....</i>	<i>56</i>
	<i>La utilidad regulativa de la sistemática de los problemas artísticos.....</i>	<i>56</i>
	<i>La estructura del programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos.....</i>	<i>60</i>
Capítulo 3.	La influencia kantiana en el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos.....	63
	<i>La noción “a priori” en conformidad con Kant.....</i>	<i>63</i>
	<i>La doctrina del idealismo trascendental y la importancia del pensamiento copernicano en conformidad con Kant.....</i>	<i>65</i>
	<i>“Arquitectónica” y “esquema” en la Crítica de la Razón Pura.....</i>	<i>72</i>
Conclusión.....		75
Apéndice 1.	La sistemática de los problemas artísticos.....	81
A.	El concepto de “problema artístico” y su aplicación en la historia del arte.....	81
	<i>I.....</i>	<i>81</i>
	<i>II.....</i>	<i>85</i>
	<i>III.....</i>	<i>87</i>
B.	La raíz sistemática de los problemas artísticos.....	91
	<i>I.....</i>	<i>92</i>
	<i>II.....</i>	<i>97</i>

<i>III</i> .....	100
<i>IV</i> .....	103
<b>C. Fundamentos de una derivación [Ableitung] sistemática</b> .....	<b>106</b>
<i>I</i> .....	107
<i>II</i> .....	111
1. <i>La esfera de la “apariencia cualitativa”</i> .....	112
2. <i>La esfera de la “cosa que aparece”</i> .....	114
3. <i>La esfera de “la vida automanifiesta”</i> .....	118
<i>III</i> .....	126
<i>Apariencia de la cosa [Dingerscheinung] y expresividad</i> .....	128
<b>D. Digresión crítica</b> .....	<b>130</b>
<i>I</i> .....	130
<i>II</i> .....	132
<i>III</i> .....	138
<b>Bibliografía</b> .....	<b>147</b>



## Introducción

### Tema de la investigación

La influencia de la filosofía kantiana en el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind

### Pregunta de investigación

¿Cómo se concretó el influjo de la filosofía kantiana en el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind?

### Hipótesis

Nuestra hipótesis preliminar para dar respuesta a este interrogante es que la filosofía kantiana proveyó al programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos las herramientas necesarias para transformar el concepto de *Kunstwollen*, derivado de Aloïs Riegl, en el fundamento subyacente a la esfera de las apariencias, así como para llevar a cabo la fundamentación lógica y la derivación sistemática de los principios *a priori* del fenómeno artístico. Idénticamente, su concepto “sistemática” está relacionado con la noción “arquitectónica” de Kant.<sup>1</sup>

Si estamos en lo correcto, deberíamos esperar que los elementos del constructo conceptual kantiano jueguen un papel central en la propuesta de Edgar Wind. De lo contrario, si estamos equivocados, estos elementos deberían ser solamente accesorios, circunstanciales, contingentes. Esto es, si suprimimos en su totalidad todos los componentes que proceden de la filosofía kantiana del conocimiento del programa de investigación de los problemas artísticos este debería permanecer incólume.

---

<sup>1</sup> Acerca de la influencia y presencia de Kant en la disciplina se puede consultar: Mark A. Cheetham, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline* (Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2001).

## Estado de la cuestión

Edgar Marcel Wind (1900-1971) es conocido hoy en día particularmente por dos libros que todavía se leen con provecho y entusiasmo: *Pagan Mysteries in the Renaissance*,<sup>2</sup> editado originalmente en 1958, y *Art and Anarchy*,<sup>3</sup> resultado de las *Reith lectures* del año 1960. Fue hijo de un comerciante judío con orígenes rusos que había nacido en la Argentina, Maurice Delmar Wind, y de Laura Szilard, quien tenía orígenes rumanos y estaba emparentada con el historiador del arte francés Henri Focillon (1881-1943).<sup>4</sup>

Edgar Wind inició sus estudios superiores el año de 1918 en la Universidad de Berlín, allí estudió tres semestres con el experto en arte medieval Adolph Goldschmidt (1863-1944),<sup>5</sup> atendió las lecciones del teólogo protestante e historiador social de la Reforma Ernst Troeltsch (1865-1923), las del filósofo neokantiano Ernst Cassirer (1874-1945),<sup>6</sup> quien era aún *Privatdozent* en ese momento, y las del filólogo clásico Ulrich von

<sup>2</sup> Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1958) [hay traducción al español: Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Alianza forma. Serie especial 144 (Madrid: Alianza, 1998)].

<sup>3</sup> Edgar Wind, *Art and Anarchy*, The Reith Lectures (London: Faber & Faber, 1963) [hay traducción al español: Edgar Wind, *Arte y anarquía*, trad. Teresa Arijón, Teoría y Ensayo (Cuenco de Plata) (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016)]. Hay un listado de las publicaciones de Wind hasta inicios de la década de 1980 en: Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. Jaynie Anderson (Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1983), 115-24 [hay traducción al español: Edgar Wind, *La elocuencia de los símbolos: estudios sobre arte humanista*, ed. Jaynie Anderson, trad. Luis Millán, Alianza forma (Madrid: Alianza Editorial, 1993)].

<sup>4</sup> Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología: la Historia del Arte como Historia cultural*, vol. 1 (Madrid: Ediciones Encuentro, S.A., 2008), 315; Hugh Lloyd-Jones, “A Biographical Memoir by Hugh Lloyd-Jones”, en *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, de Edgar Wind, ed. Jaynie Anderson (Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1983), xiii.

<sup>5</sup> Goldschmidt enseñó en Berlín como *Privatdozent* entre los años de 1892-1903, al año siguiente se trasladó a la Univeridad de Halle y en 1912 asumió la cátedra vacante de Wölfflin en Berlín. Goldschmidt se especializó en marfiles y manuscritos iluminados medievales, promovió un enfoque que combinaba el análisis formal e iconográfico y que demandaba exactitud y objetividad a partir de un conocimiento de primera mano de las obras. Udo Kultermann, *The History of Art History* (New York: Abaris Books, 1993), 193-95 [hay traducción al español: Udo Kultermann, *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*, trad. Jesús Espino Nuño (Madrid: Akal, 2013)], se puede consultar también: Lee Sorensen, “Goldschmidt, Adolph | Dictionary of Art Historians”, *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/goldschmidt>.

<sup>6</sup> Con el exímio filósofo neokantiano ha de haber adquirido Wind su conocimiento profundo del sistema filosófico de Inmanuel Kant y de la historia de la filosofía en general. Tras terminar su tesis de habilitación en Marburgo con Hermann Cohen, Cassirer se trasladó a Berlín, allí enseñó en la Universidad entre los años 1906-1919 como *Privatdozent*. En 1920 aceptó la cátedra de filosofía de la Universidad de Hamburgo, donde se reencontró con Wind. Ernst Cassirer, *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*, trad. S.G. Lofts y A. Calcagno (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2013), Translators' Introduction, ix-xii.

Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931). En una ocasión, durante su primer semestre de estudios en el año 1918, viajó a Múnich a escuchar a Heinrich Wölfflin (1864-1945)<sup>7</sup> disertar acerca de Rembrandt. Durante su segundo año de formación académica, estudió un semestre en Friburgo de Brisgovia. En la Universidad de esa ciudad alemana, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Edgar Wind presenció las conferencias dictadas por el famoso filósofo Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938), así como las del no menos célebre Martin Heidegger (1889-1976).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Wölfflin es comúnmente considerado discípulo de Jacob Burckhardt (1818-1897). En 1888 inició su labor docente en la Universidad de Munich como *Privatdozent*. En 1893 se le otorgó la cátedra de historia del arte que había ocupado Burckhardt. En 1901 fue llamado a la Universidad de Berlín como profesor *Ordinarius* para sustituir a Hermann Grimm, allí permaneció hasta 1910. En 1912 retornó a la Universidad de Munich. En 1924 decidió volver a su natal Suiza, donde enseñó en la Universidad de Zurich hasta su retiro. Kultermann, *The History of Art History*, 176-80; Lee Sorensen, "Wölfflin, Heinrich. | Dictionary of Art Historians", *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/wolfflinh>. Sobre este historiador del arte, ya tendremos tiempo de profundizar sobre algunas de sus propuestas en el desarrollo de este ensayo académico.

<sup>8</sup> Acerca de estos dos filósofos Edgar Wind no poseía una opinión muy obligante. Varias décadas después de conocerles, en 1946, cuando enseñaba en Smith College, Northampton, Massachusetts, en ocasión de una conferencia dictada allí por Jean Paul Sartre, Wind publicó varios textos en los cuales expuso sus impresiones acerca de Husserl y Heidegger (estos textos forman parte de los apéndices del hermoso artículo de Horst Bredekamp, "False Ski-Turns: Edgar Wind's Critique of Heidegger and Sartre", trad. Johanna Wild y Ian Boyd Whyte, *Art in Translation* 6, núm. 2 (2014): Appendix I-III, 230-236, <https://doi.org/10.2752/175613114X1399887665257>). Allí, con fuerte palabras, Wind afirmó (vale la pena citarlo *in extenso*):

"In the winter of 1919 [...] I studied at the University of Freiburg im Breisgau, where I listened to the discourses of Edmund Husserl, a philosopher greatly respected for his new method of turning the commonplace into the obscure. He called it phenomenology. [...]. In fact, Husserl claimed to have rediscovered the value of pure intuition. An air of mystification pervaded his lectures and seminars, in which he told his disciples to contemplate with awe such phenomenal truths as that the color orange always lies between yellow and red, and that no color is ever seen without spatial extension. These were the models of a new kind of a priori proposition, to be discovered only by 'painstaking researches,' but capable of such wide expansion that ultimately even religious questions, concerning the nature of God and the destiny of man, could be answered by plain inspection. [...] Husserl had an apprentice by the name of Heidegger. In 1919 he was a young instructor, and echoed the obscurities of the great professor in a virulent style of his own. While Husserl acted very much like a wizard who knew secrets that he could not disclose to the vulgar, Heidegger tried to baffle his students by bullying and flattering them in turn. In the classroom he teased them with high-flown phrases [...], but for weekends he joined them on skiing parties where he revealed himself as a vigorous peasant, slyly lifting the mask of oppressive somberness, only to resume it with more effect.

When I heard, some fifteen years later, that Heidegger had become a convinced fascist, it seemed to me a natural development. Contrary to many who 'joined the party,' he was predestined for it. A self-assertive disdain for reason, a willful confusion of profundity with darkness, a playing on the sensibilities of his followers by caressing and threatening them in quick succession, all these were traits which Heidegger had developed long before Hitler turned them to political use. [...] Heidegger's enormous success with his students, which reached hysterical proportions in later years, lay in his appeal to their instinctive beliefs, he reassured that the reasonable is equivalent to the shallow, that the profound layers of existence are effectively laid bare by anguish, that a persistent threat of death is the only proper condition of living, and that one has no sense of reality unless one faces the void. There are traces of a perverted Protestantism in this doctrine, [...] they served the purpose of an oblique oratory, which ended by rejecting the phenomenology of Husserl as far too diaphanous to suit the anguished, who need fear in order to know that they exist. [...] Like warprofiteers who make business from disaster, there are also intellectual profiteers who thrive on confusion". ["En el invierno de 1919 [...] estudié en la

Allí fue discente, también, de los historiadores del arte Hans Jantzen (1881-1967)<sup>9</sup> y Walter

Friedländer (1873-1966).<sup>10</sup> Pasó, asimismo, una temporada en la Universidad de Viena, atendiendo los

---

Universidad de Friburgo de Brisgovia, donde escuché los discursos de Edmund Husserl, un filósofo muy respetado por su nuevo método de convertir lo común en oscuro. Lo llamó fenomenología. [...] De hecho, Husserl afirmó haber redescubierto el valor de la intuición pura. Un aire de mistificación impregnaba sus conferencias y seminarios, en los que decía a sus discípulos que contemplaran con asombro verdades tan fenomenales como que el color naranja siempre se encuentra entre el amarillo y el rojo, y que ningún color se ve jamás sin extensión espacial. Estos eran los modelos de un nuevo tipo de proposición a priori, que sólo podía descubrirse mediante 'investigaciones minuciosas', pero capaz de una expansión tan amplia que, en última instancia, incluso las cuestiones religiosas, relativas a la naturaleza de Dios y el destino del hombre, podían ser respondidas mediante simple inspección. [...] Husserl tenía un aprendiz con el nombre de Heidegger. En 1919 era un joven instructor y se hacía eco de las oscuridades del gran profesor con un estilo virulento propio. Mientras que Husserl actuó como un mago que conocía secretos que no podía revelar al vulgo, Heidegger trató de desconcertar a sus estudiantes intimidándolos y halagándolos a una vez. En el aula, se burlaba de ellos con frases altisonantes, [...] pero los fines de semana se unía a ellos en fiestas de esquí en las que se revelaba como un campesino vigoroso, levantando astutamente la máscara de opresión sombría, solo para reanudarla posteriormente con mayor eficacia.

Cuando escuché, unos quince años después, que Heidegger se había convertido en un fascista convencido, me pareció un desarrollo natural. Al contrario de muchos que 'se unieron al partido', él estaba predestinado para ello. Un autoafirmado desdén por la razón, una deliberada confusión de la profundidad con la oscuridad, un juego con la sensibilidad de sus seguidores acariciándolos y amenazándolos en rápida sucesión, todos estos eran rasgos que Heidegger había desarrollado mucho antes de que Hitler los utilizara políticamente. [...] El enorme éxito de Heidegger con sus estudiantes, que alcanzó proporciones histéricas en años posteriores, radicaba en su llamado a sus creencias instintivas, él aseguró que lo razonable es equivalente a lo superficial, que las capas profundas de la existencia quedan efectivamente al descubierto por la angustia, que una persistente amenaza de muerte es la única condición adecuada para vivir, y que uno no tiene sentido de la realidad a menos que se enfrente al vacío. Hay rastros de un protestantismo perverso en esta doctrina, [...] que sirvieron al propósito de una oratoria oblicua, que terminó por rechazar la fenomenología de Husserl por ser demasiado diáfana para complacer a los angustiados, que necesitan el miedo para saber que existen. [...] Así como hay quienes lucran con la guerra y hacen negocios a partir del desastre, también hay especuladores intelectuales que prosperan con la confusión". (Cabe mencionar que en este informe académico todas las traducciones de idiomas extranjeros son nuestras, a menos que estén acompañadas de una referencia bibliográfica a una traducción española que indique lo contrario)].

<sup>9</sup> Hans Jantzen fue un importante experto en la arquitectura medieval, concretamente en arquitectura gótica. En 1916 obtuvo un puesto como profesor de tiempo completo en la Universidad de Friburgo, sustituyendo a Wilhelm Vöge. Desde 1931 hasta 1935 enseñó en la Universidad de Frankfurt am Main y entre 1935 y 1951 sucedió a Wilhelm Pinder en la Universidad de Munich. Kultermann, *The History of Art History*, 208–9; Lee Sorensen, "Jantzen, Hans | Dictionary of Art Historians", *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/jantzenh>.

<sup>10</sup> Pablo Schneider, "Die Aufgabe ist gestellt. Nachwort", en *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, ed. Pablo Schneider, Fundus-Bücher 192 (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011), 362. En 1898 Walter Friedländer obtuvo su doctorado en sánscrito en Berlín, posteriormente estudió allí con Wölfflin historia del arte. En 1914 ingresó como *Privatdozent* en el seminario de historia del arte de la Universidad de Friburgo de Brisgovia, el cual había fundado en 1908 Wilhelm Vöge. Tras el ascenso nazi, Erwin Panofsky le ayudó a obtener un puesto temporal en la Universidad de Pennsylvania y en el recién fundado Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, eventualmente obtuvo un puesto permanente en dicha Universidad. Friedländer se consagró en particular al arte francés, y llegó a convertirse en una autoridad mundial en la obra de Poussin, asimismo fue de los primeros en investigar el llamado manierismo. Son significativos sus trabajos sobre Caravaggio y acerca de la pintura francesa de la primera mitad del siglo XIX. Kultermann, *The History of Art History*, 220–21; Lee Sorensen, "Friedländer, Walter F. | Dictionary of Art Historians", *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/friedlanderw>.

seminarios de Max Dvořák (1874-1921),<sup>11</sup> Josef Strzygowski (1862-1941)<sup>12</sup> y Julius von Schlosser (1866-1938).<sup>13</sup>

Wind decidió, sin embargo, dirigirse a la recientemente fundada (marzo de 1919)<sup>14</sup> Universidad de Hamburgo para realizar su *Promotionsschrift* (disertación doctoral) bajo la dirección del joven académico que había escrito en 1914 su disertación doctoral sobre la teoría del arte en Albrecht Dürer,<sup>15</sup> Erwin Panofsky (1892-1968). Cassirer, quien se había trasladado a Hamburgo, colaboró con la supervisión de su disertación.<sup>16</sup> Wind se convirtió, así, en el primer pupilo de Panofsky. La disertación<sup>17</sup> fue entregada en julio 19 de 1922<sup>18</sup> y

<sup>11</sup> El historiador del arte checo Max Dvořák fue el sucesor de Riegl en la Universidad de Viena. Sus primeros escritos estaban sustentados en un análisis estilístico cuidadoso, que ha sido considerado heredero de Riegl y Franz Wickhoff. Sus obras posteriores se orientaron al intento de desvelar el contenido intelectual de las obras de arte, un enfoque que denominó *Geistesgeschichte*. Fue uno de los primeros en estudiar y valorar académicamente el manierismo y en rehabilitar la importancia histórica del Greco. Kultermann, *The History of Art History*, 164 y 166-68; Lee Sorensen, “Dvořák, Max. | Dictionary of Art Historians”, Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/dvorakm>.

<sup>12</sup> Strzygowski ocupó la primera cátedra de historia del arte en la Universidad de Graz antes de ser nombrado en 1909, tras la muerte de Wickhoff, en la Universidad de Viena. Fue uno de los primeros en postular, mediante un procedimiento comparativo, que el arte tardo-antiguo y alto medieval exhibían una influencia central procedente del Oriente. Su punto de vista estuvo teñido, sin embargo, de connotaciones racistas y deterministas geográficas. Kultermann, *The History of Art History*, 164-66; Lee Sorensen, “Strzygowski, Josef Rudolf Thomas. | Dictionary of Art Historians”, Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/strzygowski>. Edgar Wind criticó a Strzygowski seriamente en el artículo que nos ocupa en este ensayo (“Zur Systematik der künstlerischen Probleme”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): “Kritischer Exkurs”, 474-476).

<sup>13</sup> Lloyd-Jones, “A Biographical Memoir”, xiv; Ben Thomas, “Edgar Wind: A Short Biography”, *Stan Rzeczy* 8, núm. 1 (2015): 117. Schlosser fue el sucesor de Dvořák en la Universidad de Viena, actualmente es recordado especialmente por sus aportes en el estudio de las fuentes primarias y la literatura artística. Schlosser vio con recelo las abstracciones colectivas, tales como los períodos estilísticos, y consideró al artista como la fuerza histórica principal, por ello sus esfuerzos se concentraron mayoritariamente en el formato de la monografía y se interesó por manifestaciones consideradas en su tiempo marginales, como el retrato en cera. Kultermann, *The History of Art History*, 168-70; Sorensen, “Dictionary of Art Historians”, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/schlosserj>. Es seguro que con Schlosser, y particularmente con Dvořák, ha de haber estudiado Edgar Wind con profundidad el legado intelectual de Alois Riegl.

<sup>14</sup> Pablo Schneider, “Vorbemerkung”, en *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, ed. Pablo Schneider, Fundus-Bücher 192 (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011), 8.

<sup>15</sup> Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie: vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011), <https://doi.org/10.1515/9783111502960>.

<sup>16</sup> Lloyd-Jones, “A Biographical Memoir”, xiv; Thomas, “A Short Biography”, 117.

<sup>17</sup> Edgar Wind, “Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte” (disertación doctoral, Universidad de Hamburgo, 1922).

<sup>18</sup> Schneider, “Die Aufgabe”, 363.

versó sobre el método de la historia del arte.<sup>19</sup> No fue posible imprimirla por la precaria situación económica en Alemania después de la Primera Guerra Mundial<sup>20</sup> y, por ello, hasta fecha reciente no fue publicada.<sup>21</sup> Sin embargo, dos artículos relacionados con su disertación se editaron pocos años después.<sup>22</sup>

Desde marzo de 1922 hasta marzo de 1927 Wind estuvo en los Estados Unidos, donde enseñó por un tiempo en la Universidad de Carolina del Norte.<sup>23</sup> Por ello, no tuvo la oportunidad de conocer a Aby Warburg (1866-1929) hasta 1927 cuando retornó a Hamburgo, ya que desde 1921 hasta 1924 Warburg estuvo internado en Bellevue, Kreuzlingen, Suiza, en la clínica del psicólogo Ludwig Binswanger.<sup>24</sup> Desde ese momento, su relación con el erudito de Hamburgo y el círculo alrededor de la *Kulturwissenschaftliche*

---

<sup>19</sup> Schneider, “Vorbemerkung”, 7. Erwin Panofsky (“Gutachten über die zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegte Arbeit »Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand« von Edgar Wind. Erwin Panofsky”, en *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, ed. Pablo Schneider, Fundus-Bücher 192 (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011), 382) quedó muy impresionado con la disertación de su alumno y aconsejó que fuese calificada »mit Auszeichnung« [“con distinción”]. Ernst Cassirer (“Gutachten über die zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegte Arbeit »Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand« von Edgar Wind. Ernst Cassirer”, en *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, ed. Pablo Schneider, Fundus-Bücher 192 (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011), 383), por su parte, estuvo de acuerdo con la propuesta de Panofsky.

<sup>20</sup> Schneider, “Vorbemerkung”, 8.

<sup>21</sup> Edgar Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, ed. Pablo Schneider, Fundus-Bücher 192 (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011).

<sup>22</sup> Edgar Wind, “Theory of Art versus Aesthetics”, *The Philosophical Review* 34 (1925): 350–59 es un resumen muy concentrado de los argumentos centrales de la disertación. Wind, “Zur Systematik” [hay traducción al inglés: Edgar Wind, “On the Systematics of Artistic Problems”, trad. Fiona Elliott, *Art in Translation* 1, núm. 2 (2009): 211–57, <https://doi.org/10.2752/175613109X462681>] está conformado, en parte, por el tercer capítulo (“Die künstlerischen Probleme als Mittel der Deutung” [“Los problemas artísticos como medio de interpretación”]) de la segunda sección de la cuarta parte de la disertación (Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, 230–87). La sección “C” del artículo de 1925 (“Grundzüge einer systematischen Ableitung” [“Fundamentos de una derivación sistemática de los problemas artísticos”]), no está presente en la disertación doctoral y constituye, por lo tanto, un aporte novedoso e importante propio del artículo. En el apéndice de este informe académico se incluye la primera traducción íntegra al español de “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”. Dicha traducción ha sido llevada a cabo en el transcurso de esta investigación.

<sup>23</sup> Lloyd-Jones, “A Biographical Memoir”, xvi.

<sup>24</sup> Ludwig Binswanger y Aby Warburg, *La Curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*, trad. Nicolás Gelormini y María Teresa D’ Meza, Filosofía e historia (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

*Bibliothek Warburg* (K.B.W)<sup>25</sup> tuvo un impacto fundamental en el desarrollo de su pensamiento y de su carrera.<sup>26</sup>

Esta investigación se ocupará del artículo “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”. Por lo menos desde el otoño de 1922, Wind había tratado de publicar un extracto de su disertación consagrado a los “problemas artísticos” en *Deutschen Vierteljahresschrift for Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*.<sup>27</sup> Finalmente, el artículo no se publicó hasta 1925, en la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Allí, Wind acometió una exposición lógica y una “derivación sistemática” de los “problemas artísticos” fundamentales, inspirado por la filosofía kantiana. Se basó concretamente – sostenemos– en la doctrina del idealismo trascendental de la *Crítica de la Razón Pura*.<sup>28</sup>

De manera muy resumida, para Wind la misión primera y esencial de la teoría del arte es la de proveer a la Historia del Arte de una “sistemática de los problemas artísticos”, la cual fundamente el estudio empírico de los estilos. Se trata de establecer las condiciones generales de representación, las condiciones de posibilidad

<sup>25</sup> Sobre la K.B.W. y el círculo de intelectuales a su alrededor ver: Emily Jane Levine, *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 2013); Carl Hollis Landauer, “The Survival of Antiquity: The German Years of the Warburg Institute” (Tesis de doctorado, New Haven, Connecticut., Yale University, 1984).

Panofsky, como docente en Hamburgo, utilizaba, con sus discentes, la K.B.W. Sabemos expresamente que Wind le acompañaba. Fritz Saxl informó en una carta a Warburg, del 30 de julio de 1921, que “el Dr. Panofsky [...] tiene un oyente que quiere hacer su doctorado con él [i.e., Edgar Wind] y genera muy buena impresión. Además, viene a menudo donde [sic] nosotros [i.e., la K.B.W.]”. Citado en Dieter Wuttke, “El Warburg de Panofsky - El Panofsky de Warburg”, en *Síntomas culturales: el legado de Erwin Panofsky*, ed. Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, trad. Kosme de Barañano, Colección Pigmalión 12 (Vitoria-Gasteiz; Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2018), 49. [Lo agregado es mío].

<sup>26</sup> Sobre la relación de Wind con Aby Warburg y el círculo alrededor de la K.B.W. ver: Pablo Schneider, “From Hamburg to London. Edgar Wind: Images and Ideas”, en *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*, ed. Uwe Fleckner y Peter Mack, Vorträge Aus Dem Warburg-Haus 12 (Berlin: De Gruyter, 2015), 117–30, 228–32; Bernhard Buschendorf, “‘War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern’: Edgar Wind und Aby Warburg”, *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 4 (1985): 165–209; Bernhard Buschendorf, “Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind”, en *Edgar Wind - Kunsthistoriker und Philosoph*, ed. Horst Bredekamp, John Krois, y Freia Hartung, Einstein Bücher (Berlin: De Gruyter, 1998), 181–206.

<sup>27</sup> Schneider, “Die Aufgabe”, 357.

<sup>28</sup> Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, ed. Raymund. Schmidt, Philosophischen Bibliothek 37a (Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1967) [hay traducción al español: Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas (Madrid: Alfaguara, 2003). (La primera edición del texto preparado por Pedro Ribas fue publicada en Madrid en 1977)].

para que las obras de arte se concreten como fenómenos sensibles. Así, toda obra de arte debe entenderse como una solución de distintos “problemas artísticos”.

Estos problemas se presentan siempre en forma de opuestos y toda obra de arte es una conciliación de ellos; además se retrotraen a una antítesis originaria (*Urantithese*): la polaridad entre “*plenitud sensible (Fülle)* y *forma (Form)*”.<sup>29</sup> Toda vez que el arte opera a través de una organización de la sensibilidad, cualquier obra ha de poseer, necesariamente, una plenitud sensible perceptual sujeta a un principio de organización: la forma, la cual la acota. Wind desarrolló su propuesta en un diálogo permanente con un conjunto de conceptos teóricos y metodológicos del historiador del arte vienés Aloïs Riegl –nos referimos a la noción de *Kunstwollen*, y a los pares conceptuales háptico y óptico, así como a los pares conceptuales subjetivo y objetivo–.<sup>30</sup>

En el ámbito específico de las artes visuales, los problemas fundamentales artísticos operan en esferas compuestas por pares binarios antitéticos. A su vez, estas esferas se encuentran organizadas jerárquicamente y están vinculadas por lazos lógicos. Los pares binarios que las componen se expresan como contrastes entre valores visuales específicos. Esta relación sistemática está constituida de la siguiente manera: 1) La esfera de la “apariencia cualitativa”: a) valores hápticos y ópticos, b) superficie y profundidad, c) formas individuales distintivas y elementos cohesivos amorfos; separación y fusión.<sup>31</sup> 2) La esfera de la “cosa que aparece”: a)

---

<sup>29</sup> Wind, “Zur Systematik”, 448-449.

<sup>30</sup> En el primer capítulo profundizaremos sobre el contenido de estos constructos conceptuales de Aloïs Riegl y en el segundo estudiaremos la influencia que ejercieron en el artículo de Edgar Wind.

<sup>31</sup> Wind, “Zur Systematik”, 462-464.

esquema y cualidad singular, b) idealidad y realidad, c) separación y conexión.<sup>32</sup> 3) La esfera de “la vida automanifiesta”: a) estabilización y animación, b) objeto y sujeto, c) aislamiento rígido y fluidez viva.<sup>33</sup>

Por razones diversas, el artículo de Wind ha tenido, relativamente, poco impacto.<sup>34</sup> Salvatore Tedesco, en su libro *Il metodo e la storia* le dedicó un espacio en un capítulo que se ocupa del pensamiento de Wind.<sup>35</sup> Este autor considera que el estudio sobre la sistemática de los problemas artísticos “ilumina intensamente la contribución del debate metodológico sobre los fundamentos de la historia del arte al pensamiento estético del siglo XX, ofreciéndose con particular frescura al debate actual”.<sup>36</sup> También opina que el texto de Wind tiene como objetivo “repensar y ubicar en un contexto exquisitamente metodológico la discusión sobre el *a priori* kantiano propio de la filosofía alemana de aquellos años”.<sup>37</sup> Asimismo, resalta –correctamente– los vínculos con la propuesta de Panofsky respecto de la noción de *Kunstwollen*.<sup>38</sup>

Por su parte, Silvia Ferretti también destinó algunas paginas al artículo de Edgar Wind de 1925 en un capítulo de su libro *L'intenzione dell'opera*.<sup>39</sup> Para ella el tema de la tesis, el método de la historia del arte, “refleja el dilema de un joven académico en la encrucijada entre diferentes escuelas, que debe tomar y validar

---

<sup>32</sup> Wind, “Zur Systematik”, 464–467.

<sup>33</sup> Wind, “Zur Systematik”, 467–471.

<sup>34</sup> Tras el ascenso del nazismo inició una emigración de historiadores alemanes de ascendencia judía hacia, particularmente, los Estados Unidos e Inglaterra, lo cual provocó, por ejemplo, el traslado de la K.B.W., junto con todos sus libros y funcionarios, a la ciudad de Londres. En consecuencia, el acceso al artículo de Wind se volvió cada vez más difícil por la poca distribución de la revista y la situación de Alemania.

<sup>35</sup> Salvatore Tedesco, “Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind”, en *Il metodo e la storia*, de Salvatore Tedesco, Aesthetica preprint 16 (Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 2006), 75–114.

<sup>36</sup> [“illumina in maniera intensa il contributo del dibattito metodologico sui fondamenti della storia dell'arte al pensiero estetico del Novecento, offrendosi con particolare freschezza al dibattito attuale”]. Tedesco, “Sistema e storia”, 75.

<sup>37</sup> [“ripensare e collocare in ambito squisitamente metodologico la discussione sull'*a priori* kantiano propria della filosofia tedesca di quegli anni”]. Tedesco, “Sistema e storia”, 76.

<sup>38</sup> Tedesco, “Sistema e storia”, 76–77.

<sup>39</sup> Silvia Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell'arte”, en *L'intenzione dell'opera*, de Silvia Ferretti, EUM. Filosofia, estetica (Macerata: EUM, 2009), 27–45.

teóricamente sus elecciones”.<sup>40</sup> Ferretti expone sucintamente los argumentos centrales del artículo y da énfasis a su relación –al igual que Tedesco– con las ideas contemporáneas de Panofsky y sus vínculos con tendencias filosóficas kantianas.<sup>41</sup> También Andrea Pinotti se refirió al artículo de 1925 en relación con los artículos tempranos teóricos de Erwin Panofsky.<sup>42</sup>

En el libro editado por Horst Bredekamp consagrado a Edgar Wind,<sup>43</sup> los capítulos de John Krois<sup>44</sup> y Bernhard Buschendorf<sup>45</sup> se ocupan de su período alemán temprano. Sin embargo, Krois está interesado particularmente en la *Habilitationsschrift* (tesis de habilitación)<sup>46</sup> de Wind de 1929 y en la “filosofía de la encarnación” (*Philosophie der Verkörperung*) allí expuesta, así como en su relación con la filosofía pragmatista estadounidense, especialmente con Charles Sanders Peirce (1839-1914), por lo que solo encontramos una escueta referencia a la disertación doctoral.<sup>47</sup> Por su parte, Buschendorf se ocupa, exclusivamente, del concepto de símbolo de Wind en relación con Warburg y Theodor Vischer.

---

<sup>40</sup> [“riflette il dilemma di un giovane studioso al bivio fra scuole diverse, che deve compiere e convalidare teoreticamente le sue scelte”]. Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 29.

<sup>41</sup> Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 31–33.

<sup>42</sup> Andrea Pinotti, “«Concetti fondamentali» e polarità dell’iconico: note per una genealogia della scienza dell’arte”, en *Energia e rappresentazione: Warburg, Panofsky, Wind*, ed. Alice Barale, Fabrizio Desideri, y Silvia Ferretti, *Estetica/mente/linguaggi* 10 (Milano: Mimesis, 2016), 243–54.

<sup>43</sup> Horst Bredekamp et al., eds., *Edgar Wind - Kunsthistoriker Und Philosoph*, Einstein Bücher (Berlin: De Gruyter, 1998).

<sup>44</sup> John Krois, “Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung”, en *Edgar Wind - Kunsthistoriker und Philosoph*, ed. Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, y Freia Hartung, Einstein Bücher (Berlin: De Gruyter, 1998), 181–206.

<sup>45</sup> Buschendorf, “Zur Begründung der Kulturwissenschaft”.

<sup>46</sup> Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik: zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, Beiträge zur philosophie und ihrer geschichte 3 (Tubingen: Verlag von J.C.B. Mohr, 1934) [hay traducción al inglés: Edgar Wind, *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, ed. Matthew Rampley, trad. Cyril W Edwards, Legenda (Oxford, England: European Humanities Research Centre, 2001)].

<sup>47</sup> “In seiner bei Cassirer und Panofsky entstandenen Dissertation „Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand“ [...] versuchte er „Kategorien“ der Kunstwissenschaft nach erkenntnistheoretischem Modell systematisch auszuarbeiten und in einer „Tafel“ zu organisieren”. Krois, “Kunst und Wissenschaft”, 186. [“En su disertación 'Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand', redactada para Cassirer y Panofsky, trató de elaborar sistemáticamente 'categorías' de la ciencia del arte según un modelo epistemológico y organizarlas en una 'tabla'"].

Únicamente Consolato Latella ha destinado un texto completo a “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”.<sup>48</sup> Latella expone concienzuda y detalladamente los argumentos del estudio de Wind. Se refiere a los vínculos con los ensayos tempranos de Panofsky, con ideas filosóficas kantianas y, particularmente, profundiza en la deuda de Wind con los constructos conceptuales de la obra de Riegl y su reformulación.

Todos estos autores están, en buena medida, de acuerdo en el contenido y significado de la propuesta del artículo de Wind. Todos, asimismo, han certificado la presencia de la filosofía kantiana en él. Ninguno, sin embargo, se ha ocupado de dilucidar cabalmente cuáles fueron los elementos del sistema kantiano que influyeron en su composición, ni cómo fueron utilizados creativamente por Edgar Wind para construir su propuesta sistemática.

## Metodología

Desde el punto de vista de la metodología, la investigación será básicamente bibliográfica y utilizaremos la Historia cultural (*Kulturgeschichte*) para investigar y determinar el contexto histórico. También adoptaremos los métodos de la Historia de las ideas, según fueron expuestos por A. Lovejoy<sup>49</sup> y de la historia exegética del pensamiento, para esclarecer los componentes argumentativos del programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos y el influjo concreto de la filosofía kantiana en el referido programa de investigación. Idénticamente, recurriremos a la propuesta de la estructura de los programas de investigación del filósofo de la ciencia y racionalista crítico Imre Lakatos. Esta nos permitirá reconstruir exegéticamente los argumentos de Edgar Wind en una estructura particular. En conformidad con

---

<sup>48</sup> Consolato Latella, “Wind and Riegl: The Meaning of a ‘Problematical’ Grammar”, *Journal of Art Historiography* 1 (2009): 1–47.

<sup>49</sup> Arthur O Lovejoy, *La gran cadena del ser. Historia de una idea.*, trad. Antonio Desmonts, Colección Antrazyt 32 (Barcelona (España): Icaria, 1983), 10–23; Preston King, ed., *The History of Ideas: An Introduction to Method*, Croom Helm International Series in Social and Political Thought (London: Croom Helm, 1983).

Lakatos “la unidad descriptiva típica de los grandes logros científicos no es una hipótesis aislada”,<sup>50</sup> sino, más bien, conjuntos de hipótesis y teorías, organizadas en una estructura particular: esto es lo que entenderemos por *programa de investigación*. Es posible caracterizar todo programa de investigación por su *núcleo firme*<sup>51</sup> el cual es “irrefutable” por decisión metodológica<sup>52</sup> y está conformado por un conjunto pequeño de hipótesis centrales. Asociada al núcleo firme se encuentra la *heurística negativa*,<sup>53</sup> la cual especifica “las rutas de investigación que deben ser evitadas”.<sup>54</sup>

El núcleo firme de los programas de investigación está asimismo resguardado por un *cinturón protector* de hipótesis auxiliares,<sup>55</sup> es este contra el cual deben estar dirigidos los intentos de refutación, contra el cual deben orientarse las municiones del *modus tollendo tollens*.<sup>56</sup> Así como al núcleo firme se vincula la heurística negativa, emparentada con el cinturón protector tenemos la *heurística positiva*<sup>57</sup> que establece las líneas de investigación que deben seguirse y que puede comprenderse como “una poderosa maquinaria para la resolución de problemas”.<sup>58</sup> Por lo tanto, la heurística positiva “consiste de [*sic*] un conjunto, parcialmente estructurado, de sugerencias o pistas sobre cómo cambiar y desarrollar las ‘versiones refutables’ del programa de investigación, sobre cómo modificar y complicar el cinturón protector ‘refutable’”.<sup>59</sup>

---

<sup>50</sup> Imre Lakatos, *La metodología de los programas de investigación científica*, trad. Juan Carlos Zapatero (Madrid: Alianza, 1998), 13 y 48; Imre Lakatos y Paul Feyerabend, *For and Against Method: Including Lakatos's Lectures on Scientific Method and the Lakatos-Feyerabend Correspondence*, ed. Matteo Motterlini (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 103.

<sup>51</sup> Lakatos, *La metodología*, 66; Lakatos y Feyerabend, *For and Against Method*, 103.

<sup>52</sup> Lakatos, *La metodología*, 67.

<sup>53</sup> Lakatos, *La metodología*, 66.

<sup>54</sup> Lakatos, *La metodología*, 65.

<sup>55</sup> Lakatos, *La metodología*, 66.

<sup>56</sup> Lakatos, *La metodología*, 66.

<sup>57</sup> Lakatos, *La metodología*, 68.

<sup>58</sup> Lakatos, *La metodología*, 13.

<sup>59</sup> Lakatos, *La metodología*, 69.

\* \* \*

El primer capítulo de nuestro ensayo académico estará consagrado a los constructos conceptuales y teóricos a los que Wind apela en su artículo “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”. En ese sentido, se estudiará el concepto “*Kunstwollen*” de Alois Riegl y las parejas háptico-óptico, objetivo-subjetivo, solamente en la medida en que incidieron en la propuesta teórica de Wind y, por tanto, no serán analizadas exhaustivamente. Lo mismo podemos decir respecto de los ensayos de Erwin Panofsky de los que nos ocuparemos. En nuestro análisis de ellos, nos limitaremos a resaltar aquellos elementos que tiene un papel destacado en el programa de investigación de los problemas artísticos de Edgar Wind.

A una exposición y análisis detallado de los componentes de la sistemática de los problemas artísticos y de los argumentos de Wind en su favor se dedica el segundo capítulo, así como a una reconstrucción racional de su proyecto mediante la propuesta de Lakatos respecto de la estructura de los programas de investigación, la cual expusimos sucintamente con antelación.

El tercer y último capítulo, finalmente, explorará los elementos concretos de la filosofía kantiana del conocimiento, expuesta en la *Crítica de la razón pura*, que informaron de forma central el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind.



## Capítulo 1. El contexto de desarrollo de la sistemática de los problemas artísticos

### El concepto de *Kunstwollen* de Aloïs Riegl

El historiador vienés del arte Aloïs Riegl (1858-1905), miembro de la *Wiener Schule der Kunstgeschichte*,<sup>60</sup> legó a nuestra disciplina uno de sus conceptos más significativos y, a la vez, más problemáticos: *Kunstwollen*.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> ["Escuela de Viena de Historia del Arte"]. Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder/ bearb. von Hans Hahnloser*, ed. Hans R. Hahnloser, Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband-Band 13, Heft 2 (Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934) [hay traducción al español: Julius von Schlosser, "Julius von Schlosser, 'The Vienna School of the History of Art (1934)'" , ed. y trad. Karl Johns, *Journal of Art Historiography* 1 (2009): 1-KJ/3]; Kultermann, *The History of Art History*, 155–70.

<sup>61</sup> En español *Kunstwollen* se suele traducir como "voluntad [volición] artística", lo cual no es totalmente satisfactorio. Esta unanimidad en nuestro idioma esconde las dificultades de traducirlo adecuadamente; en inglés, por ejemplo, se ha propuesto: "will-to-form", "artistic volition", "artistic intention", "artistic impulse", "that which wills art", "that which art wills", entre otros, sin que ninguna de las formas sea totalmente adecuada. Cf. Allister Neher, "Riegl, Hegel, Kunstwollen, and the Weltgeist", *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 29, núm. 1/2 (2004): 9. Por ello, nosotros lo utilizaremos sin traducir. Al fin y al cabo, no nos interesa tanto una traducción certera de este término como comprender qué es lo que Riegl quería decir con él. (Sin embargo, una traducción posible, mejor que "voluntad artística", podría ser "voluntad de forma" o "voluntad de dar forma").

Acerca del *Kunstwollen* se puede consultar: Aloïs Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlín: George Siemens, 1893) [hay traducción al español: Aloïs Riegl, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, trad. Federico Miguel Saller, GG Arte (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980)]; Aloïs Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Wien: Druck und Verlag der Osterr. Staatsdruckerei in Wien. Österreichisches Archäologisches Institut, 1927) [hay traducción al español: Aloïs Riegl, *El arte industrial tardorromano*, trad. Ana Pérez López y Julio Linares Pérez (Madrid: Visor, 1992)]; Aloïs Riegl, *Das holländische Gruppenporträt. Bd. 1: Textband*, vol. 2, 1 (Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1931) [hay traducción al inglés: Aloïs Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, trad. Evelyn M. Kain y David Britt, Texts & Documents (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999)]; Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: R. Piper & Co., Verlag, 1911) [hay traducción al español: Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk, Breviarios del Fondo de Cultura Económica 80 (México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953)]; Erwin Panofsky, "Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920): 321–39 [hay traducción al inglés: Erwin Panofsky, "The Concept of Artistic Volition", trad. Kenneth J Northcott y Joel Snyder, *Critical Inquiry* 8, núm. 1 (1981): 17–33]; Hans Sedlmayr, "Die Quintessenz der Lehren Riegls", en *Gesammelte Aufsätze*, de Aloïs Riegl, ed. Karl M. Swoboda (Augsburg-Wien: Dr. B. Filser, 1929), xii–xxxii [hay traducción al inglés: Hans Sedlmayr, "The Quintessence of Riegl's Thought", en *Framing Formalism: Riegl's Work*, ed. Richard Woodfield, trad. Matthew Rampley, Critical Voices in Art, Theory and Culture (Amsterdam: Gordon and Breach Arts International, 2001), 11–32]; Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*; Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History* (London: Routledge & Kegan Paul, 1959), 215–19, 265–66 [hay traducción al español: Arnold Hauser, *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*, trad. González Vicen, Punto omega 53 (Barcelona: Guadarrama, 1982)]; Otto Pächt, "Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl", *The Burlington Magazine* 105, núm. 722 (1963): 188–93; W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971), 20–21; Henri Zerner, "Aloïs Riegl: Art, Value, and Historicism", *Daedalus* 105, núm. 1 (1976): 177–88; Margaret Iversen, "Style as Structure: Alois Riegl's Historiography", *Art History* 2, núm. 1 (1979): 62–72, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1979.tb00034.x>; Margaret Rose Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992); Kultermann, *The History of Art History*, 162–64; Moshe Barasch, *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky* (New York: New York University Press, 1990), 164–68; Isabelle Frank, "Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques", *Littérature*, núm. 105 (1997): 66–77;

Aunque esta palabra aparece en varias ocasiones en el texto de Riegl *Stilfragen*,<sup>62</sup> publicado por primera vez en 1893, es en el libro de 1901 *Spätromische Kunstindustrie*, consagrado al arte tardo-romano,<sup>63</sup> donde juega un papel verdaderamente central.

Este escrito tuvo su origen en un encargo del *Kaiserlich-Königlich Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*<sup>64</sup> –Riegl había trabajado allí desde 1886 hasta 1889, cuando se le nombró *Privatdozent* en la Universidad de Viena–.<sup>65</sup> A pesar del título, que putativamente pretende concentrarse en un ámbito muy específico de la Antigüedad tardía –el arte antiguo tardo-romano–, el texto realmente se ocupa de un largo intervalo que Riegl ve como un solo proceso de desarrollo artístico, que va desde Egipto hasta el final del período antiguo (incluyendo el denominado arte paleocristiano).

Uno de los objetivos centrales de *Spätromische* es brindar una exposición positiva del desarrollo artístico del período antiguo tardo-romano y rescatarlo de la interpretación común en su época que lo veía como una etapa de “decadencia” [*Verfall*].<sup>66</sup> Idénticamente, buscaba impugnar la “teoría de las catástrofes” [*Katastrophentheorie*],<sup>67</sup> en tanto que explicación *ad hoc* que intenta salvaguardar “el principio de evolución”

Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Millennium ed., with a new preface by the author, Bollingen Series. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 5 (Princeton: Princeton University Press, 2000), 18–22 [hay traducción al español: Ernst Hans Josef Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Nueva York (Estados Unidos): Phaidon, 2014), 14–18]; Christopher S. Wood, ed., *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s* (New York: Zone Books, 2000); Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos*, trad. Rafael Guardiola, La balsa de la Medusa, 115 (Madrid: Antonio Machado, 2001), 132–34; Allister Neher, “‘The Concept of Kunstwollen’, Neo-Kantianism, and Erwin Panofsky’s Early Art Theoretical Essays”, *Word & Image* 20, núm. 1 (2004): 41–51, <https://doi.org/10.1080/02666286.2004.10444004>; Neher, “Riegl, Hegel, Kunstwollen”; Mike Gubser, *Time’s Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Kritik: German Literary Theory and Cultural Studies (Detroit: Wayne State University Press, 2006); Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, MIT Press Classics (Cambridge, Mass; London: MIT Press, 2010); Alina Payne, “Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque”, en *The Beginnings of the Baroque in Rome*, de Alois Riegl, ed. Andrew Hopkins y Arnold Witte, Texts & Documents (Los Angeles, CA: Getty Institute, 2010), 1–33.

<sup>62</sup> Riegl, *Stilfragen*, vii, 29, 83, 138, 258.

<sup>63</sup> Riegl, *Spätromische*.

<sup>64</sup> [“*Museo Real Imperial de Austria de Arte e Industria*”]. Barasch, *Modern Theories of Art*, 2, 148.

<sup>65</sup> Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, 17.

<sup>66</sup> Riegl, *Spätromische*, 7 [Riegl, *El arte industrial*, 19].

<sup>67</sup> Riegl, *Spätromische*, 10 [Riegl, *El arte industrial*, 21].

[*Das Prinzip der Entwicklung*].<sup>68</sup> En efecto, desde su perspectiva, únicamente hay “progreso y solo progreso”,<sup>69</sup> puesto que, verdaderamente, “la decadencia [...] no se da en la historia.”<sup>70</sup>

Otro de sus objetivos fundamentales –íntimamente vinculado al anterior– es refutar vehementemente la postura según la cual “una obra de arte no es otra cosa que el producto mecánico resultante del propósito, la materia y la técnica”,<sup>71</sup> asociada generalmente al nombre de Gottfried Semper (1803-1879).<sup>72</sup> Así, es acá cuando Riegl nos presenta una definición de *Kunstwollen* en franca oposición a dicho “dogma de la metafísica materialista”.<sup>73</sup>

Frente a esta concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte he mantenido [...] una concepción *teleológica* [...], descubriendo en la obra de arte el resultado de una *voluntad artística determinada y consciente de su objetivo*, que se impone en pugna con la *función*, la *materia* y la *técnica*. A estos tres últimos factores ya no les corresponde aquel papel positivo y creativo que les atribuía la llamada teoría de Semper, sino más bien un papel *negativo* y que actúa como freno, constituyendo algo así como los *coeficientes de rozamiento* dentro del producto final. [La bastardilla es mía].<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Riegl, *Spätromische*, 7 [Riegl, *El arte industrial*, 18].

<sup>69</sup> Riegl, *El arte industrial*, 21 (La traducción fue ligeramente modificada por mí). ["Fortschritt und nichts als Fortschritt." Riegl, *Spätromische*, 11].

<sup>70</sup> Riegl, *El arte industrial*, 22 ["Verfall [...] den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt." Riegl, *Spätromische*, 11]. En otra sección también escribió: "es in der Entwicklung nicht allein keinen Rückschritt, sondern auch keinen Haltpunkt gibt und vielmehr alles beständig vorwärts fließt". Riegl, *Spätromische*, 18 ["en la evolución no hay retroceso ni detención, sino que todo fluye constantemente hacia adelante." Riegl, *El arte industrial*, 26]. Como vimos anteriormente, poco tiempo después, los historiadores del arte Max Dvořák (ver nota al pie 11) y Walter Friedländer (ver nota al pie 10) se abocaron al rescate del llamado manierismo de su interpretación común como un estilo decadente.

<sup>71</sup> Riegl, *El arte industrial*, 20. (La traducción fue ligeramente modificada por mí). ["das Kunstwerk nichts anderes sein soll als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik". Riegl, *Spätromische*, 8].

<sup>72</sup> Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 vols. (Frankfurt a. M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860) [hay traducción al inglés: Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, trad. Harry Francis Mallgrave, Michael Robinson, y Amir Baghdadchi, Texts & Documents (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004)].

<sup>73</sup> Riegl, *El arte industrial*, 20 ["Dogma der materialistischen Metaphysik". Riegl, *Spätromische*, 9].

<sup>74</sup> Riegl, *El arte industrial*, 20. (La traducción fue ligeramente modificada por mí) ["Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich [...] eine *teleologische* vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines *bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens* erblickte, das sich im Kampfe mit *Gebrauchszweck*, *Rohstolt* und *Technik* durchsetzt. Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Sempersche Theorie zugeordnet hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die *Reibungskoeffizienten* innerhalb des Gesamtprodukts." Riegl, *Spätromische*, 9].

Hay, para nosotros, diferentes elementos notables en este pasaje. En primer lugar, comprendemos que el *Kunstwollen* posee un *telos*, un fin hacia el cual se dirige. Por ello, para Riegl es causalmente determinado y consciente de su objetivo. En segundo lugar, aprendemos que esta voluntad [ *Wollen* ] se ejerce en el ámbito concreto de los individuos, pues de ninguna abstracción colectiva, como un período, un pueblo, una nación, puede afirmarse, con sentido, que luche contra la función, la materia y la técnica (los coeficientes de rozamiento). Esto solo puede predicarse –*sine contradictione*– de entes concretos –en la medida en que la causación solamente puede ser ejercida por un ente concreto, y ninguna abstracción es un ente concreto–. En tercer lugar, tomamos consciencia de que el *Kunstwollen*, al igual que la teoría semperiana que Riegl critica, tiene, íntimamente, que ver –de alguna u otra manera– con la noción de estilo: <sup>75</sup> Riegl afirma, en otra parte

---

<sup>75</sup> Existe una vastísima literatura consagrada al concepto “estilo”. Algunos de los textos más relevantes son los siguientes: Semper, *Der Stil*; Adolf Von Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (Strassburg: J.H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1893) [hay traducción al español: Adolf Von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, trad. María Isabel Peña Aguado, Colección La Balsa de la Medusa 10 (Madrid: Visor, 1989)]; Riegl, *Stilfragen*; Heinrich Wölfflin, “Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”, *Sitzungsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 31 (1912): 572–78; Erwin Panofsky, “Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915): 460–67; Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg: la lotta per lo stile*, Biblioteca Aragno (Savigliano: Nino Aragno, 2012); Henri Focillon, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, trad. Fernando Zamora Águila (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010); Meyer Schapiro, “Style”, en *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, ed. Alfred Louis Kroeber, Wolfgang Laade Music of Man Archive (International Symposium on Anthropology, Chicago: University of Chicago Press, 1953), 287–312 [hay traducción al español: Meyer Schapiro, *Estilo*, trad. Marta Scheinker (Buenos Aires: Ediciones del Taller, 1962)]; James S. Ackerman, “Style”, en *Art and Archaeology*, ed. James Sloss Ackerman y Rhys Carpenter, Princeton Studies. Humanistic Scholarship in America (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963), 164–86; George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Thing* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008) [hay traducción al español: George Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, trad. Jorge Luján Muñoz (Madrid: Nerea, 1988)]; Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte* (München: W. Fink, 1967); Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Clarendon Press, 1972) [hay traducción al español: Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, trad. Homero Alsina Thevenet (Barcelona: Gustavo Gili, 1981)]; Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, trad. José María Pomares, Breve biblioteca de reforma. Iconológica. (Barcelona: Barral, 1973); Nelson Goodman, “The Status of Style”, *Critical Inquiry* 1, núm. 4 (1975): 799–811; Judith Genova, “The Significance of Style”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, núm. 3 (1979): 315–24, <https://doi.org/10.2307/430785>; Ernst Hans Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, The Wrightsman lectures 9 (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979) [hay traducción al español: Ernst Hans Gombrich, *El Sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, trad. Esteve Riambau i Sauri (London; New York: Phaidon Press, 2010)]; Iversen, “Style as Structure”; Willibald Sauerländer, “From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion”, *Art History* 6, núm. 3 (1983): 253–70, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1983.tb00815.x>; Svetlana Alpers, “Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again”, en *The Concept of Style*, ed. Berel Lang y Leonard Meyer (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987), 137–62; Berel Lang y Leonard Meyer, eds., *The Concept of Style* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987); Friedrich Möbius y Helga Scieurie, eds., *Stil und Epoche: Periodisierungsfragen*, Fundus-Bücher 118/119 (Dresden: Verlag der Kunst, 1989); Margaret W. Conkey y Christine A. Hastorf, eds., *The Uses of Style in Archaeology*, New Directions in Archaeology (Cambridge;

del libro, que “el verdadero propósito del arte”<sup>76</sup> –repitiendo su lema favorito– “es representar las cosas en línea y color, en el plano o el espacio.”<sup>77</sup> Precisamente, esta es la esencia del llamado formalismo de Alois Riegl.

Hay esparcidos, a lo largo de *Spätromische*, una serie de pasajes que sugieren que el *Kunstwollen* debe interpretarse –a pesar del sentido de potencia individual de la definición inicial– como una voluntad colectiva. De esta manera, Riegl se refiere al Panteón como “testimonio de la voluntad de arte monumental de la época más temprana del Imperio Romano”,<sup>78</sup> hace alusión a “la voluntad artística de la antigüedad”,<sup>79</sup> habla de “las tendencias dominantes de la voluntad de arte general de este periodo”<sup>80</sup> y de cómo ciertos elementos estaban “de acuerdo con los principios en la voluntad de arte de la antigüedad más tardía.”<sup>81</sup>

Así, el capítulo final del libro no solo termina presentando con paladina claridad el *Kunstwollen* como una fuerza colectiva, sino que lo pone en relación sincrónica y orgánica con la cosmovisión [*Weltanschauung*] (i.e., las otras esferas donde se ejerce la humana voluntad) correspondiente. La voluntad artística de la

---

New York: Cambridge University Press, 1990); Peter Por y Sándor Radnóti, eds., *Stilepoche, Theorie und Diskussion: eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute* (Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1990); Caroline van Eck, James McAllister, y Renée van de Vall, eds., *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, Cambridge Studies in Philosophy and the Arts (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995); Whitney Davis, “Style and History in Art History”, en *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996), 171–98; James Elkins, “Style”, en *Grove Dictionary of Art*, ed. Jane Turner (New York: Grove, 1996), 876–83; Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 2000); Carlo Ginzburg, “Style as Inclusion, Style as Exclusion”, en *Picturing Science, Producing Art*, ed. Peter Galison y Caroline A. Jones (New York: Routledge, 2014), 27–54; Irene J Winter, “The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Processes and the Inscription of Meaning in Art History”, en *Picturing Science, Producing Art*, ed. Peter Galison y Caroline A. Jones (New York: Routledge, 2014), 55–77.

<sup>76</sup> Riegl, *El arte industrial*, 183. (La traducción fue ligeramente modificada por mí). [“der eigentliche Kunstzweck”. Riegl, *Spätromische*, 229].

<sup>77</sup> Riegl, *El arte industrial*, 183. (La traducción fue ligeramente modificada por mí) [“ist [...] die Dinge in Umriß und Farbe, in Ebene oder Raum derart darzustellen”. Riegl, *Spätromische*, 229].

<sup>78</sup> Riegl, *El arte industrial*, 42 [“Zeugnis des monumentalen Kunstwollens der früheren römischen Kaiserzeit gelten lassen dürfen”. Riegl, *Spätromische*, 40].

<sup>79</sup> Riegl, *Spätromische*, 84, nota 1 [“Das Kunstwollen des Altertums”. Riegl, *Spätromische*, 95, nota 1].

<sup>80</sup> Riegl, *El arte industrial*, 223 [“Tendenzen des allgemeinen Kunstwollens damaliger Zeit”. Riegl, *Spätromische*, 285].

<sup>81</sup> Riegl, *El arte industrial*, 68. [“gemäß dem leitenden Grundsätze des spätantiken Kunstwollens”. Riegl, *Spätromische*, 73].

antigüedad, y especialmente de la etapa que la concluye, es, en último termino, absolutamente idéntica a las demás formas fundamentales de expresión de la voluntad humana durante el mismo periodo.

[T]oda voluntad humana está orientada a la configuración satisfactoria de su relación con el mundo (en el sentido más amplio, dentro y fuera del hombre). La voluntad artística plástica regula la relación del hombre con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y la manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformados o coloreados los objetos (como en la voluntad artística poética el modo y manera en que quiere tener representados los objetos de forma expresiva). Pero el hombre no solo es un ser (pasivo) que percibe sensorialmente, sino que es un ser con deseos (activo) que quiere, por tanto, interpretar el mundo de la manera en que resulta más abierto y conforme a sus deseos (variando según pueblo, lugar o época). El carácter de esta voluntad se engloba en lo que llamamos la respectiva cosmovisión (también en el sentido más amplio de la palabra): en la religión, la filosofía, la ciencia, en la política y el derecho, soliendo sobresalir generalmente una de las formas de expresión mencionadas sobre las otras.<sup>82</sup>

Esta tensión en el concepto “*Kunstwollen*” –o relación de contrariedad– entre una potencia individual y una voluntad colectiva se mantendrá sin resolver en la obra de Riegl. Esta dimensión se volverá más aguda en su obra posterior, como por ejemplo en el libro consagrado al retrato colectivo en los Países Bajos, en el cual se vio obligado a lidiar con la obra de artistas concretos y no solo con productos anónimos, como es el caso del arte tardo-romano. Idénticamente, esta tensión será el origen de las diversas interpretaciones posteriores por

---

<sup>82</sup> Riegl, *El arte industrial*, 307–308. [“[D]aß das Kunstwollen des Altertums und insbesondere seiner letzten abschließenden Phase mit den übrigen Hauptäußerungsformen des menschlichen Wollens während der gleichen Zeitperiode im letzten Grunde schlechtweg identisch gewesen ist.

Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will (ähnlich wie im poetischen Kunstwollen die Art und Weise, wie er die Dinge anschaulich vorgestellt haben will). Der Mensch ist aber nicht allein ein mit Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (aktives) Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem (nach Volk, Ort und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfähigsten erweist. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht, wobei in der Regel eine der genannten Ausdrucksformen über alle andern zu überwiegen pflegt”. Riegl, *Spätromische*, 400–401].

parte de sus autodenominados herederos.<sup>83</sup> Por otro lado, la amplitud, la plasticidad, derivada de la ambigüedad de dicha noción, le permitió a Riegl aplicarla a una variedad extensa de situaciones y circunstancias diferentes; en efecto, de esta condición deriva, en buena medida, su potencia heurística en manos del historiador vienés del arte.

El *Kunstwollen* supone, asimismo –vale la pena enfatizarlo–, lo que se puede denominar con la expresión 'relatividad cultural'. Los productos de las artes visuales han de juzgarse en relación con la orientación del *Kunstwollen* correspondiente a cada período o cultura y no con el gusto predominante de nuestra época (i.e., el ímpetu del *Kunstwollen* en el que estamos inmersos).<sup>84</sup> Finalmente, uno y un mismo *Kunstwollen* –en tanto que principio unitario–, subyace a todos los géneros de las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas) de una etapa o civilización: “Los principios superiores son, por supuesto, comunes a los cuatro géneros, como común resulta también la voluntad artística que los dicta.”<sup>85</sup>

### **Las categorías *háptico* y *óptico*, y *objetivo* y *subjetivo* en Aloïs Riegl**

Los conceptos de óptico y háptico<sup>86</sup> [de *ἀπτικός*= aferrar, agarrar] empleados en *Spätromische* derivan, en buena medida, del influyente libro del escultor y teórico del arte alemán contemporáneo de Riegl, Adolf

<sup>83</sup> Cf. Vd. nota al pie 136.

<sup>84</sup> “Es kommt aber alles darauf an, zur Einsicht zu gelangen, daß weder mit demjenigen, was wir Schönheit, noch mit demjenigen, was wir Lebendigkeit nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft ist, sondern daß das Kunstwollen auch noch auf die Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann”. Riegl, *Spätromische*, 11 [“En realidad, todo depende de llegar a comprender que ni con aquello que entendemos por belleza, ni con aquello que entendemos por viveza, se agota por completo el objetivo de las artes visuales, sino que la voluntad artística puede estar orientada también hacia la percepción de otras manifestaciones (ni bellas ni vívidas, según las concepciones modernas) de los objetos”. Riegl, *El arte industrial*, 21. (La traducción fue ligeramente modificada por mí)].

<sup>85</sup> Riegl, *El arte industrial*, 26. (La traducción fue ligeramente modificada por mí). [“Die obersten Gesetze sind natürlich für alle vier Gattungen ebenso gemeinsam wie das Kunstwollen, von dem sie diktiert sind”. Riegl, *Spätromische*, 19]. Con “principios superiores” Riegl se refiere a los elementos formales conjuntos a todas las artes que expresan el *Kunstwollen*, i.e., a “la concepción de los objetos como forma y color dentro del plano o del espacio” (p. 27) [“der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum”. (p. 19)].

<sup>86</sup> Para la bibliografía correspondiente a estos conceptos y a los de objetivo y subjetivo, véase: *Supra*, nota al pie 61

von Hildebrand (1847 -1921), intitulado *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, editado originalmente en 1873.<sup>87</sup> Luego, óptico y háptico están relacionados, respectivamente, con las nociones “visión distante” [*Fernbild*] y “visión cercana” [*Nahbild*] introducidas por Hildebrand.<sup>88</sup> La diferencia fundamental entre el historiador del arte y Hildebrand es que Riegl no privilegia un concepto sobre el otro, son para él, únicamente, categorías de análisis.

En conformidad con *Spätrömische*, la Antigüedad veía –por vía análoga antropomorfa– los objetos exteriores como individuos materiales (*stoffliche Individuen*), cada uno de cuales era concebido como una unidad autocontenida e indivisible (*Einheit abgeschlossen*).<sup>89</sup> Al mismo tiempo, sin embargo, la percepción visual les ofrecía una confusa e indistinta imagen del mundo circundante. Mediante las artes visuales se seleccionaban, de semejante indeterminación, ciertos individuos para representarlos “en su unidad clara y cerrada”:<sup>90</sup> esta era –en conformidad con Riegl– la tarea del arte en la Antigüedad. A su vez, estos objetos individuales autocontenidos estaban separados –en las artes visuales– por un espacio que era imaginado como un valor negativo, como la negación de la materia:<sup>91</sup> “El espacio lleno de aire atmosférico [...] constituye [...] la negación de lo material y, por lo tanto, una nada”.<sup>92</sup>

Estas ideas están apuntaladas por una concepción particular de la participación de los sentidos en la formación de la experiencia, una psicología empírica ya falsada. Por una parte, el ojo nos presenta el mundo exterior como superficies planas coloreadas (*farbige Flächen*) y no como individuos materiales: “es

<sup>87</sup> Hildebrand, *Das Problem der Form*; Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, 9, 73–76.

<sup>88</sup> Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, 9, 73–76. A la vez, ambos, Riegl y Hildebrand, están vinculados con la filosofía del arte de Konrad Fiedler (1841-1895). Cf. Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, 2 vols. (München: R. Piper, 1914).

<sup>89</sup> Riegl, *Spätrömische*, 26; Riegl, *El arte industrial*, 33.

<sup>90</sup> Riegl, *El arte industrial*, 33 ["in ihrer klaren abgeschlossenen Einheit". Riegl, *Spätrömische*, 26].

<sup>91</sup> Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, 77.

<sup>92</sup> Riegl, *El arte industrial*, 33 ["Der mit atmosphärischer Luft erfüllte Raum ist [...] die Negation des Stoffes und somit ein Nichts". Riegl, *Spätrömische*, 26–27].

precisamente la percepción óptica la que hace que los objetos del mundo exterior se nos aparezcan en una caótica confusión”.<sup>93</sup> Por otra parte, las cualidades de individualidad (*geschlossenen individuellen*) y de impenetrabilidad (*Undurchdringlichkeit*) de los objetos, así como sus límites (*Grenzen*), son aprehendidas mediante el sentido del tacto (*Tastsinn*).<sup>94</sup> El conocimiento a través del tacto se consigue, sin embargo, mediante percepciones sucesivas y no por una percepción inmediata (*eine unmittelbare Wahrnehmung*); es decir, está involucrado un proceso mental subjetivo (*subjektiven Denkprozesses voraussetzt*).<sup>95</sup>

El sentido del tacto, por otro lado, es incapaz de proveernos información acerca de la extensión (*Ausdehnung*) –la altura y la anchura– de los objetos exteriores; para esto, la vista es más adecuada.<sup>96</sup> Así, para alcanzar la representación de la extensión de los objetos como impenetrables, se ven involucradas una serie de percepciones ópticas y la experiencia de otras anteriores de origen táctil. Por su parte, la profundidad comprende un proceso mental subjetivo aún más complejo: “La profundidad no solo no se percibe con ninguno de los sentidos [...], sino que solo se puede concebir a través de un proceso mental mucho más complejo que en el caso de las dimensiones de la superficie”.<sup>97</sup> A partir de lo anterior, Riegl desarrolló una tipología tripartita del arte antiguo.

En primer lugar, encontramos un rigor exacerbado en la representación de los objetos en tanto que unidades autocontenidas indivisibles, a partir de una noción puramente sensorial –y, por lo tanto, supuestamente objetiva–. La concepción de los objetos exteriores que “define a este primer estadio de la

---

<sup>93</sup> Riegl, *El arte industrial*, 34 ["gerade die optische Wahrnehmung ist es eben, die uns die Dinge der Außenwelt in chaotischer Vermengung erscheinen läßt". Riegl, *Spätromische*, 27].

<sup>94</sup> Riegl, *Spätromische*, 27–28; Riegl, *El arte industrial*, 34.

<sup>95</sup> Riegl, *Spätromische*, 28; Riegl, *El arte industrial*, 34.

<sup>96</sup> Riegl, *Spätromische*, 28; Riegl, *El arte industrial*, 35.

<sup>97</sup> Riegl, *El arte industrial*, 35 ["Die Tiefe ist nicht allein mit keinem Sinne wahrnehmbar [...], sondern auch erst auf einem weit verwickelteren Wege des Denkprozesses zu be greifen als die Flächendimensionen". Riegl, *Spätromische*, 29].

antigua voluntad de arte, es táctil [háptico]”,<sup>98</sup> también podría caracterizarse como “visión cercana” (*nahsichtige*).<sup>99</sup> En segundo lugar, comienzan a admitirse, en alguna medida, las sombras, las cuales delatan la presencia de partes que se proyectan sobre el plano. Así la visión de las cosas que define este estadio es “óptico-háptica”, o bien, se puede caracterizar como “visión normal” (*normalsichtige*).<sup>100</sup> En tercer y último lugar, se tolera la completa tridimensionalidad de las cosas y, por lo tanto, el espacio, pero es un espacio cerrado e impenetrable (*undurchdringlich abgeschlossener*), cúbico (*kubisch*). Esta fase se define, luego, como “óptica” y por la “visión lejana” (*fernsichtige*).<sup>101</sup>

Debemos resaltar, asimismo –y esto es de la mayor importancia–, que la necesaria interacción entre lo óptico y lo háptico produce una contradicción latente –una *situación problemática*– que es la causa del desarrollo posterior.

De ahí que en la creación artística antigua hubiera desde sus orígenes elementales una contradicción latente, en tanto que resultaba imposible evitar la presencia de elementos subjetivos, aun cuando por principio se buscara la captación objetiva de las cosas. *Y en esta contradicción latente está precisamente el germen de toda evolución posterior.* [La bastardilla es mía]<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Riegl, *El arte industrial*, 37 ["dieses erste Stadium des antiken Kunstvollens kennzeichnet, ist somit eine taktische". Riegl, *Spätrömische*, 32]. En un artículo en el cual respondía a reacciones sobre su libro (Cf. Alois Riegl, “Spätrömisch oder orientalisches?”, *Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung* 93 y 94 (1902): 153–56), Riegl se decantó a favor del término "háptico" por sobre "táctil". Nosotros utilizaremos, de ahora en adelante, "háptico", no solo porque Riegl lo prefirió, sino porque es el vocablo que Edgar Wind emplea sistemáticamente.

<sup>99</sup> Riegl, *Spätrömische*, 32; Riegl, *El arte industrial*, 37.

<sup>100</sup> Riegl, *Spätrömische*, 33; Riegl, *El arte industrial*, 38.

<sup>101</sup> Riegl, *Spätrömische*, 35; Riegl, *El arte industrial*, 39.

<sup>102</sup> Riegl, *El arte industrial*, 34 ["Im antiken Kunstschaffen muß daher seit seinen elementaren Anfängen ein innerer Gegensatz latent gewesen sein, indem trotz der grundsätzlich gewollten objektiven Auffassung der Dinge eine subjektive Beimischung von Anbeginn nicht zu vermeiden war. *Und in diesem latenten Gegensätze lag zugleich der Keim aller späteren Entwicklung*". Riegl, *Spätrömische*, 28].

Ulteriormente, en *Das holländische Gruppenporträt*<sup>103</sup> –publicado originalmente como un larguísimo artículo de revista–,<sup>104</sup> Riegl utilizó las voces objetivo-subjetivo. Bajo estos términos, la extensión de los cuales es mayor que la de háptico y la de óptico, se subsumen los últimos.<sup>105</sup>

### La crítica de Erwin Panofsky a los *Conceptos Fundamentales* de Heinrich Wölfflin

El 7 de diciembre de 1911 Heinrich Wölfflin disertó en la *Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften*<sup>106</sup> acerca del problema del estilo en las artes visuales. Esta conferencia fue publicada al año siguiente<sup>107</sup> y sus contenidos sirvieron de base para la introducción de su famoso e influyente libro de 1915.<sup>108</sup> Tanto en la conferencia como en el libro están expuestos los cinco pares de los “conceptos fundamentales de la Historia del Arte” (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) de Wölfflin: 1) Lineal-pictórico, 2) superficie-profundidad, 3) forma cerrada-forma abierta, 4) pluralidad-unidad, 5) claridad-no claridad (esto es, obscuridad)<sup>109</sup>

Ese mismo año –1915– se publicó una crítica de Erwin Panofsky a la propuesta presentada por Wölfflin en su conferencia de 1911.<sup>110</sup> El autor insiste, en una nota al pie, en que el manuscrito estaba en

<sup>103</sup> Riegl, *Das holländische*. 1.

<sup>104</sup> Alois Riegl, “Das holländische Gruppenporträt”, *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902): 71–278.

<sup>105</sup> Pächt, “Vi: Alois Riegl”, 191. Estas polaridades (háptico-óptico, objetivo-subjetivo) están, entonces, directamente relacionadas con el estilo, determinan, como hemos podido ver, la evolución formal artística. Por su parte, el *Kunstwollen* es la fuerza, el ímpetu, la voluntad que orienta esta evolución en una dirección de manera condicionada y consciente. Así, Zerner, “Art, Value, and Historicism”, 181, se equivoca al plantear que el *Kunstwollen* es un sustituto del concepto de estilo. Más adecuada y estimulante es la postura de Jas’ Elsner, “From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl’s Concept of Kunstwollen”, *Critical Inquiry* 32, núm. 4 (2006): 741–66, <https://doi.org/10.1086/508091>; quien ve el *Kunstwollen* como una estructura que le permite a Riegl cerrar la brecha entre un análisis empírico, particular e individual y un panorama histórico comprensivo.

<sup>106</sup> Academia Real Prusiana de las Ciencias.

<sup>107</sup> Wölfflin, “Das Problem des Stils”.

<sup>108</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München: F. Bruckmann, 1915) [hay traducción al español: Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. José Moreno Villa (Madrid: Austral, 2011)].

<sup>109</sup> [1] Linear-Malerisch, 2) Fläche-Tiefe, 3) Geschlossen-Offen, 4) Vielheit-Einheit, y 5) Klarheit-Unklarheit].

<sup>110</sup> Panofsky, “Das Problem des Stils”. Sobre este artículo se puede consultar: Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984), 55–68; quien ofrece un análisis detallado del mismo y resalta algunas de sus deficiencias, particularmente en relación con las publicaciones posteriores de Wölfflin. También se puede consultar: Georges Didi-

manos del editor de la revista antes de que el libro de Wölfflin saliese de la imprenta.<sup>111</sup> Panofsky no cuestiona la “autoridad empírico-histórica”<sup>112</sup> de los conceptos fundamentales de Wölfflin, “ya que, por su claridad y conveniencia heurística, se encuentran por encima de la alabanza y la duda”.<sup>113</sup> Su problema es más bien epistemológico: ¿son realmente “fundamentales” (*Grund*) los conceptos de Wölfflin? Su crítica está orientada, luego, en contra de “la doble raíz del estilo”.<sup>114</sup>

En conformidad con Panofsky, dos fuentes distintas del estilo se distinguen en Wölfflin: “una *forma de observación psicológicamente vacía de contenido* y una *expresión de contenido emocional interpretable*.”<sup>115</sup> La segunda depende de lo que se puede denominar “carácter, temperamento, estado de ánimo o pensamiento”,<sup>116</sup> ya sea individual (i.e., Rafael Sanzio) o de un época o período (i.e., el Renacimiento). Mientras que la primera corresponde a “una forma general de ver y de presentación”.<sup>117</sup> Esta es la dimensión que concretamente interesa a Wölfflin, en ella se deja entrever “una cierta “óptica” y una cierta “relación *de los ojos hacia el mundo*”, las cuales serían completamente autónomas de la psicología de la época”.<sup>118</sup> Son, por lo tanto, variaciones en el ojo, en la captación mecánica del aparato perceptivo de la vista, las causas del cambio estilístico, según Wölfflin, i.e., variantes psicofisiológicas.

---

Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trad. Christopher S. Wood (University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2009), 95; Karen Ann Lang, “Points of View in Panofsky’s Early Theoretical Essays”, en *Chaos and Cosmos. On the Image in Aesthetics and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 2006), 22–26.

<sup>111</sup> “Verfasser legt Wert auf die Feststellung, daß das Manuskript seines Artikels sich schon Anfang Juli 1915 in den Händen der Redaktion befand”. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 460. [“El autor concede importancia al hecho de que el manuscrito de su artículo ya estaba en manos de los editores a principios de julio de 1915”].

<sup>112</sup> [“empirisch-historischen Berechtigung”]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 461.

<sup>113</sup> [“die hinsichtlich ihrer Klarheit und ihrer heuristischen Zweckmäßigkeit über Lob und Zweifel erhaben sind”]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 461.

<sup>114</sup> [“Die doppelte Wurzel des Stils”]. Wölfflin, “Das Problem des Stils”, 572.

<sup>115</sup> [“eine *psychologisch bedeutungslose Anschauungsform* und einen *ausdrucksmäßig interpretierbaren Stimmungsgehalt*”]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 460.

<sup>116</sup> [“Gesinnung, Geist, Temperament oder Stimmung”]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 460.

<sup>117</sup> [“einer allgematfen Form des Sehens und Darstellens verständlich”]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 460.

<sup>118</sup> [“eine bestimmte »*Optik*«, nur ein bestimmtes »Verhältnis des *Auges zur Welt*«, das von der Psychologie einer Zeit vollständig unabhängig wäre”]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 462.

Para Panofsky la anterior postura es insostenible: “el ojo como un órgano que sólo registra forma, pero no la conforma, nada sabe de ‘lo pictórico’, ni de ‘lo superficial’, ni de la forma ‘cerrada’ o ‘abierta’”.<sup>119</sup> Si esto es efectivamente así, cabe preguntarse lo siguiente.

¿Quién es capaz de interpretar –en el sentido de la estética– una percepción de un órgano perceptivo carente completamente de forma, en el sentido de un esquema artístico formal, que es completamente ajeno a dicho órgano perceptivo? La respuesta solo puede ser una: la psique.<sup>120</sup>

De esta manera, por lo tanto, la conveniente antítesis inscrita en la doble raíz del estilo –por un lado, la óptica y el modo de presentación y por el otro, el temperamento, el carácter– se desvanece por completo.<sup>121</sup> Así, estrictamente hablando, se debe concluir, necesariamente, que “*la relación del ojo para con el mundo*’ es en verdad una *relación de la psique con el mundo del ojo*”.<sup>122</sup> Desde su punto de vista los conceptos fundamentales de Wölfflin no son, luego, en absoluto fundamentales; por el contrario, son únicamente nociones descriptivas y clasificatorias del desarrollo artístico europeo entre los siglos XVI y XVII. “En otras

<sup>119</sup> ["das Auge als Organ, das nur formaufnehmend, nicht formbildend wirkt, weiß nichts von »malerisch«, nichts von »flächenmäßig«, nichts von »geschlossen« oder »offener« Anschauungsform"]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 462.

<sup>120</sup> ["Wer ist imstande, die –im Sinne des Ästhetischen– noch völlig ungeformte Gegebenheit eines Wahrnehmungsorgans im Sinne eines diesem Wahrnehmungsorgan selbst ganz fremden künstlerischen Formschemas zu interpretieren? Die Antwort kann nur eine sein: die Seele"]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 463. De acuerdo con Lang (“Points of View”, 23–26), la psique (*Seele*) a la que se refiere Panofsky funciona como un principio *a priori*. Esto es así porque interpreta el escrito de 1915 a la luz de textos publicados por Panofsky unos años después (Cf. Panofsky, “Der Begriff”; Erwin Panofsky, “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«.”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 129–61 [hay traducción al inglés: Erwin Panofsky, “On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art”, trad. Katharina Lorenz y Jas’ Elsner, *Critical Inquiry* 35, núm. 1 (2008): 43–71.]). Desde nuestro punto de vista esta postura es incorrecta. A lo que Panofsky alude es, por otro lado, bastante claro: se refiere a lo que actualmente denominamos mente. Al fin y al cabo, es difícil imaginar cómo un principio *a priori* podría ser la sede del temperamento o el carácter, o cómo podría entrar en relación con el mundo del ojo. (Cf. *Infra*, nota al pie 122). El vocablo alemán *Seele* se traduce comúnmente como ‘alma’. El término griego *Ψυχή* (*psyche*) fue, sin embargo, traducido al latín como *anima*. De manera tal que psique y alma son nociones coextensivas. Por su parte, en conformidad con Aristóteles, por *Ψυχή* debemos entender “la entelequia primera de un cuerpo potencialmente viviente” (*Acercas del Alma*, 412a 20–23).

<sup>121</sup> Panofsky, “Das Problem des Stils”, 463.

<sup>122</sup> ["das »Verhältnis des Auges zur Welt« in Wahrheit ein *Verhältnis der Seele zur Welt des Auges*"]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 463. Un poco más adelante, retóricamente, Panofsky pregunta: "und was anders als ein Verhalten der Seele ist es, was wir mit Temperament, Gesinnung oder Gefühl bezeichnen?" ["¿y qué otra cosa es un comportamiento de la psique, sino lo que llamamos temperamento, carácter o sentimiento?"].

palabras, que una época ‘mire’ de forma lineal y otra de forma pictórica no es la *raíz* del estilo o *causa* de estilo, sino un fenómeno del estilo, que no es una explicación, sino que demanda explicación.”<sup>123</sup>

### El concepto de *Kunstwollen* en conformidad con Erwin Panofsky

La crítica a la propuesta de Wölfflin en el artículo de 1915 termina, de manera un poco críptica, con una demanda por estudiar las condiciones metafísicas de las formas generales de representación en las artes visuales, como alternativa al punto de vista de Wölfflin.

Pero, si el conocimiento científico es incapaz de mostrar las *causas* históricas y psicológicas de las formas generales de representación artística, entonces sería más aún su tarea investigar el *significado* metodológico y metapsicológico de estas, esto es, indagar, desde las condiciones metafísicas básicas de la creación artística.<sup>124</sup>

Cinco años después de este artículo, Panofsky publicó un escrito dedicado al concepto de *Kunstwollen* de Aloïs Riegl.<sup>125</sup> En él se consagró a iniciar la investigación metafísica que había reclamado en su crítica de los conceptos fundamentales de la historia del arte de Wölfflin.

“Es la maldición y la bendición del estudio académico del arte” –nos dice Panofsky–, “que sus objetos requieran necesariamente consideración desde un punto de vista puramente histórico”,<sup>126</sup> ya que tal cosa

---

<sup>123</sup> ["Mit anderen Worten: daß die eine Epoche linear, die andere malerisch »sieht«, ist nicht Stil-*Wurzel* oder Stil-*Ursache*, sondern ein Stil-Phänomen, das nicht Erklärung ist, sondern der Erklärung bedarf"]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 467.

<sup>124</sup> ["Allein, wenn die wissenschaftliche Erkenntnis deshalb die historischen und psychologischen *Ursachen* der allgemeinen künstlerischen Darstellungsformen nicht aufzuzeigen vermag, so müßte es um so mehr ihre Aufgabe sein, den methistorischen und metapsychologischen *Sinn* derselben zu erforschen, d.h. zu fragen, was es –von den metaphysischen Grundbedingungen des Kunstschaffens aus betrachtet–]. Panofsky, “Das Problem des Stils”, 467.

<sup>125</sup> Panofsky, “Der Begriff”. Sobre este artículo se puede consultar: Holly, *Panofsky and the Foundations*, 79–96; quien ofrece un análisis detallado del mismo. También se puede consultar: Lang, “Points of View”, 26–29; Neher, “‘The Concept of Kunstwollen’, Neo-Kantianism...”; Didi-Huberman, *Confronting Images*, 96, 105.

<sup>126</sup> ["Es ist der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden"]. Panofsky, “Der Begriff”, 321.

supone que cada fenómeno se explica en relación con otro y este con respecto de otro y así, *ad nauseam*. Lo anterior constituye, claro está, una *regressio ad infinitum*; como consecuencia.

[...] esto significa que cada fenómeno real por investigar se refiere a todos los demás *dentro* de todo el complejo; su ubicación y significado *absolutos* no están determinados por un punto arquimédico *fijo* fuera de su naturaleza esencial.<sup>127</sup>

Así, lo que hace falta es indagar por debajo de la existencia empírica de las apariencias artísticas para desvelar las condiciones que hacen posible su existencia.<sup>128</sup>

Quien hizo los mayores aportes a esta seria empresa filosófica fue Alois Riegl,<sup>129</sup> pues mediante sus esfuerzos alcanzó a asegurar la autonomía de la creación artística.<sup>130</sup> Esto lo logró a través del concepto de *Kunstwollen*, el cual “denota la suma o unidad de las fuerzas creativas que formalmente, y en cuanto al contenido, organizan la obra desde dentro”<sup>131</sup>

Las interpretaciones más comunes del *Kunstwollen* han sido psicologistas (*psychologistisch*). La primera de ellas<sup>132</sup> está interesada en la psicología del artista y confunde el *Kunstwollen* con la intención del

<sup>127</sup> “[...] heißt *innerhalb* des großen Gesamtkomplexes der zu erforschenden realen Erscheinungen die eine auf die andere zurückbeziehen, nicht von einem außerhalb des Seins-Kreises *fixierten* archimedischen Punkte aus ihre *absolute* Lage und Bedeutsamkeit bestimme”. Panofsky, “Der Begriff”, 321.

<sup>128</sup> “eine unter die Sphäre des empirischen Daseins hinabtauchende Besinnung in den Bedingungen seiner Existenz erkannt werden kann”. Panofsky, “Der Begriff”, 322. [“una conciencia que penetre debajo de la esfera de la existencia empírica que pueda reconocer las condiciones de su existencia”].

<sup>129</sup> “Der bedeutendste Vertreter dieser ernsten Kunstphilosophie dürfte Alois Riegl sein”. Panofsky, “Der Begriff”, 322. [“El representante más importante de esta seria filosofía del arte es probablemente Alois Riegl”].

<sup>130</sup> “dieser große Forscher sich jedoch genötigt, bevor er sich der Erkenntnis der dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten zuwenden konnte, zunächst die dabei voraussetzende, anerkannte Autonomie desselben”. Panofsky, “Der Begriff”, 322 [“sin embargo, antes de que pudiera dirigir su atención al conocimiento de las leyes que subyacen a la creación artística, este gran investigador se vio obligado a asegurar su autonomía”].

<sup>131</sup> [“die Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte bezeichnen sollte”]. Panofsky, “Der Begriff”, 323.

<sup>132</sup> A pesar de que es difícil determinar con precisión a quiénes se refiere Panofsky específicamente, es probable que tuviese en mente a Schlosser y sus discípulos; especialmente su estudio —que quedó inconcluso a su muerte— sobre Lorenzo Ghiberti, sustentado en los escritos de este artista.

artista.<sup>133</sup> Esta postura es, para Panofsky, inadmisibile. Es el caso de que las verdaderas intenciones psicológicas (*wirklichen psychologischen Absichten*) del artista solo pueden determinarse de dos maneras.

Por una parte, podemos hacerlo basándonos en sus obras. Empero, las obras en sí mismas, a su vez, han de ser explicadas mediante las propias intenciones del artista. Esto involucra –de forma más que evidente– un círculo vicioso de carácter explicativo (*in circulo explanando*), toda vez que el *explanandum* (lo que debe ser explicado) es invocado en el *explanans* (lo que explica).<sup>134</sup>

Por otro lado, podemos basarnos en las declaraciones del propio artista. Sin embargo, estas declaraciones no son una interpretación del *Kunstwollen* en sí mismas, tan solo le documentan. Por lo tanto, los testimonios de los artistas no son una interpretación dada al historiador, sino que, muy por el contrario, estos demandan ser interpretados. La consecuencia es que, en este caso también, se reincide en la falacia lógica anterior (*in circulo explanando*).<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> “die individualhistorisch orientierte künstlerpsychologische Deutung, die die künstlerische Absicht oder das Kunstwollen ohne weiteres mit der Absicht oder dem Wollen des *Künstlers* identifiziert”. Panofsky, “Der Begriff”, 324. [“una interpretación individual orientada históricamente basada en la *psicología* del artista, que identifica el *Kunstwollen* con la intención o voluntad del *artista*.”].

<sup>134</sup> “dann müssen wir den Gemütszustand des Künstlers aus eben diesen Werken erschließen, womit wir nicht nur Unbeweisbares behaupten, sondern auch dem *circulus vitiosus* verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken”. Panofsky, “Der Begriff”, 324. [“entonces tenemos que inferir el estado mental del artista a partir de estas mismas obras, y en el proceso de hacerlo no solo afirmamos cosas que no se pueden probar, sino que también somos víctimas del círculo vicioso de interpretar la obra de arte con base en percepciones que debemos, en primer lugar, a la interpretación de la obra de arte”].

<sup>135</sup> “es ist nicht so, daß sie als solche bereits das »Kunstwollen« des betreffenden Künstlers unmittelbar *bezeichnen*, sondern sie *dokumentieren* es nur [...] sind [...] *Objekte*, nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation”. Panofsky, “Der Begriff”, 325–26. [“no es que tales declaraciones definan de inmediato el 'Kunstwollen' del artista *en cuestión*, simplemente lo documentan [...] son el *objeto*, no los medios, de interpretación en el sentido histórico”].

La segunda de las interpretaciones <sup>136</sup> entiende el *Kunstwollen* con base en una psicología de un periodo (*zeitpsychologische*), la cual se encuentra fundamentada en una historia colectiva (*kollektivgeschichtlich*). <sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Para cuando Panofsky publicó su artículo, la versión voluntarista colectiva de Wilhelm Worringer (1881–1965) era la más difundida (Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*; Wilhelm Worringer, *Formprobleme der gotik* (München: R. Piper & Co., Verlag, 1912) [hay traducción al español: Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, trad. Manuel García Morente, Arte y estética 6 (Buenos Aires: Nueva visión, 1957)]). En efecto, la postura de Worringer representaba una vulgarización (en el sentido literal) del *Kunstwollen* de Riegl. Su obra captó la imaginación popular e influyó poderosamente en el expresionismo, en su vertiente de *Die Brücke*, especialmente en Ludwig Kirchner y Emil Nolde (cf. Lee Sorensen, “Worringer, Wilhelm. | Dictionary of Art Historians”, Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/worringerw>). Con toda probabilidad, lo que Panofsky dice sobre el hombre “primitivo” y el hombre “gótico” iba a dirigido a Worringer y su pléthora de seguidores.

Otra interpretación significativa de este tipo es la que expuso Hans Sedlmayr (1896–1984) unos años después del artículo de Panofsky, como prólogo a los *Gesammelte Aufsätze* de Riegl (Sedlmayr, “Die Quintessenz”) [no hemos tenido acceso al texto original en alemán. Hay, sin embargo, una traducción al inglés con la que hemos trabajado. Como es debido, agradecemos encarecidamente al Dr. Richard Woodfield por su invaluable ayuda para poder acceder a dicha traducción]. En su texto Sedlmayr expone lo que para él constituye la quintaesencia del pensamiento de Riegl. En conformidad con él, el *Kunstwollen* tiene como vehículo “an objective collective will” [“una voluntad colectiva objetiva”], esto es, una voluntad supraindividual que “the individual person encounters as normative force” [“la persona individual encuentra como fuerza normativa”] Sedlmayr, “The Quintessence”, 16. Al final de su prólogo, Sedlmayr nos recuerda los presupuestos “falsos” que debemos abandonar a partir de su concepto de *Kunstwollen*, algunos de ellos son: “[...] 2. The view that regards individuals as primary and the only real entities, and sees groups as merely a sum or epitome of such individuals, and for which, therefore, the collective intellectual formations grounded in these groups do not constitute real entities, but instead mere nominal fictions. 3. Quite specifically, the idea of the unity and immutability of human nature and reason. 4. The view that the artist is either imitating or stylizing an unchanging nature.” [“[...] 2. El punto de vista que considera a los individuos como entidades reales primarias y únicas, y ve a los grupos como una mera suma o epítome de tales individuos, y para el cual, por lo tanto, las formaciones intelectuales colectivas fundamentadas en estos grupos no constituyen entidades reales, sino meras ficciones nominales. 3. Muy concretamente, la idea de la unidad e inmutabilidad de la naturaleza y la razón humanas. 4. La opinión de que el artista está imitando o estilizando una naturaleza inmutable”]. Sedlmayr, “The Quintessence”, 26–27. Esta es la respuesta de Gombrich a las exigencias de Sedlmayr: “ocurre que soy un creyente apasionado de todas estas ideas pasadas de moda que en 1927 Sedlmayr pedía a un público fácil de embaucar [que] las descartara en favor de un historicismo a lo Spengler. Al igual que K. R. Popper, cuyas palabras en *La miseria del historicismo* no sabría yo mejorar, «no tengo la menor simpatía por semejantes ‘espíritus’, no por su prototipo idealista ni por sus encarnaciones dialécticas y materialistas, y siento toda la simpatía por quienes los tratan con desprecio [...]» Gombrich, *Arte e ilusión*, 17 [lo agregado es mío. Como amable y adecuadamente nos señaló el Dr. Juan Diego Moya Bedoya: “desdichadamente, la presente no es una respuesta satisfactoria. Es, en el mejor de los casos, una *confessio philosophi*”, la cual, empero, profesamos junto con Gombrich]. Respecto del punto tres, en otra ocasión, reseñando un libro publicado en honor a Sedlmayr por sus discípulos (Hermann Bauer, ed., *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Probleme der Kunstwissenschaft 1 (Berlín, Boston: De Gruyter, 1963), <https://doi.org/10.1515/9783110845273>), Gombrich explicó: “If this is the case, it is unfortunately not possible by rational methods to decide from London in 1964 whether an essay written in Munich some years earlier is the product of reason or unreason”. [“Si este es el caso, lamentablemente no es posible por métodos racionales decidir desde Londres en 1964 si un ensayo escrito en Múnich algunos años antes es producto de la razón o de la sinrazón”]. Ernst Hans Gombrich, “Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme der Kunstwissenschaft, i)”, *The Art Bulletin* 46, núm. 3 (1964): 419, <https://doi.org/10.2307/3048199>. En la década de 1930, Sedlmayr editó, en conjunto con otros estudiosos, dos volúmenes de una revista, publicada por ellos mismos (Otto Pächt, ed., *Kunstwissenschaftliche Forschungen, I* (Berlín: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931); Otto Pächt, ed., *Kunstwissenschaftliche Forschungen, II* (Berlín: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1933)), donde se encuentra su texto teórico programático para una nueva y mejor forma de hacer historia del arte (“Zu einer strengen Kunstwissenschaft” [“Hacia una ciencia del arte rigurosa”] Hans Sedlmayr, “Toward a Rigorous Study of Art (1931)”, en *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, ed. Christopher S. Wood, trad. Mia Fineman (New York: Zone Books, 2000), 133–79)). Acá, Sedlmayr diferencia entre una primera y segunda ciencia del arte, la primera solamente recoge y clasifica el material, mientras que la segunda, que es la que él promueve, se

Esta también ha de ser impugnada por razones similares a la anterior. De nuevo, se trata de un círculo vicioso de carácter explicativo (*in circulo explanando*). Las tendencias y voliciones de un período solo pueden explicarse mediante las obras de arte que, a su vez, demanda una explicación con base en esas mismas tendencias y voliciones.<sup>138</sup>

La tercera interpretación<sup>139</sup> identifica el *Kunstwollen* con la experiencia estética (*ästhetischen Erlebnis*) del espectador, basándose en la psicología de la percepción autoconsciente (*verfahrende apperzeptionspsychologische*).<sup>140</sup> De manera aún más enérgica que las anteriores, esta perspectiva debe

---

relaciona más bien con la “comprensión” de la estructura subyacente a las formas y de los principios de acuerdo con los cuales la obra de arte se estructura como una totalidad expresiva. Es esta, para Sedlmayr, la ciencia superior que permite “comprender” totalidades tales como el arte, la vida humana y la cultura. Meyer Schapiro reseñó la publicación de estas revistas y acuñó el término “new Viennese school” [“nueva escuela de Viena”] (Meyer Schapiro, “Kunstwissenschaftliche Forschungen, II by Otto Pächt”, *The Art Bulletin* 18, núm. 2 (1936): 260, <https://doi.org/10.2307/3045631>), el cual se convirtió en la forma común de referirse a este grupo de académicos alrededor de Sedlmayr. Schapiro, comentando un texto de Sedlmayr acerca de la arquitectura en la época de Justiniano, advierte: “Dr. Sedlmayr explains to us that the system of Justinian, being 'rational', could not last more than thirty years, whereas the succeeding Byzantine system, being irrational was capable of a life of six centuries. This is palmistry or numerology, not science” [“El Dr. Sedlmayr nos explica que el sistema de Justiniano, siendo 'racional', no podía durar más de treinta años, mientras que el sistema bizantino subsiguiente, siendo irracional, podía durar seis siglos. Esto es quiromancia o numerología, no ciencia”]. Schapiro, “Kunstwissenschaftliche Forschungen, II by Otto Pächt”, 259. Una de las reseñas positivas –con base en argumentos más que cuestionables– la escribió Walter Benjamin (Walter Benjamin, “Rigorous Study of Art”, trad. Thomas Y. Levin, *October* 47 (1988): 84–90, <https://doi.org/10.2307/778983>). Es una ironía histórica aguda y lamentable que defendiese a un académico que, al año siguiente, se uniría al partido nazi en Austria “(when it was still illegal to do so) and well before other art historians felt pressured to do so in order to retain their teaching positions” [“(cuando todavía era ilegal hacerlo) y mucho antes de que otros historiadores del arte se sintieran presionados a hacerlo para conservar sus puestos docentes”] Lee Sorensen, “Sedlmayr, Hans. | Dictionary of Art Historians”, *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*, consultado el 11 de agosto de 2020, <https://arthistorians.info/sedlmayrh>. El parecido de la actitud de Hans Sedlmayr y su grupo de seguidores –particularmente el énfasis en el relativismo extremo y la irracionalidad– con los puntos de vista de algunos famosos estudiosos y filósofos actuales de la imagen es sorprendente y preocupante.

<sup>137</sup> Panofsky, “Der Begriff”, 324.

<sup>138</sup> “so daß der »gotische Mensch« oder der »Primitive«, aus dessen vermeintlichem Wesen wir ein bestimmtes Kunstprodukt erklären wollen, in Wahrheit nur die Hypostasierung eines Eindrucks ist, den wir von eben diesem Kunstprodukt empfangen”. Panofsky, “Der Begriff”, 327 [“Por lo tanto, el hombre 'gótico' o el 'primitivo' de cuya supuesta existencia deseamos explicar un producto artístico particular es, en verdad, la impresión hipostasiada que se ha formado a partir de las propias obras de arte”].

<sup>139</sup> No hemos podido identificar a los posibles académicos que Panofsky tuvo en mente en esta ocasión. Tiene razón Didi-Huberman, sin embargo, al señalar que acá se expone “an objection that anticipates the excesses and theoretical innocence of all reception theory”. Didi-Huberman, *Confronting Images*, 96. [“una objeción que anticipa los excesos y la inocencia teórica de toda teoría de la recepción”].

<sup>140</sup> Panofsky, “Der Begriff”, 324.

rechazarse. Los juicios estéticos del observador contemporáneo, “no se refieren a hechos históricos sino a la reflexión de una conciencia moderna acerca de un hecho histórico”<sup>141</sup>

¿Cómo debemos, entonces, inteligir el *Kunstwollen*? En conformidad con Panofsky, “el *Kunstwollen* no puede ser otra cosa excepto (*y no para nosotros, sino objetivamente*) *lo que ‘subyace’ bajo el fenómeno artístico como su sentido último*”.<sup>142</sup> La obra de arte debe considerarse, luego, bajo la luz de estándares de determinación (*Bestimmungsmaßstäben*) que, “con la fuerza de principios básicos *a priori*, no se refieran al fenómeno en sí, sino a las condiciones de su existencia y de que su ser sea así”.<sup>143</sup> Panofsky no se adentra más, en este artículo, en esa dirección. Su interés es asegurar, de manera crítica, el concepto *Kunstwollen* epistemológicamente. A lo que el autor apunta, apoyándose en Kant, es a un reto: redirigir la teoría del arte hacia lo que se podría denominar –siguiendo la terminología de moda– un “giro trascendental”; i.e., en la dirección señalada por el idealismo trascendental kantiano.<sup>144</sup>

Finalmente, Panofsky propone que las nociones de Riegl, óptico-háptico y objetivo-subjetivo son las que más se acercan a estos conceptos fundamentales,<sup>145</sup> y, por lo tanto, podrían emplearse como punto de

---

<sup>141</sup> ["Bezogen nicht auf eine historische Gegebenheit, sondern auf ihre Spiegelung in einem modernen Bewußtsein haben"]. Panofsky, “Der Begriff”, 328.

<sup>142</sup> ["das *Kunstwollen* kann [...] nichts anderes sein, als das, was (*nicht für uns, sondern objektiv*) *als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene »liegt«*"]. Panofsky, “Der Begriff”, 330. Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 76–77. Sedlmayr (“The Quintessence”, 15) critica esta concepción de Panofsky respecto del *Kunstwollen*, ya que, de acuerdo con él, el vocablo “sentido” es incluso más ambiguo que el término *Kunstwollen*. Inmediatamente después, confronta la noción de Panofsky con la de Edgar Wind; reconociendo que el último al menos destacó con razón que Riegl vio en el *Kunstwollen* una fuerza real. Sedlmayr no fue capaz de reconocer –o se negó a hacerlo– el vínculo estrecho existente –el cual se hará evidente más adelante– entre este texto de Panofsky y el artículo de Wind que es el objeto central de nuestro ensayo. En efecto, cualquier ambigüedad que existiese en la concepción de Panofsky es completamente suprimida por el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos. Cf. Vd. *Infra*, p. 76.

<sup>143</sup> ["die, mit der Kraft apriorischer Grundbegriffe, sich nicht auf das Phänomen selbst beziehen, sondern auf die Bedingungen seines Daseins und So-Seins"]. Panofsky, “Der Begriff”, 333.

<sup>144</sup> Ver: *Infra*, pp. 65 y ss.

<sup>145</sup> Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 2.

partida <sup>146</sup> para llevar a cabo la extrapolación o derivación y sistematización de los principios de las formas generales de representación. <sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Panofsky, "Der Begriff", 334–35.

<sup>147</sup> Cf. Tedesco, "Sistema e storia", 77. Holly (*Panofsky and the Foundations*, 89), considera que cuando Panofsky define el *Kunstwollen objetivamente* (ver nuestra nota al pie 142) introduce una demanda positivista (sea lo que sea que esto signifique), relacionada con el "fixierten archimedischen Punkte" (ver nuestra nota al pie 127). Iversen (*Alois Riegl: Art History and Theory*, 149–66), por su parte, interpreta el mismo "punto arquimédico fijo" como un estándar empírico que Panofsky identificó, úteriormente, con el Renacimiento. Didi-Huberman (*Confronting Images*, 94 y 107), afirma que "the essential instrument of this theoretical rigor was none other than the Kantian philosophy of knowledge, which informs every page of the articles published by Panofsky until 1933" (p. 94) ["el instrumento esencial de este rigor teórico no fue otro que la filosofía kantiana del conocimiento, que informa cada página de los artículos publicados por Panofsky hasta 1933"], no obstante, "[t]he Kantian tone [...] is merely a 'magical' agent of transformation" (p. 107) ["el tono kantiano [...] es simplemente un agente 'mágico' de transformación"]; esto enmascara una reafirmación de la historia humanista del arte (i.e., Vasari), que se pondrá de manifiesto en la obra estadounidense de Panofsky. El autor, sin embargo, no provee una razón suficiente de carácter evidencial que permita aseverar lo anterior con fundamento epistémico. En esta medida, su afirmación es dogmática. Tanto Holly, como Iversen y Didi-Huberman comenten el error de juzgar retrospectivamente los artículos teóricos tempranos de Panofsky, a la luz de su producción posterior (*whiggism*). Desde nuestro punto de vista, el "punto arquimédico fijo" nada tiene que ver con el positivismo ni con el Renacimiento como estándar estético, sino que hace referencia a un punto de vista trascendental y, por ello, fuera de las contingencias históricas. Lo mismo se puede decir de la definición "objetiva" del *Kunstwollen*: es "objetiva" porque es trascendental, es decir, es "objetiva" en el mismo sentido en que son objetivas las categorías *a priori* del entendimiento o las formas puras de la sensibilidad en Kant, i.e., la trascendentalidad es condición suficiente para la objetividad: 'objetividad' se predica, con univocidad, del saber de carácter trascendental, el cual es el saber epistemológico. (Ver: *Infra*, p. 76. Debe diferenciarse, empero, la trascendentalidad de la aprioridad, a fuer de que esta modalidad, la cual es epistémica, es solamente necesaria para la primera; esta, en cambio, suficiente para la aprioridad. En el tercer capítulo tendremos la oportunidad de dilucidar esta y otras nociones centrales de la propuesta kantiana). Por su lado, Neher ("The Concept of Kunstwollen', Neo-Kantianism..."), crítica la interpretación de Holly e Iversen desde una perspectiva más cercana a la nuestra.

## Capítulo 2. El programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos

“El Sr. Wind es un pensador de primera clase”.

Aby Warburg <sup>148</sup>

### El concepto de problema artístico y su idealidad

Edgar Wind no solo hizo suya, como veremos, la crítica de Panofsky a los conceptos fundamentales de la historia de arte de Wölfflin, sino que, aún más importante, asumió la tarea –primero en su disertación doctoral <sup>149</sup> y luego en el artículo de 1925– <sup>150</sup> de enfrentar el reto extendido por su tutor principal en el escrito consagrado al *Kunstwollen*, esto es, redirigir la teoría del arte hacia el “giro trascendental”. <sup>151</sup>

Lo primero que interesó a Wind fue definir el concepto “problema artístico” (*künstlerisches Problem*). Aunque se suele describir la investigación llevada a cabo por Wölfflin y sus seguidores (*v. gr.* “Historia del arte sin nombres” [*Kunstgeschichte ohne Namen*]) como “historia de problemas” (*Problemgeschichte*), esta nada tiene que ver con “problemas”, dado que se ocupa de las apariencias (*Erscheinungen*). <sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> [“Herr Wind ist eine Denktupe bester Sorte”]. Aby Warburg, Gertrud Bing, y Fritz Saxl, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, ed. Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe 7* (Berlin: Akademie Verlag, 2001), 104 (25 de junio de 1927).

<sup>149</sup> Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*.

<sup>150</sup> Wind, “Zur Systematik”.

<sup>151</sup> Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 76; Vd. *Supra* pp. 28 y ss.

<sup>152</sup> Wind, “Zur Systematik”, 438. “Wer die Wandlungen »der Licht- und Schattenbehandlung, der Perspektive und Raumdarstellung« verfolgt, wer den Wechsel »in der Figurenzeichnung, Gewandzeichnung, Baumzeichnung« aufweist, der befaßt sich noch lediglich mit den Gestalteigenschaften des Kunstwerks, mit den Merkmalen seiner äußeren Erscheinung. Ähnlich wie der Botaniker, verfährt er *morphologisch beschreibend* und *vergleichend*; wenn er auch die Objekte nicht, wie dieser, klassenweise nach Gattungen und Arten, sondern reihenweise im Sinne einer zeitlichen Abfolge ordnet [...] Die Erscheinungen als solche sind noch keine »Probleme«; diese beginnen vielmehr erst dort, wo an die Stelle der bloßen »Schilderung« die »Deutung« tritt”. [“Aquello que trazan los cambios en 'el tratamiento de la luz y de la sombra, de la perspectiva y de la representación del espacio, que identifican las diferencias en el dibujo de las figuras, de las telas, de los árboles', solo se preocupan por las características formales de una obra de arte, por la naturaleza de su apariencia externa. Al igual que los botánicos, su trabajo trata sobre la *descripción morfológica* y *la comparación*, incluso si ellos, a diferencia de estos últimos, no clasifican los objetos según el género y la especie, sino que los organizan como una secuencia cronológica [...] Las apariencias, como tales, no constituyen 'problemas'; de hecho, estos solo salen a la luz en el momento en que la mera 'descripción' se reemplaza por la 'interpretación'"]. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 6; Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell'arte”, 31.

Idénticamente, el concepto “problema artístico” se ha confundido también con el de “tarea pre-artística” (*vorkünstlerischer Aufgabe*), pues ambos se encuentran más allá de las apariencias. Las últimas se investigan mediante la reconstrucción (*Rekonstruktion*) de la situación pre-artística (e.g., ha de pintarse un mural de cierta manera, el tema de una obra ha de ser una batalla, etc.). Esta reconstrucción se lleva a cabo a través de la abstracción (*Abstraktion*).<sup>153</sup> Al contrario, los problemas no manifiestan hechos empíricos (*empirischen*). Su objetivo se orienta, más bien, hacia la interpretación (*Deutung*), por ello, su naturaleza debe ser *artística inmanente* (*immanent-künstlerischen*).<sup>154</sup> En su interior existe, además, una división interna (*innere Spaltung*):<sup>155</sup> en orden a entender algo como un “logro artístico” (*künstlerische Leistung*) ha de plantearse como la solución a un problema no resuelto, esto es, “tengo que establecer un conflicto que se presente como ‘reconciliado’ en su apariencia artística”.<sup>156</sup>

Toda vez que su naturaleza es artística inmanente y que todo lo artístico concierne a lo concreto-visible (*konkret-anschaulichen*), la antítesis del problema debe referirse precisamente a esa esfera.<sup>157</sup> Ahora bien, sus términos no deben ser lógico-conceptuales. Empero, el conflicto en sí solo puede ser lógico y su solución ha de tener un origen conceptual. “Por lo tanto, el problema, cuya solución se encuentra en lo visible, debe plantearse en el proceso de pensamiento subyacente”.<sup>158</sup> Los problemas artísticos, corresponden a “una

---

<sup>153</sup> “Man sieht von der besonderen sinnlichen Erscheinung des fertigen Kunstwerks ab und bestimmt nur die Technik als solche (*Fresko*), die Wahl des Motivs (Schlachtdarstellung) und dergleichen allgemeine Momente mehr”. Wind, “Zur Systematik”, 439 [“Dejando a un lado la apariencia sensorial particular de la obra de arte terminada, solamente se identifica la técnica como tal (fresco), la elección del motivo (una escena de batalla) y otros factores generales”]. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 7; Tedesco, “Sistema e storia”, 78.

<sup>154</sup> Wind, “Zur Systematik”, 439. “So, the Windian artistic problems must have a transcendental origin, i.e. an origin immanent in our way of approaching and interrogating art”. Wind and Riegl”, 7. [“Luego, los problemas artísticos de Wind deben tener un origen trascendental, es decir, un origen inmanente en nuestra forma de abordar e interrogar el arte”]. Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 78.

<sup>155</sup> Wind, “Zur Systematik”, 440.

<sup>156</sup> [“ich muß einen Konflikt setzen, der sich in der künstlerischen Erscheinung als »versöhnt« darstellt”]. Wind, “Zur Systematik”, 440.

<sup>157</sup> Wind, “Zur Systematik”, 440. Cf. Latella. “Wind and Riegl”, 8; Tedesco, “Sistema e storia”, 78.

<sup>158</sup> [“Im Denken muß also das Problem gesetzt sein, dessen Lösung nur im Anschaulichen zu finden ist”]. Wind, “Zur Systematik”, 440. Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 78.

*antítesis planteada por los procesos de pensamiento*, que sin embargo no es una *antítesis para los procesos de pensamiento*".<sup>159</sup> Así, "los 'problemas' no son 'realidades' sino estructuras ideales".<sup>160</sup>

Una característica particular y paradójica de los problemas artísticos es que el problema se plantea *tras* conocer la solución: "su descubrimiento es un requisito previo para la interpretación de la solución".<sup>161</sup> Es necesario, luego, remontarse de las soluciones de los problemas y, para interpretarlas, *ir detrás* de las apariencias (*hinter diese zurückzugehen*). El método para alcanzar lo anterior es la *reflexión especulativa* (*spekulative Reflexion*);<sup>162</sup> en palabras de Consolato Latella, "un pensamiento que 'de los hechos ya dados' se remonta 'a los problemas', y que 'para la interpretación de las apariencias intenta ir *más allá* de ellas y no «*abstrae*» de las apariencias".<sup>163</sup>

¿Qué debemos entender, luego, por el concepto "problema artístico"? Un problema artístico está constituido por un par de categorías radicalmente antagónicas, opuestas, y su naturaleza es inmanente, esto es,

---

<sup>159</sup> ["sie schließen eine *vom Denken gesetzte Antithetik* in sich, die dennoch keine *Antithetik für das Denken ist*"]. Wind, "Zur Systematik", 440. Edgar Wind elabora: "Ein »künstlerisches Problem« besteht also –*als Problem*– immer nur für das kunstwissenschaftliche *Denker*: dennoch ist es aber ein *künstlerisches* Problem und kein *Denkproblem*". ["Por lo tanto, un 'problema artístico' existe solamente –*como problema*– para el proceso de *pensamiento* científico-artístico y, sin embargo, es un problema *artístico*, no un problema del *pensamiento*"]. Cf. Tedesco, "Sistema e storia", 79.

<sup>160</sup> ["»Probleme« sind [...] keine »Realitäten« sondern Idealgebilde"]. Wind, "Zur Systematik", 440. "La soluzione del problema artistico ha solo carattere intuitivo, ma il problema in se stesso, il conflitto presente nell'attività artistica, deve essere posto in sede logica" Ferretti, "Edgar Wind filosofo e storico dell'arte", 31. ["La solución al problema artístico solo tiene un carácter intuitivo, pero el problema en sí mismo, el conflicto presente en la actividad artística debe establecerse en el ámbito lógico"].

<sup>161</sup> ["daß es zur Deutung der Lösung erst gesucht wird"]. Wind, "Zur Systematik", 440. Así lo expone Silvia Ferretti ("Edgar Wind filosofo e storico dell'arte", 31): "Il problema non precede la soluzione, ma paradossalmente la segue, ne pone in luce la natura, e apre la via al significato". ["El problema no precede a la solución, pero paradójicamente lo sigue, destaca su naturaleza y abre el camino al significado"]. Cf. Latella. "Wind and Riegl", 9; Tedesco, "Sistema e storia", 79.

<sup>162</sup> Wind, "Zur Systematik", 441. "Wir stellen also der Rekonstruktion die Reflexion, der Abstraktion die Spekulation gegenüber: Wenn die »abstraktive Rekonstruktion« die Methode zur Gewinnung der »vorkünstlerischen Aufgaben« war, so führt die »spekulative Reflexion« zur Gewinnung der »künstlerischen Probleme«". ["Por lo tanto, contrastamos la reconstrucción con la reflexión, la abstracción con la especulación. Si la 'reconstrucción abstracta' era el método para identificar las 'tareas pre-artísticas', entonces la 'reflexión especulativa' conduce a la identificación de los 'problemas artísticos'"]. Cf. Latella. "Wind and Riegl", 10; Ferretti, "Edgar Wind filosofo e storico dell'arte", 31; Tedesco, "Sistema e storia", 79.

<sup>163</sup> ["a thought which 'from ready given facts 'goes back' to problems', and which 'for the interpretation of the appearances tries to go beyond them and does not 'abstract' from the appearances'"]. Latella, "Wind and Riegl", 10.

constituye el fundamento de las apariencias artísticas: por tanto, no pertenecen a las apariencias mismas: son estructuras ideales. Los problemas artísticos expresan la antítesis primordial entre dos órdenes visuales.

Los problemas artísticos no son parte de la actualización fenoménica de las obras de arte, sino que son formulados necesariamente por el pensamiento de la ciencia del arte para interpretar las apariencias externas de estas, es decir, son ideales kantiano *sensu*. Representan, por lo tanto, un conflicto que demanda ser reconciliado en la expresión fenoménica de las obras, de manera que podamos interpretarlas como un “logro artístico”.

Así, los problemas artísticos se oponen, por un lado, a las tareas pre-artísticas, toda vez que no se preocupan de hechos empíricos y en cuanto las últimas se reconstuyen mediante la *abstracción* y los problemas se alcanzan a través de la *reflexión especulativa*.

Por otro lado, los problemas artísticos se contraponen a la investigación desarrollada por Wölfflin y sus seguidores, pues esta se ocupa –para describirlas y clasificarlas– de las características formales, la apariencia externa de las obras de arte, en las cuales nada hay de problemático. Como ya se tendrá la oportunidad de ver, todos los problemas artísticos se retrotraen a un único problema originario.

Según se pudo constatar anteriormente, en *Spätrömische* los detallados análisis históricos de la arquitectura, de las artes figurativas y de las artes aplicadas en el período antiguo presentan su desarrollo a manera de una sucesión constante de conflictos, de *problemas*,<sup>164</sup> la cual –en conformidad con Wind– “ilustra un *desarrollo inmanente* en el arte”.<sup>165</sup> Riegl, por lo tanto, postula una sucesión problemática, “para *medir* el

---

<sup>164</sup> Vd. *Supra* p. 24. Wind, “Zur Systematik”, 442. “ist es das ständige Bestreben Riegls, »latente Gegensätze«, »Probleme zur Versöhnung« aufzuzeigen”. [“la preocupación constante de Riegl es descubrir 'opuestos latentes', 'problemas para la reconciliación'”].

<sup>165</sup> [“entfaltet sich hier das Bild einer *immanenten Künstentwicklung*”]. Wind, “Zur Systematik”, 443. Riegl concluye su análisis del relieve egipcio (*Spätrömische*, 99) así: “Die Aufgabe der Versöhnung der beiden genannten latenten Gegensätze haben nächst den Semiten namentlich die Griechen übernommen –freilich nicht ohne neue Gegensätze zu provozieren, deren Ausgleichung sie den romanisch-germanischen Völkern als das Problem der neueren Kunst hinterlassen haben”. [“Después de los semitas fueron particularmente los griegos quienes recogieron la tarea de solucionar las dos contradicciones latentes mencionadas, desde luego no sin

Kunstwollen *contra* ella, no para *derivarla* de ella".<sup>166</sup> Por su parte, fue Panofsky quien, posteriormente, trasladó el *Kunstwollen* "a la región de la "significación" teórica",<sup>167</sup> eliminando sus connotaciones psicologistas.

Debemos entender, luego, que –desde el punto de vista de Wind–, en Riegl, "la voluntad artística tiene sus *objetivos*, sus *aspiraciones*. Mientras que en el ámbito ideal-objetivo (*ideal-gegenständlichen Sphäre*) el desarrollo se basa en cada nueva solución que provocaba nuevos problemas; en el ámbito psicológico dinámico (*dynamisch-psychologischen Sphäre*) la única pregunta que se debe hacer es, ¿hacia qué dirección *tiende* esa voluntad artística particular?".<sup>168</sup>

Ahora bien, si se reconoce la idealidad (*Idealität*) de los problemas artísticos, ya no es necesario preocuparse por el significado histórico específico (*spezifisch historische Bedeutung*) que poseían en la obra

---

provocar nuevas contradicciones, cuya solución legaron a los pueblos románico-germánicos como el problema del arte moderno". Riegl, *El arte industrial*, 86]. Para Wind esta postura presenta un desarrollo "in viel durchdachterer und reinerer Form als Wölfflin es später entworfen hat. Denn hier wird die Entwicklung nicht, wie bei Wölfflin, aus einer *psychologischen* Gesetzmäßigkeit heraus gedeutet, die als solche notwendig außerkünstlerisch ist –(alles Psychologische liegt ja diessseits der besonderen Gegenstandsgebiete)–; es ist vielmehr die *Logik* in der Abfolge der »*künstlerischen Probleme*« *selbst*, welche der Entwicklung ihren Sinn gibt: Jede neue »Lösung« provoziert notwendig neue »Probleme«, und damit wird gerade aus der *Logik* heraus die *individuelle* Form des Ablaufs begriffen; während für die *psychologische* Deutung der Prozeß erst dann etwas »Einleuchtendes« erhält, wenn er sich durch eine *generelle* Formel decken läßt" (p. 443). ["en una forma mucho más sofisticada y más pura que la descripción posterior de Wölfflin. Porque acá, a diferencia del enfoque de Wölfflin, el desarrollo no se interpreta sobre la base de *leyes psicológicas*, que son, por definición, ajenas al arte –(de hecho, todas las cosas psicológicas están situadas a este lado de ese reino en particular)–, es más bien la lógica de la secuencia de los '*problemas artísticos*' *en sí mismos* lo que da sentido a este desarrollo: Cada nueva 'solución' provoca necesariamente nuevos 'problemas', y esto a su vez significa que sobre la base de esta *lógica* uno puede comprender *la forma individual* del proceso, mientras que, en términos de su interpretación *psicológica*, dicho proceso solo se vuelve 'esclarecedor' si también coincide con una fórmula *general*"]. Cf. Latella. "Wind and Riegl", 10. Está crítica al enfoque de Wölfflin revela la influencia del artículo de Panofsky de 1915 ("Das Problem des Stils"). Cf. Vd. *Supra* pp. 25 y ss; Tedesco, "Sistema e storia", 79–80. Wind profundiza y puntualiza su crítica a Wölfflin en el "Kritischer Exkurs" de su artículo, ver: Wind. "Zur Systematik", 480–86.

<sup>166</sup> ["um das Kunstwollen an ihr *zu messen*, nicht um es *aus ihr abzuleiten*"]. Wind, "Zur Systematik", 443. Cf. Latella. "Wind and Riegl", 12; Tedesco, "Sistema e storia", 80.

<sup>167</sup> ["in die Region theoretischer »Bedeutung«"]. Wind, "Zur Systematik", 444. El *Kunstwollen* "das sollte nicht die reale Kraft sein, welche die Lösung hervorbringt, sondern der ideale »*Sinn*« der Lösung selbst." ["no es esta la fuerza real que produce una solución, sino el "*sentido*" ideal de la solución misma"]. Wind se refiere a: Panofsky, "Der Begriff". Cf. Vd. *Supra* pp. 28 y ss; Latella. "Wind and Riegl", 13; Ferretti, "Edgar Wind filosofo e storico dell'arte", 32 y 81.

<sup>168</sup> ["Das Kunstwollen hat seine *Zielsetzungen*, seine *Strebungen*; – und während in der ideal-gegenständlichen Sphäre die Entwicklung darauf beruhte, daß jede neue Lösung neue Probleme »*provozierte*«, kann in der dynamisch-psychologischen Sphäre nur gefragt werden, in welche Richtung das jeweilige Kunstwollen »*tendiere*«"]. Wind, "Zur Systematik", 444.

de Riegl: <sup>169</sup> “el hecho sigue siendo que todo fenómeno artístico surge de un ‘problema’ y que este problema consiste en una ‘oposición latente’”. <sup>170</sup> Suprimiendo lo histórico, luego, “todavía nos queda la base sistemática”. <sup>171</sup>

Según lo asentado anteriormente –cuando estudiamos los conceptos háptico-óptico, subjetivo-objetivo–, <sup>172</sup> en conformidad con Riegl una contradicción inmanente en los orígenes del arte antiguo, la cual fue el germen de todo el desarrollo posterior, puso en marcha una sucesión de problemas. <sup>173</sup>

Esta noción es el sustento de la exposición de la evolución del arte antiguo que ofrece el erudito vienés en su libro consagrado al arte industrial tardo-romano. Ahora bien, de acuerdo con Wind, suprimiendo el contenido histórico específico en el que Riegl enmarcó esta sucesión de problemas, nos queda una secuencia lógica, un fundamento sistemático.

Esto contrasta, afirma, con la perspectiva de Heinrich Wölfflin. Quien interpreta el desarrollo artístico con base en leyes psicológicas. Esta aseveración de Wind es, cuanto menos, imprecisa: como se pudo constatar en el capítulo anterior, no es realmente un sustrato psicológico lo que cimienta los conceptos fundamentales de la Historia de arte y la noción del estilo en Wölfflin, sino, más bien, una base *psicofisiológica*. <sup>174</sup> Idénticamente, en Riegl los conceptos háptico-óptico y subjetivo-objetivo –según se estatuyó con antelación– sí poseen un sustento en una psicología empírica, ya falsada. <sup>175</sup> Lo cierto es que si en Wölfflin se elimina el fundamento psicofisiológico y el contenido histórico específico de la oposición entre el Alto Renacimiento y

<sup>169</sup> Wind, “Zur Systematik”, 445.

<sup>170</sup> [“es bleibt doch immer die Tatsache bestehen, daß jeder künstlerischen Erscheinung überhaupt ein »Problem« zugrunde liegt und daß dieses Problem in einem »latenten Gegensatz« ruht”]. Wind, “Zur Systematik”, 446. Cf. Latella. “Wind and Riegl”, 14; Tedesco, “Sistema e storia”, 80.

<sup>171</sup> [“wir also noch immer das systematische Grundfaktum übrig”]. Wind, “Zur Systematik”, 446. Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 81.

<sup>172</sup> Cf. Vd. *Supra* pp. 22 y ss.

<sup>173</sup> Cf. Vd. *Supra* pp. 24-20.

<sup>174</sup> Cf. Vd. *Supra* pp. 25 y ss.

<sup>175</sup> Cf. Vd. *Supra* pp. 22 y ss.

el Barroco, nos quedamos sin nada (desparecería por completo la doble raíz del estilo), mientras que, por otro lado, si se realiza la misma operación con el punto de vista del historiador vienés del arte, “todavía nos queda la base sistemática”: así, de esta manera se pone de relieve la condición *ideal* de los problemas artísticos.

### La antítesis entre plenitud y forma: la raíz trascendental de los problemas artísticos

Por lo que hemos visto hasta acá, en las apariencias visibles de las obras de arte no se puede discernir “nunca nada ‘problemático’”<sup>176</sup> La polaridad visual es “puramente intelectual, una idea –un objeto de ‘reflexión especulativa’–. Se fundamenta en una oposición entre dos *órdenes visuales*.”<sup>177</sup>

Significativamente, es precisamente en Riegl en quien encontramos un esfuerzo importante por identificar “antítesis fundamentales entre órdenes visuales”,<sup>178</sup> concretamente en la oposición de los conceptos háptico-óptico.<sup>179</sup> A pesar de que en *Spätrömische* estos se encuentran entremezclados con factores psicológicos,<sup>180</sup> lo importante es que “en el pensamiento de Riegl, la antítesis entre ‘óptico’ y ‘háptico’ es intrínsecamente ‘problemática’, contiene dentro de sí una ‘oposición’, un ‘conflicto’, ¡y por lo tanto no puede ser de una naturaleza psicológica!”<sup>181</sup>

Es, luego, en el par conceptual háptico-óptico de Riegl<sup>182</sup> donde se hace patente –para Wind– un celo por determinar antítesis entre órdenes visuales. La oposición entre lo háptico y lo óptico es por naturaleza problemática, implica un antagonismo, una pugna interna; y es por ello, parece señalar Wind, que no pueden

<sup>176</sup> [“niemals irgend etwas »Problematisches«”]. Wind, “Zur Systematik”, 446.

<sup>177</sup> [“eine bloß gedachte, ideelle, –ein Gegenstand »spekulativer Reflexion«. Sie ruht in einem Gegensatz zwischen zwei *anschaulichen Ordnungen*”]. Wind, “Zur Systematik”, 447.

<sup>178</sup> [“grundsätzliche Antithesen zwischen anschaulichen Ordnungen”]. Wind, “Zur Systematik”, 447.

<sup>179</sup> Vd. *Supra* pp. 21 y ss. Cf. Latella. “Wind and Riegl”, 10.

<sup>180</sup> Vd. *Supra* p. 23.

<sup>181</sup> [“Die Antithese des »Optischen« und »Haptischen« ist von Riegl im »*problematischen*« Sinne gemeint, sie schließt einen »*Gegensatz*«, einen »*Widerstreit*« in sich, und *darum kann sie nicht psychologischer Natur sein*”]. Wind, “Zur Systematik”, 448.

<sup>182</sup> Cf. Vd. *Supra* pp. 22 y ss.

tener su origen –*pace* el mismo Riegl– en una realidad psicológica. Como veremos a inmediata continuación, según Edgar Wind, al considerar la pareja conceptual de Riegl bajo la noción de lo “concreto-visible” se revela su naturaleza y génesis auténticos.

La noción central y básica de toda teoría del arte, de acuerdo con Wind, corresponde a lo “concreto-visible” [*Konkret-Anschaulichen*]. Este concepto, “por sí mismo abre el reino del arte al intelecto”.<sup>183</sup> Así, cuando, a partir de él, se consideran los conceptos háptico-óptico, se revela su verdadero origen.

Lo que distingue lo “concreto-visible” de lo “visible-puro” es la plenitud sensible. Pero la condición previa para todo lo que es visible es la configuración, la forma. Por lo tanto, la “plenitud” y la “forma” tienen que conectarse para que haya un ámbito artístico. Pero la naturaleza de esta conexión siempre es un problema –un problema que muta según las condiciones materiales de las diferentes formas de arte–. Para definirlo específicamente para las artes visuales, debe haber dos órdenes visuales que, ambos relacionados y opuestos entre sí, expresen las precondiciones sensoriales y elementales de este arte.<sup>184</sup>

La oposición hilemórfica radical –de estricta aprioridad– entre forma y plenitud sensible es, entonces, *fons et origo* de la pareja conceptual háptico-óptico y, efectivamente, de todos los problemas artísticos, esta oposición constituye la antítesis originaria (*Urantithese*) a la que se retrotraen todos estos.

---

<sup>183</sup> “die Region des Künstlerischen dem Denken allererst eröffnet”. Wind, “Zur Systematik”, 448. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 18; Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 32 y 81-82.

<sup>184</sup> [“Was das »Konkret-Anschauliche« vom »Rein-Anschaulichen« unterscheidet, ist die sinnliche Fülle. Bedingung alles Anschaulichen aber ist die Gestalt, die Form. »Fülle« und »Form« müssen sich also verbinden, um die Region des Künstlerischen überhaupt zu konstituieren. Die Art dieser Verbindung aber bleibt immer ein Problem, –ein Problem, das sich abwandelt, je nach den Materialsbedingungen der einzelnen Künste. Um es speziell für die bildende Kunst zu kennzeichnen, bedarf es zweier anschaulicher Ordnungen, die, aufeinander bezogen und zugleich einander entgegengesetzt, die sinnlich-elementaren Voraussetzungen dieser Kunst zum Ausdruck bringen”]. Wind, “Zur Systematik”, 448-49. Wind hace referencia en este pasaje a: Panofsky, “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”, que se publicó en el mismo número de la misma revista que su artículo. Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 82.

Con todo, desde semejante punto de vista, los términos radicalmente extremos que definen los problemas artísticos no se encuentran nunca de forma pura en la apariencia fenoménica de las obras –pues poseen la cualidad de ser *a priori* y además su carácter radical antitético es puramente teórico, conceptual–: no puede haber una obra de arte que sea únicamente plenitud sensible, ya que sería algo así como el *contenido indeterminado* de la sensibilidad; ni puede concebirse una obra que sea estrictamente forma, pues sería algo así como la *forma indeterminada* de la sensibilidad (kantiano *sensu*). Lo concreto-visible exige la conexión, determinación y delimitación de ambos extremos opuestos. Es, entonces, el acoplamiento, entre los dos órdenes visuales elementales, determinados por la antítesis de cada problema, lo que permite que se concreten sensiblemente las obras de arte visual. Cada una de ellas es, luego, una reconciliación entre los términos radicalmente antitéticos que definen los problemas artísticos.<sup>185</sup>

Así, como acabamos de constatar, los valores hápticos y los ópticos son opuestos, están en pugna entre sí, el ascenso de uno supone el declive del otro.<sup>186</sup> Esta contradicción radical es, empero, de orden puramente teórico, conceptual (*gedachte*). En los fenómenos sensibles artísticos no existen valores hápticos u ópticos absolutos. Es, más bien, la conexión entre ambos (*Verbindung*) lo que permite la actualización de la forma concretamente visible (*konkret-anschauliche Gestalt*) de las obras de arte.

---

<sup>185</sup> “For Wind, then, style is not to be defined by choosing between two opposite general concepts aimed at describing the mere form of a work of art. Rather, for him, the style of a work of art can be defined only by approaching the artistic object as if it were a specific, particular, coherent and necessarily unitary balance [...] between two opposite albeit necessary elements, whose necessary opposition-combination is not abstract, but transcendental, i.e. *immanent* in our way of looking at art and therefore *immanent* in art”. Latella, “Wind and Riegl”, 16. [“Para Wind, entonces, el estilo no debe definirse eligiendo entre dos conceptos generales opuestos destinados a describir la mera forma de una obra de arte. Más bien, para él, el estilo de una obra de arte solo se puede definir abordando el objeto artístico como si fuera un equilibrio específico, particular, coherente y necesariamente unitario [...] entre dos elementos opuestos, aunque necesarios, cuya necesaria oposición-combinación no es abstracta, sino trascendental, es decir, *immanente* a nuestra manera de contemplar el arte y, por tanto, *immanente* al arte”].

<sup>186</sup> Wind, “Zur Systematik”, 449. “Wo die Seh werte dominieren, werden die Tastwerte aufgelöst; wo andererseits die Tastwerte zu absoluter Geltung kommen sollen, müssen die Schwerte unterdrückt werden, –eben weil es in ihrer Tendenz liegt, die Tastwerte zu zersetzen”. [“Donde los elementos visuales dominan, los elementos táctiles se disipan; donde, por otro lado, los elementos táctiles deben tener validez absoluta, los elementos visuales deben ser suprimidos, precisamente porque, por su naturaleza, tienden a hacer que los elementos táctiles se desintegren”]. Cf. Latella. “Wind and Riegl”, 15-17.

Cualquier cosa puramente óptica, desprovista de cualidades hápticas, i.e., límites formales, es tan amorfa como la luz pura –algo *concreto*, pero no *visible* como tal–. Cualquier cosa puramente háptica, formal, desprovista de cualquier característica óptica, es puramente abstracta, una figura geométrica – algo *visible*, pero en ningún sentido *concreto*–. Es solo la relación entre los dos lo que le da a cada uno la calidad de un orden visual.<sup>187</sup>

Sin embargo, esta conexión entre ambos atestigua, asimismo, un tipo particular de tensión (*Spannung*):

“Es tarea del intelecto identificar esta tensión, enfocarse en ella como la precondition conceptual de toda formación”,<sup>188</sup> i.e., como las *condiciones de posibilidad* de la existencia sensible de obras de arte visual. La

---

<sup>187</sup> [“Das rein Optische, das aller haptischen, d.h. formalen Grenzen entbehrt, ist gänzlich amorph wie das bloße Licht –ein *konkretes* Etwas, aber kein *anschauliches*. Das rein Haptische, Formale, das aller optischen Bestimmungen entbehrt, ist gänzlich abstrakt, eine geometrische Figur, –ein *anschauliches* Etwas, aber kein *konkretes*. Erst die Beziehung beider zueinander gibt jedem von ihnen das Gepräge einer anschaulichen Ordnung”]. Wind, “Zur Systematik”, 449. Cf. Latella. “Wind and Riegl”, 19; Tedesco, “Sistema e storia”, 82.

<sup>188</sup> [“Aufgabe des Denkens ist es, die Spannung festzulegen, sie als ideelle Voraussetzung aller Gestaltung ins Auge zu fassen”]. Wind, “Zur Systematik”, 449. “Was bei der morphologischen Einzelbeschreibung etwa »aufgelöster Kontur« heißt, erhält nun seinen besonderen Sinn. Leonardos »*sfumato*« wird als eine bestimmte Form des »Ausgleichs« gedeutet. Und auch technische Bestimmungen werden herangezogen: In den »Bohrlöchern« einer Marmorplastik erblickt man ein Zeichen für die »Entwertung der Linie zugunsten des Flecks«. Selbst eine so eindeutig auf die haptischen Werte eingestellte Kunst wie die ägyptische kann der optischen Momente nicht restlos entarten: Um die haptischen Werte konkret-anschaulich zu kennzeichnen und zu isolieren, braucht sie Schattenränder und Farben, wenn sie diesen selbst auch keinen Eigenwert zuerkennt. –Die griechische Kunst bringt einen mittleren Ausgleich zwischen den beiden Ordnungen, –eine Lösung, die Riegl als »haptisch-optisch« oder (in seiner psychologischen Redeweise) als »normalsichtig« bezeichnete, womit er sie in Gegensatz stellte zu der »nahsichtigen« Auffassung der Ägypter, die nur die haptischen Werte gelten läßt, und der »fernsichtigen« der Spät Römer, bei welcher die optischen Werte dominieren. –Wie aber auch in der neueren Kunstgeschichte der Ausgleich im einzelnen variiert, mag die verschiedenartige Verwertung eines einzelnen optischen Mittels verdeutlichen: die Verwertung des Schattens. Während der »Körperschatten« eine bloß kubische Funktion erfüllt (er dient der Modellierung der Einzelform), fällt dem »Raumschatten« die Versinnlichung des Freiraums zu; der »Schlagschatten« wiederum steht in der Mitte zwischen beiden). Je nachdem nun, ob eine Kunst allein den »Körperschatten« verwendet, ob sie ihn mit dem »Schlagschatten« verbindet oder ob sie beide in dem »Raumschatten« untergehen läßt, ergeben sich Stufungen –von der Unterordnung der Schwerte unter die Tastwerte bis zur Verschleierung der Tastwerte durch die Schwerte. –Von den Farben läßt sich das Entsprechende sagen: Bald werden sie »polychrom« verwendet und tragen dazu bei, die einen haptischen Werte gegen die anderen »abzusetzen«, bald umspielen sie die Formen »koloristisch« und lösen sie eigenmächtig auf“ (p. 450). [“En una descripción morfológica individual, lo que se puede llamar un 'contorno disuelto' ahora adquiere su propio significado especial. El '*sfumato*' de Leonardo se interpreta como un tipo particular de 'conciliación'. Y también se ponen en juego cuestiones técnicas: las 'oquedades' en una escultura de mármol se leen como un signo de la 'devaluación de la línea a favor de la mancha'. Incluso un arte tan claramente sintonizado con cualidades hápticas como el egipcio no puede prescindir por completo de las cualidades ópticas. Para distinguir y aislar cualidades hápticas en un nivel visiblemente concreto, necesita los bordes de las sombras y los colores, incluso si no les adjudica a estos un valor intrínseco. El arte griego encontró una forma de conciliación a medio camino entre los dos órdenes –una solución que Riegl describe como 'háptica-óptica' o (en su expresión psicológica) como 'vista normal', en oposición a la 'visión cercana' de los egipcios, quienes solo establecieron cualidades hápticas y la 'visión lejana' de los romanos tardíos, para quienes las cualidades ópticas dominaban–. Sin embargo, la variedad de formas en que se resuelve el conflicto entre los dos en la historia más reciente del arte, se puede ver en los diversos usos de un dispositivo óptico individual: la sombra. Mientras que la 'sombra corporal' cumple una función puramente *cúbica* (con el propósito de modelar una forma

antítesis entre los valores hápticos y ópticos deriva, entonces –en última instancia– de las condiciones sensoriales-elementales de formación (*sinnlich-elementaren Voraussetzungen der Gestaltung*) y se corresponde con ellas.

A cada uno de estos elementos sensoriales es posible adjudicarle su propio lugar (*Ort*).<sup>189</sup> Así, se puede estatuir una nueva polaridad de carácter espacial (*räumliche*): la oposición entre los valores de superficie (*Flächenwerten*) y los valores de profundidad (*Tiefenwerten*). La relación entre ambos puede inteligirse como la interrelación entre el plano (*Muster*) y el fondo (*Grund*).<sup>190</sup> Idénticamente que con la antítesis entre lo háptico y lo óptico, existe entre ambos una tensión y, al mismo tiempo, una conciliación.

A continuación, Wind analiza la relación del plano y el fondo en el relieve y la arquitectura egipcios – en los que el fondo tiene un papel únicamente negativo (*Negativ*)–<sup>191</sup> y en el relieve y la arquitectura griegos –donde, de manera análoga a como sucedía con la polaridad háptico-óptico, se alcanzó una conciliación

---

individual), de la 'sombra espacial; se espera que esclarezca el sentido del *espacio libre*; mientras tanto, la 'sombra proyectada' está a medio camino entre las otras dos. Dependiendo de si una obra de arte usa únicamente la 'sombra corporal', o si la combina con la 'sombra proyectada', o si las dos están subsumidas en la 'sombra espacial', tomará su lugar en una escala particular, desde la subordinación de elementos visuales por elementos táctiles a la ocultación de elementos táctiles por elementos visuales. Algo muy similar puede decirse de los colores: a veces se utilizan de manera 'policromada' y ayudan a 'compensar' ciertas cualidades hápticas contra las otras, a veces agregan un elemento 'colorista' a las formas y las disuelven en el proceso"].

<sup>189</sup> “diejenige Dimension, in der es seine Werte recht eigentlich zur Entfaltung bringt”. Wind, “Zur Systematik”, 451. [“la dimensión en la que realmente encuentran su plena justificación”].

<sup>190</sup> “Muster und Grund sind gegensätzliche Ordnungen. Aber ein Grund *ohne* Muster verliert seinen eigentlichen Sinn, genau wie das Aluster seinerseits den Grund zum Gegenspieler braucht. So kann auch ein Tiefenwert sich nicht anders äußern als in der Stellungnahme zur Fläche; die Ordnung des »Hintereinander« bleibt auf die des »Nebeneinander« angewiesen. Eine tiefenmäßige Lagerung, die sich nicht in der Fläche bekundete, würde einer völligen »Deckung« gleichkommen und der konkreten Anschauung entzogen sein. Umgekehrt kann eine Figur nur dadurch ihre Flächenhaftigkeit bewahren, daß sie sich vom Grunde »absetzt«, womit sie wieder notwendig auf ihn Bezug nimmt”. Wind, “Zur Systematik”, 451. [“El plano y el fondo son órdenes opuestos. Pero un fondo *sin* un plano pierde cualquier significado real, tal como el plano necesita el fondo como su contraparte. Del mismo modo, un elemento de profundidad solo puede expresarse a través de su relación con la superficie; el orden de 'uno detrás del otro' depende del de 'uno al lado del otro'. Una secuencia que retrocede hacia la distancia, que no se manifiesta en la superficie, equivaldría a la 'congruencia' completa y, por lo tanto, no sería visible. Por el contrario, una figura solo puede garantizar, por la naturaleza de su superficie, que está 'separada' del fondo, lo que a su vez establece una relación entre los dos”].

<sup>191</sup> Wind, “Zur Systematik”, 451–52.

intermedia (*mitteren Ausgleich*) entre el plano y el fondo mediante el equilibrio de las relaciones superficiales y las profundas—. <sup>192</sup>

Si se examina el desarrollo del arte postmedieval (*neueren Kunst*) se encuentra una situación análoga. La composición piramidal del Renacimiento se erige como una concordancia media entre valores de superficie y profundidad, “Al igual que la construcción en perspectiva centralizada, que combina la profundidad de las ortogonales y la frontalidad”. <sup>193</sup> Por su parte, el paisaje marino holandés (*Holländische Seelandschaft*) constituye un caso opuesto al egipcio: “una decisión radical a favor del ‘fondo’ y la devaluación completa de la superficie, del ‘plano’”. <sup>194</sup>

El siguiente paso, asevera Wind, es indagar cuál es la forma de integración (*Zusammenschlusses*) posible entre los valores hápticos y los valores ópticos. El resultado de semejante pesquisa es “la polaridad de los ‘valores organizativos’ que se pueden dividir en *distintivos* y *amorfos*, en *formas individuales* y *elementos cohesivos*.” <sup>195</sup> Acá nuevamente –al igual que en las polaridades anteriores– en el arte egipcio se impuso la

<sup>192</sup> Wind, “Zur Systematik”, 452.

<sup>193</sup> [“Genau so die zentralperspektivische Konstruktion, welche orthogonale Tiefenentfaltung und Frontalität vereinigt”]. Wind, “Zur Systematik”, 452.

<sup>194</sup> [“eine radikale Entscheidung zugunsten des »Grundes«, eine völlige Entwertung der Ebene, »des Musters«.”] Wind, “Zur Systematik”, 453. “Wie aber in der ägyptischen Kunst der entwertete Grund doch noch stehen blieb, wenn auch als das bloße »Negativ« der Flächenwerte, so wird auch hier, im entgegengesetzten Fall, die Ordnung des »Musters« durch ein letztes Residuum vertreten: durch den Rahmen, den »Ausschnitt« als solchen”. [“Pero, así como el fondo devaluado pervivía en el arte egipcio, el orden del 'plano' todavía se representa acá de manera residual: como el recuadro, el 'detalle' en sí mismo.”].

<sup>195</sup> [“der Polarität der »Gliederungswerte«, die in distinkte und amorphe, in Einzelwerte und Einheitswerte zerfallen”]. Wind, “Zur Systematik”, 453. “Denkt man sich eine selbständige Entfaltung der *haptischen Elemente* –unter Ausschaltung aller optischen–, so erhält man lauter formale Grenzsetzungen, ohne daß eine Substanz vorhanden wäre, auf die sie sich bezögen. Das heißt aber: Die Grenzsetzung wäre in ihrem Vollzuge ungehemmt, und es würde sich eine immer weiter fortschreitende *Zerteilung* ergeben, –eine »*distinctio ad infinitum*«. Andererseits läßt sich ein reiner Zusammenschluß von *optischen* Elementen nur als *Verschmelzung* denken. Und da mit der radikalen Ausschaltung der haptischen Momente alle festen Grenzen zerfließen müssen, kann hier als Resultat nur eine amorphe Substanz übrigbleiben. »Verschmelzung« und »Zerteilung« sind also die beiden gegensätzlichen Richtungen der Entfaltung. Beide führen, voneinander getrennt, zu bloßen Negationen: Auf der einen Seite ergibt sich ein »amorphes Etwas«, auf der anderen ein »distinktes Nichts«. Wie in den früheren Fällen, so erschließt aber auch hier die Polarität ihren *positiven* Sinn in einer *Wechselbeziehung*: Erst in der Auseinandersetzung mit den *distinkten Einzelwerten* offenbart sich die *Verschmelzung* als *Vereinheitlichung*, erst in der Durchdringung der amorphen *Einheitswerte* bewährt sich die *Zerteilung* als *Distinktion*”. (pp. 453–454). [“Si uno imagina que las *cualidades hápticas* se vuelven completamente independientes –con la exclusión de todas las *cualidades ópticas*– el resultado sería una acumulación de límites formales, sin que haya ninguna sustancia con la que puedan relacionarse. Pero en ese caso, la formación de límites carecería totalmente de restricciones, lo que, a su vez, conduciría a una secuencia progresiva de *separación* –una

separación sobre la fusión, en el arte griego se alcanzó un equilibrio intermedio entre valores distintivos y amorfos y en el arte holandés, por su parte, se favorecieron los elementos cohesivos amorfos por sobre las formas distintivas individuales.

La exhaustividad *extensiva* (*extensive Vollständigkeit*) de estas antítesis no puede probarse. Su exhaustividad *intensiva* (*intensiven*) es, en cambio, concluyente: “En tanto polos de órdenes visuales son absolutas y proporcionan los parámetros dentro de los cuales las apariencias pueden ser interpretadas y aprehendidas como ‘logros artísticos’”; <sup>196</sup> por ello, son aplicables a todos los fenómenos artísticos. La profusión de problemas que se suceden uno al otro en el devenir histórico son manifestaciones particulares de las antítesis generales.

Esto sucede mediante la introducción de un “vehículo” (*Träger*), a través del cual se establecen “problemas especiales” (*speziellen Probleme*). Así, “se pierde la aplicabilidad universal de la antítesis, ya que solo un número limitado de obras de arte comparte los mismos ‘vehículos’”; <sup>197</sup> Los elementos extra artísticos limitan la aplicabilidad (*Anwendbarkeit*) de las antítesis generalísimas, mas no su significado (*Sinn*). “Por lo tanto, cada problema *históricamente determinado* se remonta a un problema *supra-histórico*, cada polaridad que surge durante la *historia del desarrollo* del arte se remonta a una polaridad *sistemática*.” <sup>198</sup>

---

'*distinctio ad infinitum*'—. Por otro lado, la integración pura de las cualidades ópticas solo podría concebirse como una *fusión*. Y dado que la exclusión radical de las cualidades hápticas conduciría a la disolución de límites fijos, el único resultado posible sería una sustancia amorfa. 'Fusión' y 'separación' son, por lo tanto, las dos direcciones opuestas en las que evolucionan lo óptico y lo háptico. Cada uno, desprovisto del otro, lleva a una negación completa: en un caso, el resultado es un 'algo amorfo', en el otro, una 'nada distintiva'. Sin embargo, como en los casos ya discutidos, acá también, en un sentido *positivo*, la polaridad puede conducir a una *relación mutuamente beneficiosa*: es solo a través del conflicto con *formas individuales distintivas* que la *fusión* emerge como una forma de *cohesión*, y es solo en combinación con elementos cohesivos amorfos que la *separación* también demuestra ser una *distintividad*.”]

<sup>196</sup> [“Als Pole anschaulicher Ordnungen sind sie gleichsam die letzten Instanzen, von denen aus die Erscheinungen sich deuten und als »künstlerische Leistungen« begreifen lassen”]. Wind, “Zur Systematik”, 456.

<sup>197</sup> [“Denn nur einer beschränkten Auswahl von Kunstwerken sind die betreffenden Träger« gemeinsam”]. Wind, “Zur Systematik”, 456.

<sup>198</sup> [“Jedes *historisch bedingte* Problem läßt sich in diesem Sinne auf ein *überhistorisches*, jede *entwicklungsgeschichtliche* Polarität auf eine *systematische* zurückführen”]. Wind, “Zur Systematik”, 458. “Wir kommen also zu dem Schluß, daß gerade an den speziellen Problemen die grundlegenden Antithesen sich als »letzte Instanzen« bewähren. Die »konkreten Probleme« weisen von sich aus auf ein »systematisch bereitetes Netz von Fragen« zurück”. [“En consecuencia, tenemos que concluir que es precisamente en el caso de los

El vehículo permite, por lo tanto, el vínculo entre el ámbito generalísimo de los problemas artísticos con el reino específico y concreto de lo fenoménico, lo sensible. Asimismo, el vehículo, entonces, acota la aplicabilidad universal de los problemas y genera un número indeterminado de problemas especiales, los cuales son *a posteiori*.<sup>199</sup>

### El esquema regional y la derivación sistemática de los problemas artísticos

Todas las antítesis anteriores, en conformidad con Wind, contienen una contradicción entre dos órdenes visuales. No obstante, para que este conflicto se precise es necesario que se enfrenten en el mismo nivel. Por lo tanto, cada problema ha de poseer su propio lugar particular y, además, en virtud de este ha de distinguirse de los demás. A un mismo tiempo –afirma el autor– la “forma de tensión” (*Die Form der Spannung*) es genérica para todas las antítesis y por ello puede designarse como categorial (*Kategorial*).<sup>200</sup> Hay dos tareas que deben cumplirse, luego, en el curso de esta derivación sistemática (*systematischen Ableitung*): “determinar la ‘antítesis categorial’ como tal e identificar las ‘regiones’ en las que opera”.<sup>201</sup>

La oposición radical entre la *plenitud* y la *forma* es la antítesis categorial, la *antítesis originaria* (*Urantithese*).<sup>202</sup> Esta se consiguió, recordemos, eliminando todo lo empírico (i.e., las connotaciones

---

problemas especiales que las antítesis fundamentales se consideran 'absolutas'. Los 'problemas concretos' apuntan por sí solos a una 'red de preguntas sistemáticamente establecida'. Un problema especial –o un problema aplicado de manera especial– es, de acuerdo con Wind, por ejemplo, la tensión entre la columna y el muro, o el conflicto entre la figura y el espacio. Así, columna, muro, figura y espacio constituyen, verdaderamente, vehículos para valores particulares (e.g., la figura como vehículo para los valores hápticos y el espacio para los ópticos, etc.). Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 82.

<sup>199</sup> Cf. Vd. nota al pie 198.

<sup>200</sup> Cf. Tedesco, “Sistema e storia”, 83.

<sup>201</sup> [“die »kategoriale Antithese« als solche zu bestimmen, und die »Regionen«, in denen diese sich auswirkt, aufzuweisen”]. Wind, “Zur Systematik”, 458.

<sup>202</sup> Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 3.

psicológicas presentes en Riegl y su contenido histórico particular) de los conceptos háptico y óptico y considerándolos a la luz de la noción de lo concreto-visible.<sup>203</sup> Por lo tanto,

[...] toda obra de arte es un “mero agregado” siempre que la combinación de la plenitud y de la forma no sea vista como un *problema*. Solo cuando se establece este problema, el objeto se coloca en la categoría fundamental de los procesos de pensamiento científico-artístico.<sup>204</sup>

Es el caso, sin embargo, que, por sí misma, la *deducción a priori* (*apriorische Deduktion*) resulta insuficiente;<sup>205</sup> únicamente con la antítesis originaria no es posible establecer ninguna aplicación específica, es necesario descender al ámbito de lo visual;<sup>206</sup> necesitamos, para ello, un *esquema regional* (*regionales Schema*) en el que se desplieguen los *puntos* (*Stellen*) en lo concreto-visible “donde la categoría debería mostrar su eficiencia”.<sup>207</sup> Estas regiones, por su parte, no son algo específicamente artístico (*spezifisch Künstlerisches*),

---

<sup>203</sup> Wind acepta (“Zur Systematik”, 461, nota al pie 1) la propuesta de Panofsky (“Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”, 131–32) de complementar la antítesis “plenitud-forma” (“ontológica”) con la antítesis “espacio-tiempo” (“metodológica”). La primera constituye la condición de posibilidad de la existencia de los problemas artísticos, mientras que la segunda representa la condición de posibilidad de resolución de los problemas artísticos. Los vínculos entre el artículo de Wind que nos ocupa y el de Panofsky –publicados, como pudimos ver, en el mismo número de la misma revista–, según es posible reconstruirlos internamente, son de la siguiente manera: ostensiblemente, Panofsky basó su escrito en la disertación de Wind (así lo reconoce él mismo), en la cual solo se desarrolló las antítesis háptico-óptico, superficie-profundidad y separación-fusión. Panofsky también se limitó a estas tres polaridades. Claro está, Wind debió tener oportunidad de conocer el artículo de Panofsky puesto que se refiere a él explícitamente. Esto nos permite concluir, plausiblemente, que Panofsky no incluyó las antítesis correspondientes a las esferas de la “cosa que aparece” y de la “vida automanifiesta” –que no se encuentran en la disertación de Wind– porque no conoció el artículo de este antes de su publicación. Evidentemente, Panofsky terminó su artículo antes que Wind el suyo, de manera que Wind pudo consultarlo antes de terminar y entregar el suyo.

<sup>204</sup> “[...] st auch jedes Kunstwerk solch ein bloßes »Aggregat«, solange man die Verbindung von Fülle und Form nicht als *Problem* ansieht. Erst mit der Setzung dieses Problems unterstellt man das Objekt der grundlegenden Kategorie des kunstwissenschaftlichen Denkens”]. Wind, “Zur Systematik”, 461. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 22.

<sup>205</sup> Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 20; Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 33.

<sup>206</sup> Wind, “Zur Systematik”, 461. “Es bedarf eines besonderen Mediums, um die Antithetik ins Konkrete zu wandeln und so für die Handhabung am Objekte tauglich zu machen”. [“Se necesita un medio particular para crear algo concreto a partir de esta antítesis que permita aplicarlo al objeto en cuestión”].

<sup>207</sup> [“an denen die Kategorie sich bewähren soll”]. Wind, “Zur Systematik”, 462. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 24; Ferretti, “Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 33; Tedesco, “Sistema e storia”, 82.

constituyen, más bien, las *condiciones de posibilidad* de la apariencia artística (*Bedingungen der künstlerischen Erscheinung*) en cuanto tal.<sup>208</sup>

La introducción de un esquema regional jerárquico, en el que se ordenan los distintos problemas artísticos de manera determinada, le permitió a Wind, luego, edificar unos vínculos fijos entre las diversas antítesis que definen cada uno de estos problemas y un desarrollo progresivo –que va de lo puramente visual al aspecto concreto-visible– en la conformación de un “logro artístico”, es decir, en la manifestación sensible, de las obras de arte visual. Estas conexiones y vínculos constantes y estables entre los distintos problemas y sus diversas regiones constituyen, concretamente, el carácter sistemático, “arquitectónico”,<sup>209</sup> del programa de investigación de Edgar Wind.

Ya hemos analizado con detenimiento las antítesis correspondientes a las condiciones sensoriales-elementales de formación, a continuación, expondremos, sintéticamente, los problemas que conforman las distintas regiones.

### *La esfera de la “apariencia cualitativa” [qualitative Erscheinung]*

#### a. Valores hápticos y ópticos

Para determinar el ámbito donde se establece la conexión con el elemento objetivo (*Gegenständliche*) como “una articulación dentro de lo sensual”,<sup>210</sup> Edgar Wind recurre a una comparación con la lingüística:<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Wind, “Zur Systematik”, 462. “These *places*, these *positions*, cannot be something specifically artistic, since, as simple regions of the artistic, they only furnish the ground [...] for it; nevertheless, for the existence [...] of the work of art, they must [...] be as necessary as the categorical antithesis, since ‘they contain the conditions on which it (the categorical antithesis) must be particularized in order to be applicable to the appearances’”. Latella, “Wind and Riegl”, 24. [“Estos *lugares*, estas *posiciones*, no pueden ser algo específicamente artístico, ya que, como simples regiones de lo artístico, sólo le proporcionan el terreno [...]; sin embargo, para la existencia de la [...] obra de arte, deben ser [...] tan necesarios como la antítesis categorial, ya que ‘contienen las condiciones sobre las cuales (la antítesis categorial) debe ser particularizada para ser aplicable a las apariencias’”].

<sup>209</sup> Cf. Vd. *Infra*, pp. 72 y ss.

<sup>210</sup> [“Artikulation innerhalb des Sinnliche”]. Wind, “Zur Systematik”, 463.

<sup>211</sup> Tedesco, “Sistema e storia”, 83.

así como los sonidos solo representan palabras bajo la condición que puedan referirse a objetos particulares (*bestimmten Gegenständen*) (i.e., símbolos, conceptos) y esto implica que los sonidos en sí mismos están sometidos a una relación regulada (*geregelten Beziehung*), “en el ámbito de las imágenes visuales, la comprensión regulada de los *objetos* va de la mano con la *regulación de lo sensual como tal*”.<sup>212</sup> A nivel visual, este orden puramente sensorial (*rein sinnliche Ordnung*) tiene su fundamento en la actualización de la oposición de los valores hápticos y ópticos, esto es, en el ámbito del principio de los *valores sensoriales-elementales* (*sinnlich-elementaren Werte*).<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> [“auf visuellem Gebiet das geregelte Erfassen von Gegenständen mit einer Regelung des Sinnlichen als solchem zusammen”]. Wind, “Zur Systematik”, 463. " Der Unterschied zwischen einer Linie und einem Fleck, oder des Näheren: die Verschiedenheit in der Führung zweier Linien, in der Anlegung zweier Flecken, –all solche und ähnliche Bestimmungen besitzen ihre eigentümliche Form in dem Ausgleich, den sie zwischen jenen beiden Polen, dem optischen und dem haptischen, schaffen". ["La diferencia entre una línea y una mancha, o más precisamente, la diferencia en la ejecución de dos líneas o en la aplicación de dos manchas adquiere su forma característica en la conciliación que logra entre dos polos, el óptico y el háptico, igual que sucede con otras condiciones similares"].

<sup>213</sup> Wind, “Zur Systematik”, 463; Wind. "Das Wort »Element« schützt vor der falschen Vorstellung, als ob wir es mit »bloßen Empfindungen« zu tun hätten; denn Elemente gehören stets einem Systemzusammenhang an. Das Beiwort »sinnlich« aber weist darauf hin, daß dieser Systemzusammenhang selbst wiederum *diesseits* alles Gedanklichen oder Dinglichen liegt. Denn zum Wesen der Artikulation gehört es, daß sie sich *rein* im Sinnlichen entfaltet; wenngleich sie eben dadurch Gebilde hervorbringt, die sich dank ihrer gesetzmäßigen Bestimmtheit auf Gegenstände beziehen lassen". ["La palabra 'elemental' excluye la impresión errónea de que estábamos tratando acá con “meras respuestas”; porque los elementos siempre existen en el contexto de un sistema. El epíteto 'sensorial', sin embargo, indica que esta conexión sistémica se encuentra a *este lado* de todo lo conceptual o material. Porque la esencia de la articulación consiste en que se desarrolla *puramente* en lo sensorial, aunque así es precisamente como crea entidades que –en virtud de su obediencia a ciertas leyes– pueden relacionarse con los objetos"]. En su disertación doctoral (*Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*) Wind utilizó también en la definición de "estilo" términos de legalidad: "Der Ausdruck »Stil« bezeichnet die Gesetzlichkeit eines Formensystems, sofern sie auf ein *individuelles* Prinzip zurückgeht" (p. 169) ["El término 'estilo' se refiere a la legalidad de un sistema de formas, a condición de que se remonte a un principio *individual*"], Wind elabora: "Das Kunstwerk will gerade in seiner Individualität und seiner Gesetzlichkeit erfaßt werden. Wenn man daher angesichts eines Objekts, das der konkret-anschaulichen Sphäre angehört, die reinen sinnlichen Qualitäten nach dem Prinzip des »Stils« verknüpft, so »begreift« man das Objekt als Kunstwerk" (p. 171). ["La obra de arte quiere ser comprendida en su individualidad y legalidad. Por lo tanto, si, frente a un objeto que pertenece a la esfera concreta-visual, las cualidades sensuales puras están vinculadas de acuerdo con el principio del 'estilo', entonces uno 'comprende' el objeto como una obra de arte"]. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 4 y 29–31. En palabras de Silvia Ferretti (“Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 30): "Lo stile infatti dà all’insieme dei fenomeni una legislazione in cui trova posto anche l’individualità del fatto artistico, e adempie a una funzione oggettivante". ["De hecho, el estilo otorga a todos los fenómenos una legislación en la que también tiene lugar la individualidad del hecho artístico y cumple una función objetivadora"]. Podríamos deducir, entonces, que la “legalidad” que Wind concede al estilo estaría relacionada con su estructura interna en donde la unidad trascendental del estilo –en tanto que da sentido y orden de todas las partes en un todo coherente– prevalece sobre la individualidad de los distintos elementos aislados.

b. La superficie y la profundidad

Como ya lo sabemos, todos los contenidos visuales están vinculados, necesariamente, a un espacio organizado (*gegliedert*), articulado, entre los órdenes opuestos de la superficie y la profundidad.<sup>214</sup> Se trata del principio de los valores espaciales (*räumlichen*).

c. Formas individuales distintivas y elementos cohesivos amorfos; separación y fusión

La organización entraña un factor que permea la totalidad como una estructura, la cual, aunque se manifieste en la formulación del espacio o de las cualidades sensibles, “comprende un problema particular que se expresará por derecho propio”.<sup>215</sup> Este es el principio de los valores organizacionales (*Gliederung*).

*La esfera de la “cosa que aparece” [erscheinendes Ding]*

Las regiones anteriores pertenecen al estrato superior de lo visible, el cual todavía no contiene nada objetivo. Para ir más allá necesitamos la relación de representación (*Darstellungsbeziehung*), pues esta trasciende la formación cualitativa en cuanto tal y abre las puertas al mundo de la *cosa que aparece*, el cual corresponde –por derecho propio– a la objetividad visual.<sup>216</sup>

a. Esquema y cualidad singular

Toda vez que *la cosa que aparece* posee cualidades visuales es singular, empero, estas cualidades, en tanto pertenecen a ella, han de estar vinculadas a un esquema. Se contraponen, por tanto, una concepción

<sup>214</sup> “Die Verbindung der beiden Dimensionen, aus welcher die anschauliche Raingestalt hervorgeht, stellt sich also nicht als Fortgang von einer niedrigeren zu einer höheren Stufe dar (wie etwa in der Geometrie die Erweiterung der Linie zur Fläche, der Fläche zum Körper); sie vermittelt vielmehr einen *Ausgleich zwischen zwei gegensätzlichen Ordnungen*”. Wind, “Zur Systematik”, 463–64. [“La conexión de las dos dimensiones, que a su vez produce la forma visual del espacio, no debe verse como una forma de progreso desde un nivel inferior a uno superior (como en la geometría, donde la línea crece para convertirse en un plano, y el plano se convierte en un cuerpo); por el contrario, es *una conciliación entre dos órdenes opuestos*”]. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 31–32.

<sup>215</sup> [“Sie enthält [...] ein gesondertes, ausdrücklich zu formulierendes Problem”]. Wind, “Zur Systematik”, 464.

<sup>216</sup> Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 34; Tedesco, “Sistema e storia”, 83.

esquemática de forma y su realización singular. Así, cualidad singular y esquema son antagónicos y, a un tiempo, han de entablar interacción.<sup>217</sup>

#### b. Idealidad y realidad

El esquema y la cualidad singular pertenecen, desde el punto de vista ontológico (*ontologischen*), a diferentes lugares, constituyen diversos modos de existencia (*Seins-Art zu*). El esquema constituye una estructura ideal (*ideelles Gebilde*) mientras que la cualidad es un hecho real (*reelle Gegebenheit*). *La cosa que aparece*, no obstante, “se ubica en una zona a medio camino entre estos dos mundos [...], combina características ideales con existencia real, quedando las proporciones de esta combinación abiertas a infinitas posibilidades”.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> “ein rein schematisches Gebilde ohne singulare Qualitäten käme dem Begriff eines bloßen Zeichens gleich, während singulare Qualitäten ohne schematische Bindung ein bloßes Aggregat bilden würden, dem jede »dingliche« Bedeutung fehlte.” Wind, “Zur Systematik”, 464. [“una forma puramente esquemática, sin cualidades singulares, sería más como el concepto de un simple signo y las cualidades singulares sin una conexión esquemática formarían un mero agregado, desprovisto de cualquier significado de 'cosa'”]. Al igual que ocurría anteriormente, acá también, el arte egipcio representa una solución unidireccional en favor del esquema, el impresionismo el caso opuesto: interés solo por la cualidad singular, y el arte clásico una conciliación intermedia. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 35-36.

<sup>218</sup> [“befindet sich in einer mittleren Zone zwischen den beiden Welten [...], vereinigt es ideellen Bestand mit reellem Dasein, wobei für die Proportion dieser Verbindung unendliche Möglichkeiten bestehen”]. Wind, “Zur Systematik”, 466. Nuevamente, Wind utiliza los mismos ejemplos, el arte egipcio se decantó en favor de lo ideal, el arte clásico representa un equilibrio y el impresionismo el caso opuesto al egipcio: predominio del elemento de realidad. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 32-33 y 36; Tedesco, “Sistema e storia”, 83.

c. “Separación” y “conexión”

Se debe indagar, según Wind, la manera en que afirman su existencia las cualidades singulares y la forma en que lo esquemático las resiste.<sup>219</sup> El resultado es, por un lado, un *flujo incesante* (*unausgesetztes Verfließen*)<sup>220</sup> y por el otro, una *segregación estricta* (*strenge Sonderung*).<sup>221</sup>

*La esfera de “la vida automanifiesta” [sich äußeren Lebens]*

Para Wind, en este caso, la relación expresiva (*Ausdrucksbeziehung*) es la que establece el nexo de la esfera de la *vida automanifiesta* con la *cosa que aparece*, así como la relación de representación mediaba entre esta y las cualidades sensoriales. No obstante, esta vez se trata de partir de la apariencia de la obra para inferir lo que se expresa en su interior: “Por lo tanto, nos alejamos un paso más de lo *puramente* visual”.<sup>222</sup> La “vida” (*Leben*) o la “emoción” (*Gefühl*) no están directamente relacionadas con lo visual, se perciben

<sup>219</sup> “Es liegt nahe, in der hier entwickelten Polarität eine bloße Wiederholung des früheren Begriffspaares »Zerteilung und Verschmelzung« zu erblicken. In Wahrheit handelt es sich um die Anwendung der gleichen Beziehungsform auf ein anderes Inhaltsgebiet. Die Ergebnisse sind in beiden Fällen zwar analog, aber nicht identisch”. Wind, “Zur Systematik”, 146, nota al pie 2. [“Uno podría estar tentado a ver la polaridad acá expuesta como no más que una repetición del par de opuestos anteriores 'separación y fusión'. De hecho, una relación similar se discute acá en un contexto diferente. Aunque los resultados en los dos casos son análogos, no son idénticos”].

<sup>220</sup> “denn die singulären Inhalte gehen stetig ineinander über”. Wind, “Zur Systematik”, 466. [“porque los contenidos singulares se fusionan constantemente entre sí”].

<sup>221</sup> “denn die Schemata binden und trennen die gegebenen Qualitäten je nach ihrer dinglichen Zugehörigkeit”. Wind, “Zur Systematik”, 466. [“porque los esquemas conectan y separan determinadas cualidades dependiendo de las cosas a las que pertenecen”]. “Wo daher die künstlerische Entscheidung zugunsten des Singulären und Reellen ausfällt, dort überwiegt der gleichmäßig-qualitative Zusammenhang und überspinnt die Verschiedenheiten der Dingformen. (Äußerster Fall: Impressionismus.) Wo dagegen die Auffassung zum Schematisch-Ideellen neigt, dort erscheinen die Dinge scharf voneinander geschieden, und die Einzelqualitäten ordnen sich dieser Gruppierung unter. (Äußerster Fall: ägyptische Kunst.) –In der Lösung der Klassik halten sich »Verbindung« und »Sonderung« die Wage: Der schematische Anteil an der Dingauffassung führt zwar zu einer Trennung einzelner Teile; da aber der verbindende Faktor in gleichem Maße mitspricht, sind die gesonderten Gebilde lediglich *als Teile* getrennt, d.h. sie schließen sich, unbeschadet oder gerade *vermittels* ihrer Sonderung, zu einem übergreifenden Ganzen zusammen” [“Por lo tanto, cuando una decisión artística favorece lo singular y lo real, el contexto cualitativo constante es dominante y arroja un velo sobre la diferencia de las formas de las cosas. (Caso extremo: el Impresionismo). Por el contrario, en los casos en que la obra tiende hacia el ideal esquemático, las cosas aparecen claramente separadas entre sí, y las cualidades individuales están subordinadas a esta agrupación. (Caso extremo: el arte egipcio). En la solución clásica, 'conexión' y 'separación' se equilibran entre sí. Aunque el aspecto esquemático de la noción de la cosa conduce a una separación de diferentes partes, sin embargo –debido a que el factor de conexión también es igualmente importante– las formas separadas solo se segregan como *partes*, i.e., se unen, sin perjuicio o precisamente *mediante* su distinción, para formar un todo integral”].

<sup>222</sup> “Wir entfernen uns damit um eine weitere Stufe von dem *rein* Visuellen”. Wind, “Zur Systematik”, 467. Cf. “Latella, Wind and Riegl”, 36-37.

indirectamente, sin embargo, forman parte de la “composición fenomenológica de lo visual”

(*phänomenologischen Bestand des Visuelle*).<sup>223</sup>

a. “Estabilización” y “animación”

Si la emoción ha de ser capaz de expresarse, debe ser captada en una fórmula. Para que esto suceda ha de haber, por necesidad, una conciliación de los valores opugnantes de estabilización (*Statuierung*) y de animación (*Belebung*).<sup>224</sup>

b. Objeto y sujeto

Por sujeto, en esta región, debe entenderse “la *fuelle de la manifestación de la vida* (y no el ‘yo’ según el sentido epistemológico de la expresión)”<sup>225</sup> y por objeto “*el producto de la manifestación de la vida* (y no el ‘objeto’ según el sentido epistemológico del sustantivo)”.<sup>226</sup> Estos representan la polaridad de la formación de la animación, por un lado, y la estabilidad, por otro: “Por lo tanto, toda conexión entre estabilización y animación corresponde a un equilibrio entre el mundo acabado de los objetos y el mundo eternamente en flujo del sujeto”.<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 37.

<sup>224</sup> “Ein Gefühl, das in keiner Weise »statuiert« und damit gewissermaßen zum Stillstand gebracht ist, bleibt stets ein »unausdrückbares« Gefühl; ein Status andererseits, in dem sich keinerlei Gefühl verfestigt, bleibt eine »ausdrucklose« Gebärde. Dort fehlt dem lebendigen Gefühl die Formulierung, also geht es gar nicht in die Ausdrucksbeziehung ein; hier der Formel die Belebung, die Ausdrucksbeziehung bleibt also leer und funktionslos.”. Wind, “Zur Systematik”, 467. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 37. [“Una emoción exenta de algún elemento de 'estabilización', y que, en cierto sentido, ha sido detenida, siempre será una emoción 'inexpresable'; por otro lado, un estado fijo dentro del cual no se captura ningún tipo de emoción siempre será un gesto 'inexpresivo'. En el primer caso, la emoción viva no está formulada, por lo tanto, no puede convertirse en parte de la relación expresiva; en el segundo, la formulación no tiene animación, con el resultado de que la relación expresiva permanece vacía y sin función”]. Como ya estamos acostumbrados, la solución clásica representa un equilibrio entre ambos, que se expresa en la acción de un movimiento corporal ordinario; el arte egipcio supone una orientación radical en favor de la estabilización, la acción ya no es vital, solo se le indica a través de posiciones; el caso opuesto lo representan las últimas obras de Rembrandt, en las cuales, los gestos particulares ya no se expresan por sí mismos, sino que, la expresión casi se subsume por completo por la atmósfera, acá, lo importante es la modalidad del gesto.

<sup>225</sup> [“die Quelle der Lebensäußerung (und nicht: das erkenntnistheoretische »Ich«)”. Wind, “Zur Systematik”, 469.

<sup>226</sup> [“das Produkt der Lebensäußerung (und nicht: den erkenntnistheoretischen »Gegenstand«)”. Wind, “Zur Systematik”, 469.

<sup>227</sup> [“Jeder Verbindung zwischen Statuierung und Belebung entspricht daher ein Ausgleich zwischen der fertigen Welt der Objekte und der ewig im Flusse begriffenen Welt des Subjekts”]. Wind, “Zur Systematik”, 470. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 38-39.

c. Aislamiento rígido y fluidez viva

Lo que permite la formación de diferentes maneras de contextos expresivos (*Ausdruckszusammenhang*) es la oposición entre un orden rígidamente aislante (*starr-isolierenden*) y otro vívidamente integrador (*Iebendig-verschmelzenden*).<sup>228</sup>

## La estructura del programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos

### *La utilidad regulativa de la sistemática de los problemas artísticos*

El resultado de los esfuerzos especulativos de Wind es una tabla de los problemas artísticos fundamentales (*Tafel der künstlerischen Grundprobleme*) (**Tabla 1**) constituida por *tres capas* (*Schichten*) distintas (o *esferas* [*sphären*]), cada una de ellas dividida en *tres regiones* (*Regionen*) diferentes que da un total de *nueve puntos* (*Stellen*).<sup>229</sup> Todas las polaridades de cada una de estas regiones se deducen, a su vez, de la *Urantithese*.

Pero, finalmente –pregunta Wind– ¿Cuál es la utilidad de todo esto?<sup>230</sup> Su respuesta: la tabla cumple el papel de “un *regulador* metodológico” (*methodischen Regulativs*).<sup>231</sup>

<sup>228</sup> “Die subjektive Welt der Gefühle entfaltet sich in einem stetigen Fluß und bedarf der Statuierung in Formeln, d.h. der objektivierenden Sonderung. Die objektive Welt der Formeln wiederum ruht in der starren Isolierung ihrer Gebilde, bedarf daher der Belebung durch das Gefühl, das vereinheitlichend in sie »einströmte«”. Wind, “Zur Systematik”, 470. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 39-40. [“El mundo subjetivo de las emociones procede como un flujo constante y solo logra la estabilización a través de fórmulas, es decir, objetivando la separación. Mientras tanto, el mundo objetivo de las fórmulas se basa en el aislamiento rígido de sus formas y, por lo tanto, solo puede lograr la animación a través de las emociones cohesivas que 'fluyen hacia' ella"]. Una vez más, el arte egipcio estableció una solución unilateral en favor del aislamiento rígido y por ello está en el límite entre simbolismo y expresión. El arte clásico alcanzó un equilibrio entre aislamiento rígido y fluidez vívida. El caso opuesto al egipcio es el impresionismo, que fue precedido por Rembrandt, quien disolvió casi por completo la expresión en el fluido espacial que conecta las figuras en sus últimas obras.

<sup>229</sup> Wind, “Zur Systematik”, 471. Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 27-28 y 42; Krois, “Kunst und Wissenschaft”, 186.

<sup>230</sup> “Wozu dann aber eine Tafel der künstlerischen »Grundprobleme«?”. Wind, “Zur Systematik”, 472. [“¿Cuál es entonces el punto de una 'tabla de problemas artísticos fundamentales'?”].

<sup>231</sup> “Sie läßt uns z.B. erkennen, daß innerhalb der sinnlich-qualitativen Gestaltung jede Entscheidung zugunsten der haptischen Werte eine entsprechende Bevorzugung der Fläche vor der Tiefe und der »Zerteilung« vor der »Verschmelzung« im Gefolge hat; daß ferner mit der Gesamtgestaltung des Qualitativen die Art der Dingauffassung notwendig zusammenhängt, und daß beide wieder mit der Ausdrucksgestaltung in unlösbarer Beziehung stehen. In demselben Maße, wie z.B. die haptischen Werte vor den optischen vorherrschen, muß auch die schematische Dingauffassung über die singulare siegen, der »statuierte« Ausdruck über den »belebten«.

Se podría objetar que la tabla de los problemas artísticos fundamentales es patentemente pobre frente a las variadísimas apariencias artísticas, ante la abundancia de problemas históricos que se suceden uno al otro.

Sin embargo, esto estaría sustentado en una confusión, pues, como adecuadamente explica Panofsky,

[...] los conceptos fundamentales no presumen clasificar los fenómenos como una especie de “*Grammaire générale et raisonnée*”, [...] solo proporcionan la formulación, no las posibles soluciones de los problemas artísticos, determinan, por así decirlo, solo las *preguntas* que dirigimos a los objetos, mas no las *respuestas* individuales e impredecibles que esos objetos pueden ofrecernos.<sup>232</sup>

Innerhalb der dinglichen Sphäre selbst aber folgt wieder aus jeder Bevorzugung der »Schematik« eine zur »Idealität« neigende Auffassung, –nicht anders als innerhalb der Ausdrucksgestaltung, wo jede Zunahme der »Statuierung« eine zunehmende »Objektivierung« bedingt usw«.

Die Einsicht in diese Gesetzmäßigkeiten bleibt natürlich nicht ganz ohne methodischen Nutzen. Sie läßt sich zur Erprobung kunstwissenschaftlicher Urteile verwerten. Hat man z.B. bei der Analyse eines Kunstwerks die Gestaltungsweise zunächst im Sinnlich-Elementaren bestimmt, so involviert diese Bestimmung notwendige Folgen für die Art der Raumbildung und der Gliederung, der Dingauffassung und der Ausdrucksgestaltung. Die Kenntnis der gesetzmäßigen Beziehungen ermöglicht also einen vorgreifenden Schluß von dieser einen Bestimmung auf alle anderen. Stimmt das Ergebnis dieses Schlusses mit den Tatsachen nicht überein, so erweist sich dadurch die erste Bestimmung, die Analyse des Sinnlich-Elementaren, als unzureichend. Wind, “Zur Systematik”, 472-73. [“Nos permite ver, por ejemplo, que, dentro de la formación sensorial-cualitativa de una obra, cada decisión a favor de los valores hápticos garantizará, en consecuencia, que la superficie tenga prioridad sobre la profundidad, y la “separación” sea más importante que la “fusión”. Además, podemos ver que la naturaleza cualitativa general de la obra está necesariamente ligada a la naturaleza de la noción de la cosa, y que estas, a su vez, están inextricablemente conectadas con la formación de la expresión. En la misma medida que, por ejemplo, los valores hápticos prevalecen en comparación con las cualidades ópticas, la noción esquemática de la cosa también debe prevalecer sobre la noción singular, y la expresión “estabilizada” sobre la expresión “vívida”. Sin embargo, dentro de la esfera de las cosas, cada preferencia por los “esquemas” da como resultado una tendencia hacia la “idealidad”, no es diferente con respecto a la formación de la expresión, donde cada aumento en la “estabilización” conducirá a una creciente “objetivización”, etc.

Por supuesto, la comprensión de estas leyes no se queda sin beneficios metodológicos. Se puede aplicar en la investigación de juicios científico-artísticos. Si, por ejemplo, el análisis de una obra de arte ha servido para definir la naturaleza sensorial-elemental de su formación, entonces, por necesidad, esta definición tiene consecuencias para la forma en que se estructura el espacio y se organiza la obra, para la noción de la cosa y para la formación de la expresión. En otras palabras, el conocimiento de las leyes que rigen estas conexiones permite llegar a una conclusión temprana, pasando de esta definición a todas las demás. Y si el resultado de esta conclusión *no* está de acuerdo con los hechos, esto simplemente muestra que la primera definición –el análisis de las características sensoriales y elementales de la obra– era inadecuada”. Así lo plantea Silvia Ferretti (“Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 29): “Questa scienza è preliminare alla storia dell’arte, perché individua concettualmente i fenomeni artistici e ne permette l’associazione in una vicenda storica. [...] Solo dopo che un’opera d’arte è divenuta oggetto di scienza dell’arte, può diventare oggetto di storia dell’arte”. [“Esta ciencia es preliminar a la historia del arte, porque identifica conceptualmente los fenómenos artísticos y permite su asociación en un evento histórico. [...] Solo después de que una obra de arte se haya convertido en un objeto de la ciencia del arte, puede convertirse en un objeto de la historia del arte”]. Cf. Buschendorf, “War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern”, 169.

<sup>232</sup> “[...] die Grundbegriffe maßen sich nicht an, als eine Art »*Grammaire générale et raisonnée*« die Erscheinungen zu klassifizieren, [...] indem sie nur die Stellung, nicht aber die möglichen Lösungen der künstlerischen Probleme auf Formeln bringen, bestimmen sie gleichsam nur die *Fragen*, die wir an die Objekte zu richten haben, nicht aber die individuellen und niemals vorauszusehenden *Antworten*, die diese Objekte uns geben können”]. Panofsky, “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”, 139–40. [Lo agregado es mío]. “[...] wie irrig die fast überall vertretene Auffassung ist, wonach die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft den Ehrgeiz oder die Aufgabe hätten, die stilistische Eigenart eines Kunstwerks oder einer Kunstepoche unmittelbar und als solche »auf eine Formel zu bringen«. Was sie, insoweit sie wirklich den Namen von Grundbegriffen verdienen, auf eine Formel zu bringen versuchen, das ist durchaus nicht die Art und Weise, wie die künstlerischen Probleme gelöst, sondern wie sie gestellt sind: richtig verstanden sind

Un ejemplo –a partir de un término asociado con Heinrich Wölfflin– nos ayudará aclarar el papel regulativo que Wind atribuye a la sistemática de los problemas artísticos fundamentales. Una designación alternativa utilizada por Wölfflin para el problema fundamental de la historia del arte “forma cerrada-forma abierta” fue, “tectónico-atectónico” (*tektonisch-atektonisch*)<sup>233</sup> ‘Tectónico’ se refiere a algo determinado, alude a una solución equilibrada del problema artístico fundamental entre las formas individuales distintivas y los elementos cohesivos amorfos; una paridad entre los valores de separación y los valores de fusión, tal como, según hemos visto, lo encontramos en el arte griego del período clásico.

Sin embargo, aunque parezca paradójico, ‘atectónico’ no designa nada definitivo, nada concreto, solamente señala hacia una solución de los valores de separación y los valores de fusión distinta al equilibrio. Wölfflin da por sentado esto solo puede ser ejemplificado por el arte barroco, i.e., un énfasis en los elementos cohesivos amorfos, los valores de fusión, en detrimento de las formas individuales distintivas, los valores de separación. Es evidente, empero, que una solución en la dirección opuesta –acenso de los valores de separación

---

sie alles andere als Etiketten, die irgendwie auf die konkreten Gegenstände aufgeklebt werden könnten, sondern ihre notwendige Antithetik bezeichnet, statt einer innerhalb der Erscheinungswelt zwischen zwei beobachtbaren Phänomenen zutage tretenden *Stildifferenz*, in Wahrheit eine *jenseits* der Erscheinungswelt zwischen zwei theoretisch fixierbaren Prinzipien bestehende *Polarität*. Man kann daher derartigen Grundbegriffen niemals den Vorwurf machen, daß sie, als notwendig antithetisch formulierte, dem nicht auf Dualismen einschränkbar Reichtum der künstlerischen Wirklichkeit nicht gerecht werden könnten. [...] Jene bezeichnen die Pole einer a priori gesetzten Polarität, die als solche in der Erscheinung nicht anzutreffen ist — diese einen a posteriori vollzogenen Ausgleich jener Polarität, für den es nicht zwei, sondern unendlich viele verschiedene Möglichkeiten gibt " (pp. 135-136). ["[...] cuán incorrecta es la opinión general de que un sistema conceptual fundamental para una ciencia del arte debe tener como objetivo definir las cualidades estilísticas de una obra de arte o de un período artístico mediante una sola fórmula. Lo que una terminología que merece la etiqueta de un sistema fundamental de conceptos pretende plasmar en una fórmula no es la cuestión de cómo se resuelve un problema artístico, sino más bien de qué forma surgen tales problemas. Correctamente entendidos, son cualquier cosa menos etiquetas que de alguna manera se podrían adherir a los objetos concretos, sus cualidades necesariamente antitéticas denotan no *diferencias estilísticas* manifiestas en el mundo de la apariencia entre dos fenómenos que pueden observarse, sino una *polaridad* entre dos principios que existe *más allá* del mundo de la apariencia y que pueden ubicarse mediante la teoría. Debido a que están necesariamente formulados antitéticamente, estos conceptos fundamentales no pueden explicar la riqueza de la realidad artística, que no debe reducirse a dualismos, y, por lo tanto, no pueden ser acusados de no hacerlo. [...] El sistema fundamental de conceptos para una ciencia del arte define los polos de una polaridad que se constituye a priori y que no se puede comprender de forma manifiesta. Las caracterizaciones históricas artísticas normales describen una conciliación de estas polaridades, que se ejecuta a posteriori y para la cual no hay dos, sino un número indefinido de soluciones"]. En esta confusión consiste, precisamente, la crítica de Hauser (*The Philosophy of Art History*, 141-66), que además pretende ser una rehabilitación de las categorías fundamentales de la historia del arte de Wölfflin.

<sup>233</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 133.

en detrimento de los valores de fusión—, como en el caso del arte egipcio, representa, también, algo distinto del equilibrio tectónico del arte clásico griego. Así, ‘atectónico’ no expresa una solución precisa, sino solo una desviación, en cualquier dirección, de lo ‘tectónico’.<sup>234</sup> Si Wölfflin hubiese juzgado sus conceptos con base en la sistemática de los problemas artísticos habría percibido esta ambigüedad con claridad.

Esto, a su vez, nos permite aclarar que los conceptos fundamentales de la historia del arte de Wölfflin no son fundamentales porque no se refieren a las condiciones de posibilidad de la apariencia sensible de las obras de arte, sino que son, precisamente, un intento por clasificar estas apariencias: “que una época ‘mire’ de forma lineal y otra de forma pictórica no es la *raíz* del estilo o *causa* de estilo, sino un fenómeno del estilo, que no es una explicación, sino que demanda explicación.”<sup>235</sup>

Por lo tanto, los conceptos de Wölfflin designan, describen, verdaderamente, soluciones particulares a los problemas artísticos fundamentales.<sup>236</sup> Así, ‘lineal-pictórico’<sup>237</sup> se refiere a dos soluciones distintas de la antítesis háptico-óptico; así como el concepto fundamental de la historia del arte ‘superficie-profundidad’,<sup>238</sup> como le entiende Wölfflin, señala hacia dos soluciones diversas de la oposición entre los valores de superficie y los valores de profundidad, la interrelación entre el plano y el fondo. Los restantes tres conceptos fundamentales (‘forma cerrada-forma abierta’,<sup>239</sup> ‘pluralidad-unidad’,<sup>240</sup> ‘claridad-no claridad’ [o sea, obscuridad])<sup>241</sup> apuntan a soluciones de la oposición radical entre los elementos cohesivos amorfos y las

---

<sup>234</sup> Wind, “Zur Systematik”, 455.

<sup>235</sup> Cf. nota al pie 123.

<sup>236</sup> Wind, “Zur Systematik”, “Kritischer Exkurs”, 483 y *passim*.

<sup>237</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 20–79.

<sup>238</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 80–132.

<sup>239</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 133–66.

<sup>240</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 167–209.

<sup>241</sup> Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 210–42.

formas individuales distintivas. Esta condición (que tres pares de conceptos se refieran a un único problema artístico) muestra lo impreciso y confuso de los conceptos fundamentales de Heinrich Wölfflin.

El carácter sistemático de los problemas artísticos asegura, a su vez, unos vínculos y relaciones estables entre cada uno de los problemas, cada una de las regiones y cada una de las esferas. De esta manera, si se favorece una solución en una dirección, grado y sentido particular que privilegie, por ejemplo, lo háptico, necesariamente se ha de favorecer también una solución de los demás problemas en la misma dirección, grado y sentido particular, esto es: favorecer la superficie, las formas individuales distintivas, el esquema, la idealidad, la separación, la estabilización, el objeto y el aislamiento rígido; finalmente, respecto de la *Urantithese*, privilegiar la forma por sobre la plenitud sensible.<sup>242</sup> La expresión empírica, sensible, de las obras de arte ha de tener características consistentes, so pena de no poder actualizarse.<sup>243</sup>

#### *La estructura del programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos*

Ahora bien, la estructura del programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind tiene el siguiente aspecto. El *núcleo firme*<sup>244</sup> está compuesto exclusivamente por la tabla de los problemas artísticos fundamentales (incluyendo, claro está, la antítesis originaria). En conformidad, la *heurística negativa*<sup>245</sup> correspondiente desalienta que se trabaje en cualesquiera líneas de investigación que

---

<sup>242</sup> Consolato Laterilla lo expone de la siguiente manera: “[Wind] traces a kind of map onto which he places the categorical antithesis in relation to the phenomenological conditions of objectivity of the artistic in the visual field: he builds a scheme of fundamental *artistic problems* according to which it is possible to interrogate a *visual artwork*. Each one of these *problems*, each one of these antithetical pairs –nine, grouped by three in three spheres– is located in a different region (*Region*), i.e. in a different place (*Ort*) in which the categorical antithesis fullness–form is applicable to the visual art”. Latella, “Wind and Riegl”, 27. [Lo agregado es mío]. [“[Wind] traza una especie de mapa sobre el que sitúa la antítesis categorial en relación con las condiciones fenomenológicas de objetividad de lo artístico en el campo visual: construye un esquema de *problemas artísticos* fundamentales según el cual es posible interrogar una obra de arte *visual*. Cada uno de estos *problemas*, cada uno de estos pares antitéticos –nueve, agrupados por tres en tres esferas– se ubica en una región diferente (*Region*), es decir, en un lugar diferente (*Ort*) en el que se aplica la antítesis categórica plenitud–forma al arte visual”].

<sup>243</sup> Cf. nota al pie 231.

<sup>244</sup> Lakatos, *La metodología*, 13.

<sup>245</sup> Lakatos, *La metodología*, 66 y ss.

sean inconsistentes con ella.<sup>246</sup> Por ejemplo, cualquier pesquisa que confunda las apariencias sensibles con las condiciones de posibilidad (i.e., con lo que constituye el fundamento de porqué dicha apariencia es de cierta manera determinada y no de otra), es decir, la tendencia que –en conformidad con Wind y Panofsky– han promulgado Heinrich Wölfflin (psicologismo) y sus seguidores (e.g. Paul Frankl),<sup>247</sup> así como Josef Strzygowski.<sup>248</sup>

Por su parte, el *cinturón protector*<sup>249</sup> de hipótesis auxiliares lo conforman la plétora de análisis pormenorizados de estilos artísticos (y todos los que potencialmente puedan agregarse) con los que Wind ilustra e ilumina la variada interacción de los distintos *puntos* en las diferentes *regiones* de las diversas *esferas*.<sup>250</sup> A su vez, la *heurística positiva*<sup>251</sup> –que es, como ya sabemos, “una poderosa maquinaria para la solución de problemas”–<sup>252</sup> asociada al cinturón protector establece una “política de investigación”<sup>253</sup> que fomenta, en este caso, análisis de obras en relación con cómo cada una ha resuelto, en su apariencia sensible, las antítesis de la tabla de los problemas artísticos fundamentales, que constituyen –recordemos– sus condiciones de posibilidad. Idénticamente, promueve el establecimiento de una historia general del estilo (i.e., una historia esquemática de la sucesión de las soluciones a los problemas artísticos) en ese mismo sentido y dirección.<sup>254</sup>

---

<sup>246</sup> Lakatos, *La metodología*, 66.

<sup>247</sup> Cf. Wind, “Zur Systematik”, “Kritischer Exkurs”, 476–480. En donde critica la postura de Paul Frankl (*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Leipzig: B. G. Teubner, 1914)), contrastándola con su propia propuesta.

<sup>248</sup> Cf. Wind, “Zur Systematik”, “Kritischer Exkurs”, 474–476. En donde critica la postura de Josef Strzygowski (“Ostasien im Rahmen der vergleichenden Kunstforschung”, *Ostasiatische Zeitschrift* 2 (1914): 1–15; “Das kunsthistorische Institut der Wiener Universität”, *Die Geisteswissenschaften* 1 (1914): 12–16), contrastándola con su propia propuesta.

<sup>249</sup> Lakatos, *La metodología*, 13.

<sup>250</sup> Precisamente porque conforman el cinturón protector la mayoría de estos análisis los hemos desterrado a pies de página.

<sup>251</sup> Lakatos, *La metodología*, 68 y ss.

<sup>252</sup> Lakatos, *La metodología*, 13.

<sup>253</sup> Lakatos, *La metodología*, 68.

<sup>254</sup> Así caracteriza Silvia Ferretti (“Edgar Wind filosofo e storico dell’arte”, 33) la naturaleza del programa de Wind: “Tale struttura sistematica sovrasta la natura storica dei problemi”. [“Esta estructura sistemática domina la naturaleza histórica de los problemas”].



Tabla 1. Tabla de los problemas artísticos fundamentales (elaboración propia. Diagramación y diseño: Luis Moráles Aguilar)

### Capítulo 3. La influencia kantiana en el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos

*“¡Todo pensamiento científico-artístico presupone una antítesis a priori de lo concreto-visual, que determina categorialmente la forma de todos los problemas artísticos!”*  
Edgar Wind. <sup>255</sup>

#### La noción “*a priori*” en conformidad con Kant

En la *Crítica de la razón pura* Immanuel Kant (1724-1804) se propuso esclarecer los límites de la razón y su modo de operar para argumentar en favor de una teoría del conocimiento que hiciese frente al escepticismo empirista de David Hume sin reincidir en el racionalismo de Gottfried Wilhelm Leibniz, René Descartes o Baruch Spinoza. <sup>256</sup> En el seno de este ambicioso proyecto, el concepto “*a priori*” juega un papel central. De acuerdo con George Dicker, la distinción *a priori/a posteriori* se refiere a dos modalidades de carácter epistemológico. <sup>257</sup> Kant define cada uno así,

[...] entenderemos, pues, por conocimiento *a priori* el que es absolutamente independiente de toda experiencia, no el que es independiente de esta o aquella experiencia. A él se opone el conocimiento empírico, el que sólo es posible *a posteriori*, es decir, mediante la experiencia. Entre los conocimientos *a priori* reciben el nombre de puros aquellos a los que no se ha añadido nada empírico. <sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> [“Alles kunstwissenschaftliche Denken setzt eine apriorische Antithetik des Konkret-Anschaulichen voraus, welches die Form aller künstlerischen Probleme kategorial bestimmt!"]. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, 264.

<sup>256</sup> Georges Dicker, *Kant's Theory of Knowledge: An Analytical Introduction* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2004), vii.

<sup>257</sup> Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 7.

<sup>258</sup> [“Wir werden also im Verfolg unter Erkenntnissen a priori nicht solche verstehen, die von dieser oder jener, sondern die schlechterdings von aller Erfahrung unabhängig stattfinden. Ihnen sind empirische Erkenntnisse, oder solche, die nur a posteriori, d.i. durch Erfahrung, möglich sind, entgegengesetzt. Von den Erkenntnissen a priori heißen aber die jenigen rein, denen gar nichts Empirisches beigemischt ist.”]. *KrV*, B 2-B 3. [Todas las traducciones al español de la *Crítica de la razón pura* están tomadas de la edición de Alfaguara traducida por Pedro Ribas citada anteriormente, ver nota al pie 28].

Esto es, el juicio *a priori* es aquel cuya verdad o falsedad puede establecerse con independencia de cualesquiera experiencias humanamente posibles. Kant ofrece, asimismo, criterios de necesidad y de suficiencia para identificar el conocimiento *a priori*: “Necesidad y universalidad estricta son, pues, criterios seguros de un conocimiento *a priori* y se hallan inseparablemente ligados entre sí”.<sup>259</sup> Aunque así parezca, estos criterios no son redundantes, ya que la universalidad estricta no funciona para enunciados *a priori* singulares. Así, parece ser que la universalidad estricta entraña necesidad, pero no viceversa.<sup>260</sup>

A esta altura ya ha quedado claro cómo la antítesis originaria (plenitud-forma) y la tabla de los problemas artísticos fundamentales derivada de ella cumplen con el requisito de ser “absolutamente independientes de toda experiencia”, pues –como lo resaltamos– “sobre la base de la apariencia visible de una obra de arte, solo se puede discernir hechos morfológicos simples, nunca nada ‘problemático’”.

<sup>261</sup> Idénticamente, Wind insiste en que “ninguno de los [...] polos se encuentra, *como tal*, en la apariencia”;<sup>262</sup> es decir, estas polaridades no se encuentran de ninguna manera en la expresión fenoménica de las obras de arte, son independientes de ella. A la vez, la antítesis originaria y la tabla de los problemas artísticos fundamentales son necesarias pues constituyen las condiciones de posibilidad para toda formación artística, son sus precondiciones sensoriales y elementales (también su aplicabilidad es estrictamente universal en el ámbito de lo artístico): “Este es, entonces, el punto

---

<sup>259</sup> [“Notwendigkeit und strenge Allgemeinheit sind also sichere Kennzeichen einer Erkenntnis a priori, und gehören auch unzertrennlich zueinander”]. *KrV*, B 4.

<sup>260</sup> Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 9.

<sup>261</sup> Wind, “Zur Systematik”, 446. Ver: nota al pie 176.

<sup>262</sup> Wind, “Zur Systematik”, 446.

decisivo: estamos tratando acá con las condiciones de posibilidad de la *apariencia* artística”.<sup>263</sup> Por otro lado, recordemos, en esto consistía la demanda de Panofsky en su artículo sobre el concepto de *Kunstwollen*: examinar las obras de arte a partir de estándares de determinación que, “con la fuerza de principios básicos *a priori*, no se refieran al fenómeno en sí, sino a las condiciones de su existencia y de que su ser sea así”.<sup>264</sup>

Ahora bien, la noción de *a priori* en Kant, según acabamos de ver, se refiere a juicios, proposiciones, enunciados; los problemas artísticos, por su parte, se presentan en parejas de categorías antitéticas. Acá, Wind ha fusionado las consideraciones kantianas con las parejas conceptuales que Riegl utilizó para explicar el desarrollo histórico de los estilos (i.e., háptico-óptico, objetivo-subjetivo).

### **La doctrina del idealismo trascendental y la importancia del pensamiento copernicano en conformidad con Kant**

En conformidad con Henry Allison<sup>265</sup> y con la interpretación “débil” del idealismo trascendental de Dicker,<sup>266</sup> la doctrina del idealismo trascendental es un elemento central del proyecto crítico kantiano. En la sección intitulada “Crítica del cuarto paralogismo de la psicología trascendental” (“*Kritik des vierten Paralogisms der transzendentalen Psychologie*”) que pertenece a la “Dialéctica trascendental” (“*Die transscendentale Ästhetik*”), Kant la define de la siguiente manera.

Entiendo por *idealismo trascendental* la doctrina según la cual todos los fenómenos son considerados como meras representaciones, y no como cosas en sí mismas. De acuerdo con esta doctrina,

---

<sup>263</sup> Wind, “Zur Systematik”, 462; Latella, “I believe, the Windian conceptual pairs [...] reach their status of categories that are a priori valid”. [“Creo que los pares conceptuales de Wind [...] alcanzan su estatus de categorías que son válidas a priori”]. “Wind and Riegl”, 3. Ver: nota al pie. 208.

<sup>264</sup> Ver: nota al pie 143.

<sup>265</sup> Henry E. Allison, *Kant's Transcendental Idealism: An Interpretation and Defense. Revised and Enlarged Edition* (New Haven: Yale University Press, 2004).

<sup>266</sup> Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 46–48.

espacio y tiempo son simples formas de nuestra intuición, no determinaciones dadas por sí mismas o condiciones de los objetos en cuanto cosas en sí mismas.<sup>267</sup>

Esta doctrina establece, entonces, que lo que conocemos son las cosas como son para nosotros y no como son para sí mismas. Esto es así, porque, de acuerdo con Kant, el sujeto contribuye al conocimiento de las cosas con algunas de sus características estructurales, sin las cuales no sería este posible.<sup>268</sup> Por lo tanto, semejante punto de vista tiene que ver íntimamente, como veremos más adelante, con el estatuto del espacio y del tiempo en la filosofía crítica kantiana.

Asimismo, la doctrina del idealismo trascendental está relacionada intrínsecamente con el papel del pensamiento de Copérnico en el filósofo Regiomontano. Para Kant el supuesto tradicional de que es la naturaleza de los objetos conocidos lo que determina el contenido de nuestro conocimiento no ha llevado a ningún lado, apunta, pues, a poner esta idea de cabeza.

Intentemos, pues, por una vez, si no adelantaremos más en las tareas de la metafísica suponiendo que los objetos deben conformarse a nuestro conocimiento, cosa que concuerda ya mejor con la deseada posibilidad de un conocimiento *a priori* de dichos objetos, un conocimiento que pretende establecer algo sobre estos antes de que nos sean dados. Ocurre aquí como con los primeros pensamientos de Copérnico. Este, viendo que no conseguía explicar los movimientos celestes si aceptaba que todo el ejército de estrellas giraba alrededor del espectador, probó si no obtendría mejores resultados haciendo girar al espectador y dejando las estrellas en reposo.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> [“Ich verstehe aber unter dem *transzendentalen Idealism* aller Erscheinungen den Lehrbegriff, nach welchem wir sie insgesamt als bloße Vorstellungen, und nicht als Dinge an sich selbst, ansehen, und demgemäß Zeit und Raum nur sinnliche Formen unserer Anschauung, nicht aber für sich gegebene Bestimmungen, oder Bedingungen der Objekte, als Dinge an sich selbst sind.”]. *KrV*, A 369.

<sup>268</sup> Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 32.

<sup>269</sup> [“Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es ist hiermit ebenso, als mit den ersten Gedanken des *Kopernikus* bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.”]. *KrV*, B XVI-B XVII.

En la sección de la *Crítica de la razón pura* que lleva por título “Estética trascendental” Kant estatuyó la naturaleza *a priori* del espacio.

El espacio no es un concepto empírico extraído de experiencias externas. En efecto, para poner ciertas sensaciones en relación con algo exterior a mí (es decir, con algo que se halle en un lugar del espacio distinto del ocupado por mí) e, igualmente, para poder representármelas unas fuera [o al lado] de otras y, por tanto, no sólo como distintas, sino como situadas en lugares diferentes, debo presuponer de antemano la representación del espacio.<sup>270</sup>

Siguiendo a Dicker, lo que el Regiomontano afirma es que necesitamos de antemano una representación del espacio para percibir algo como existente distinto de nosotros mismos, pues debemos percibirlo como espacialmente fuera de nosotros, y que para percibir que algo es distinto de otras cosas, debemos percibir que estas cosas están espacialmente separadas o en lugares diferentes.<sup>271</sup> Esto es, el espacio es una intuición *a priori* que funciona como fundamento de todas las intuiciones externas. Todos los fenómenos externos son únicamente posibles gracias a él.<sup>272</sup> Precisamente porque la geometría versa sobre la naturaleza del espacio sus proposiciones son *a priori* y aumentativas de nuestro conocimiento (sintéticas).<sup>273</sup>

Una vez estatuida la aprioridad estricta del espacio, Kant expone sus fundamentos para considerar el espacio una intuición pura, i.e., en favor del carácter articulador, no subordinativo del concepto del espacio (y del concepto del tiempo); los cuales son, antes que conceptos, intuiciones puras, en el tercero y el cuarto argumentos de la “Exposición metafísica” (“*Metaphysische Erörterung*”) del concepto de espacio de la

---

<sup>270</sup> [“Der Raum ist kein empirischer Begriff, der von äußeren Erfahrungen abgezogen worden. Denn damit gewisse Empfindungen auf etwas außer mich bezogen werden (d.i. auf etwas in einem andern Orte des Raumes, als darinnen ich mich befinde), imgleichen damit ich sie als außer *und neben* einander, mithin nicht bloß verschieden, sondern als in verschiedenen Orten vorstellen könne, dazu muß die Vorstellung des Raumes schon zum Grunde liegen”]. *KrV*, A 23/B 38.

<sup>271</sup> Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 38.

<sup>272</sup> *KrV*, A 24.

<sup>273</sup> *KrV*, B 41–A 26/B 42. Cf. Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 31 y ss.

primera sección de la “Estética trascendental”, perteneciente a la “Doctrina trascendental de los elementos” (“*Transscendentale Elementarlehre*”).

El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos. En consecuencia, tal representación no puede tomarse, mediante la experiencia, de las relaciones del fenómeno externo, sino que esa misma experiencia externa es sólo posible gracias a dicha representación.

El espacio no es un concepto discursivo o, como se dice, un concepto universal de relaciones entre cosas en general, sino una intuición pura. En efecto, ante todo sólo podemos representarnos un espacio único. Cuando se habla de muchos espacios, no se entienden por tales sino partes del mismo espacio único. Esas partes tampoco pueden preceder al espacio único y omnicompreensivo como si fueran, por así decirlo, elementos de los que se compondría, sino que solamente pueden ser pensadas dentro de él. El espacio es esencialmente uno. Su multiplicidad y, por tanto, también el concepto universal de espacio, surge tan sólo al limitarlo. De ahí se sigue que todos los conceptos del espacio tienen como base una intuición *a priori*, no una empírica. De igual forma, tampoco los principios geométricos (por ejemplo, que dos lados juntos en un triángulo son mayores que el tercero) derivan nunca de los conceptos generales de línea y triángulo, sino de la intuición y, además, *a priori*, con certeza apodíctica.

El espacio se representa como una magnitud *dada* infinita. Se debe pensar cada concepto como una representación que está contenida en una infinita cantidad de diferentes representaciones posibles (como su característica común) y que, consiguientemente, las *subsume*. Pero ningún concepto, en cuanto tal, puede pensarse como conteniendo en sí una multitud de representaciones. Así es, no obstante, como se piensa el espacio, ya que todas sus partes coexisten *ad infinitum*. La originaria representación del espacio es, pues, una *intuición a priori*, no un concepto.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> [“Er wird also als die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinungen, und nicht als eine von ihnen abhängende Bestimmung angesehen, und ist eine Vorstellung apriori, die notwendigerweise äußeren Erscheinungen zum Grunde liegt. Der Raum ist kein diskursiver oder, wie man sagt, allgemeiner Begriff von Verhältnissen der Dinge überhaupt, sondern eine reine Anschauung. Denn erstlich kann man sich nur einen einigen Raum vorstellen, und wenn man von vielen Räumen redet, so versteht man darunter nur Teile eines und desselben alleinigen Raumes. Diese Teile können auch nicht vor dem einigen allbefassenden Raume gleichsam als dessen Bestandteile (daraus seine Zusammensetzung möglich sei) vorhergehen, sondern nur in ihm gedacht werden. Er ist wesentlich einig, das Mannigfaltige in ihm, mithin auch der allgemeine Begriff von Räumen überhaupt, beruht lediglich auf

Lo que el argumento kantiano plantea es lo siguiente: la forma espacial es esencialmente una y no se plurifica distributivamente en la pluralidad infinita de los espacios. En esta medida, su comportamiento es esencialmente distinto del comportamiento de los conceptos en relación con sus ejemplares. Si tal es el caso y la disyunción de la intuición y el concepto es excluyente y cerrada –en el sentido de que ambos tipos son mutuamente excluyentes y complementarios–, entonces la forma espacial es intuitiva. La relación del concepto con su ejemplar es la relación ejemplificativa. En cambio, la relación de la forma espacial con la pluralidad correlativa no es la ejemplificativa. Por lo tanto, la forma espacial no puede ser un concepto; luego, no es un concepto. Si no es un concepto entonces es una intuición. Por consecuencia, es una intuición. Paralelamente, se somete al tiempo a consideraciones similares a las del espacio, de manera que este también es considerado una intuición *a priori* pura, en efecto, la condición subjetiva para todas las intuiciones.<sup>275</sup>

Kant ha diferenciado dos facultades distintas de la razón (del *Gemüt*, o sea, del psiquismo, no de la *Vernunft*): la sensibilidad [*Sinnlichkeit*], como la responsable de proveernos intuiciones al ser el sujeto afectado por objetos, y el entendimiento [*Verstand*= la facultad de los juicios], en el cual son pensados los objetos y del cual provienen los conceptos.<sup>276</sup> Por tanto, espacio y tiempo son, para Kant, las *formas puras de la sensibilidad*, condiciones necesarias de toda intuición posible.<sup>277</sup> Así, el tiempo

---

Einschränkungen. Hieraus folgt, daß in Ansehung seiner eine Anschauung apriori (die nicht empirisch ist) allen Begriffen von *demselben* zum Grunde *liegt*. So werden auch alle geometrischen Grundsätze, z.E. daß in einem Triangel zwei Seiten zusammen größer sind, als die dritte, niemals aus allgemeinen Begriffen von Linie und Triangel, sondern aus der Anschauung und zwar apriori mit apodiktischer Gewißheit abgeleitet.

Der Raum wird als eine unendliche *gegebene* Größe vorgestellt. Nun muß man zwar einen jeden Begriff als eine Vorstellung denken, die in einer unendlichen Menge von verschiedenen möglichen Vorstellungen (als ihr gemeinschaftliches Merkmal) enthalten ist, mithin diese *untersich* enthält; aber kein Begriff, als ein solcher, kann so gedacht werden, als ob er eine unendliche Menge von Vorstellung in sich enthielte. Gleichwohl wird der Raum so gedacht (denn alle Teile des Raumes im Unendliche Bind zugleich). Also ist die ursprüngliche Vorstellung vom Raume *Anschauung* apriori, und nicht Begriff.”]. *KrV*, A 24/B 39–A 25/B 40.

<sup>275</sup> *KrV*, A 33.

<sup>276</sup> *KrV*, A 19/B 33.

<sup>277</sup> *KrV*, A39/B 56–A 42/B 59.

corresponde al sentido interno y el espacio al externo (mediatamente, sin embargo, el tiempo es una condición formal *a priori* relativamente a todo fenómeno espacial).<sup>278</sup> De la misma manera que la sensibilidad alberga las formas puras del espacio y del tiempo, el entendimiento contribuye con la construcción de la experiencia con las doce categorías *a priori*.<sup>279</sup>

Lo que estatuye, luego, la doctrina del idealismo trascendental es que las formas puras de la sensibilidad y las categorías *a priori* del entendimiento son características incorporadas en el sujeto de conocimiento, por lo que: 1. Todas las intuiciones se han de presentar en un marco espacio-temporal (i.e., únicamente en el tiempo si son intuiciones internas y en el espacio y el tiempo si son intuiciones externas) y 2. Todas las intuiciones deben de conceptualizarse mediante las categorías del entendimiento (i.e, unidad, pluralidad, totalidad, realidad, negación, limitación, substancia, causa, comunidad, posibilidad, existencia y necesidad).<sup>280</sup> Por ello no podemos conocer las cosas como son en sí mismas, sino solo como se nos presentan a través de las formas puras de la sensibilidad y las categorías del entendimiento.<sup>281</sup>

La doctrina del idealismo trascendental permea en su totalidad el proyecto de Edgar Wind. Él también está interesado en establecer las condiciones necesarias y conjuntamente suficientes, en forma tal que sea posible demarcar el fenómeno artístico del fenómeno no artístico. Como pudimos constatar anteriormente, la antítesis originaria y la tabla de los problemas artísticos fundamentales son condiciones de carácter *a priori* y, por lo tanto, vehiculares de absoluta necesidad de toda formación artística posible.

Así, ya lo sabemos, para concebir una obra como un “logro artístico” estamos compelidos a comprenderla como una solución a un problema latente,<sup>282</sup> idénticamente, sabemos también con claridad que

---

<sup>278</sup> *KrV*, A 34/B 50.

<sup>279</sup> *KrV*, A 79/B 105.

<sup>280</sup> *KrV*, B 106.

<sup>281</sup> Dicker, *Kant's Theory of Knowledge*, 34.

<sup>282</sup> Wind, “Zur Systematik”, 440. Ver: nota al pie 156.

los problemas artísticos son de una naturaleza “inmanente artística”: <sup>283</sup> en palabras de Latella, “los problemas artísticos de Wind deben tener un origen trascendental, es decir, un origen inmanente en nuestra forma de abordar e interrogar el arte”. <sup>284</sup>

Todo fenómeno artístico debe conceptualizarse entonces mediante la tabla de los problemas artísticos fundamentales. Igualmente, Wind formula para el pensamiento científico-artístico algo análogo al papel que juega el pensamiento copernicano en la filosofía kantiana: <sup>285</sup> las polaridades de los problemas artísticos constituyen “una *antítesis planteada por los procesos de pensamiento*, que sin embargo no es una *antítesis para los procesos de pensamiento* [...] un 'problema artístico' existe solamente –*como problema*– para el proceso de *pensamiento científico-artístico* y, sin embargo, es un problema *artístico*, no un problema del *pensamiento*” <sup>286</sup> (contra la orientación psicologista). De igual manera, el epígrafe que encabeza este capítulo, procedente de su disertación doctoral, también podría servir perfectamente para ilustrar este elemento en particular en el pensamiento de Wind. <sup>287</sup>

En contraste con el esquema conceptual de Kant en la *Crítica de la razón pura*, en donde se oponen categóricamente cosas en sí (noúmeno) y fenómeno, en el programa de investigación de los problemas artísticos de Wind la oposición se establece, más bien, entre, por un lado, estudio del estilo a partir de las

---

<sup>283</sup> Wind, “Zur Systematik”, 493. Ver: nota al pie 154. Por su parte, Silvia Ferretti, (“Edgar Wind filósofo e storico dell’arte”, 32–33) lo expone de la siguiente forma: “Vi è in questa tesi un *trascendentalismo*, che in Wind come in Panofsky è *di origine kantiana*, nel senso che il concetto di “polarità ideale” rappresenta la ricerca da parte dello storico dell’arte di principi ideali su cui il giudizio estetico possa fondarsi”. [“Hay un *trascendentalismo* en esta tesis, que en Wind como en Panofsky, es *de origen kantiano*, en el sentido de que el concepto de 'polaridad ideal' representa la búsqueda del historiador del arte de principios ideales en los que pueda basarse el juicio estético”. [La bastardilla es mía]. A esta altura, sin embargo, algo ha de estar ya claro: que no se trata de ninguna manera de juicios estéticos, sino más bien, de determinaciones de la ciencia del arte.

<sup>284</sup> [“the Windian artistic problems must have a transcendental origin, i.e. an origin immanent in our way of approaching and interrogating art”]. Latella, “Wind and Riegl”, 7.

<sup>285</sup> Cf. Latella, “Wind and Riegl”, 40.

<sup>286</sup> Wind, “Zur Systematik”, 440. Ver: nota al pie 159.

<sup>287</sup> Ver: nota al pie 255.

apariencias externas y, por otro lado, estudio del estilo de las obras de arte a partir de las condiciones de posibilidad de la actualización sensible de aquellas.

### “Arquitectónica” y “esquema” en la *Crítica de la Razón Pura*

Por su parte, el concepto “sistemática” de Edgar Wind deriva –con toda probabilidad– de la noción “arquitectónica” expuesta por Kant en la *Crítica de la razón pura*.<sup>288</sup> En el capítulo tercero de la “Doctrina trascendental del método” (“*Transscendentale Methodenlehre*”) el filósofo Regiomontano explica qué comprende por dicha noción.

Entiendo por *arquitectónica* el arte de los sistemas. Como la unidad sistemática es aquello que convierte el conocimiento ordinario en ciencia, es decir, lo transforma de mero agregado de conocimientos en un sistema, la arquitectónica es la doctrina de lo *científico* en nuestro conocimiento. [...] Por sistema entiendo la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Esta es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo.<sup>289</sup>

Es la arquitectónica, no su concepto, aquello que transforma al conocimiento humano ordinario en ciencia, o sea, en un sistema de conocimientos y, en esta medida, pertenece a la doctrina respecto del método. El sistema constituye, por su parte, una unidad subsumida bajo una idea. Precisamente, lo que Wind se ha esforzado en mostrar es que su sistemática representa una ciencia del arte en la que su idea rectora “determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo”.

---

<sup>288</sup> Este vínculo nos fue sugerido por el Dr. Juan Diego Moya Bedoya, por ello, encarecidamente le agradecemos.

<sup>289</sup> [“Ich verstehe unter einer *Architektonik* die Kunst der Systeme. Weil die systematische Einheit dasjenige ist, was gemeine Erkenntnis allererst zur Wissenschaft, d.i. aus einem bloßen Aggregat derselben ein System macht, so ist Architektonik die Lehre des *Scientifischen*. [...] Ich verstehe aber unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Diese ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, sofern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen sowohl, als die Stelle der Teile untereinander, apriori bestimmt wird”]. *KrV*, A 832/B 860.

Por su lado, relacionado de forma muy cercana al concepto “arquitectónica” encontramos en Kant la noción “esquema”: “La realización de la idea requiere un *esquema*, es decir, esencial variedad y orden de las partes, ambas cosas determinadas *a priori* por el principio según el cual se rige el fin”.<sup>290</sup> Esta idea ha de haber sugerido a Wind su concepto “esquema regional”. Según el filósofo Regiomontano, el esquema no trazado en conformidad con una idea (o sea, que no es trazado sino empíricamente, con arreglo a intenciones que no se presentan sino con accidentalidad, el número de las cuales no es *a priori* cognoscible) ofrece una unidad únicamente técnica. El esquema que surge como resultado de una idea (en la cual la razón pura propone los fines con aprioridad), funda una unidad arquitectónica. La ciencia no puede originarse técnica sino arquitectónicamente por razón de su origen y como resultado de un fin único, el cual es sumo e interno. Semejante fin posibilita el todo (hace posible a este).<sup>291</sup>

El esquema de la ciencia ha de comprender el esbozo, o sea, el monograma, y la división del todo en cada uno de sus miembros, y ha de hacer lo anterior según la idea y, por lo tanto, con cabal aprioridad. Debe, por añadidura, discernir ese todo de cualesquiera otros con certeza y con arreglo a principios.<sup>292</sup> Las anteriores son las funciones que cumple el esquema regional en la sistemática de los problemas artísticos: este fue determinado *a priori* de acuerdo con el fin, divide el todo en cada uno de sus miembros con total aprioridad, a la vez que lo diferencia, con base en sus mismos principios, de cualesquiera otros.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> [“Die Idee bedarf zur Ausführung ein *Schema*, d.i. eine *a priori* aus dem Princip des Zwecks bestimmte wesentliche Mannigfaltigkeit und Ordnung der Theile”]. *KrV*, A 833/ B 861. [La bastardilla es mía].

<sup>291</sup> Kant, *KrV*, A 833/B 861.

<sup>292</sup> Kant, *KrV*, A 834/B 862.

<sup>293</sup> Cf. Wind, “Zur Systematik”, 461–62.



## Conclusión

El filósofo neokantiano Ernst Cassirer (quien, como ya sabemos, colaboró como revisor en la disertación doctoral de Wind) afirmó que “la ciencia no tiene un criterio más alto de verdad y no puede poseer otro que la unidad y la cohesión en la construcción sistemática de la experiencia general.”<sup>294</sup> Esta sentencia, con raíces patentes en la filosofía del Regiomontano,<sup>295</sup> puede caracterizar cabalmente el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind.

De las partes constitutivas de este programa de investigación<sup>296</sup> –inspirado por el reto establecido por Panofsky–<sup>297</sup> es el núcleo firme<sup>298</sup> el que se conformó bajo la influencia determinante de la doctrina del idealismo trascendental,<sup>299</sup> en la cual el concepto “*a priori*” posee un lugar privilegiado.<sup>300</sup> Estos elementos conceptuales, acompañados de las nociones kantianas “arquitectónica” y “esquema”,<sup>301</sup> facultaron a Wind para desarrollar una *Kunstwissenschaft* con unos fundamentos ideales (i.e., trascendentales) y establecer unos “*kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe*” (conceptos fundamentales científico-artísticos) –en franca oposición a los conceptos fundamentales de Wölfflin–<sup>302</sup> con los cuales poder determinar objetivamente,

---

<sup>294</sup> [“Die Wissenschaft besitzt kein höheres Kriterium der Wahrheit und kann kein anderes besitzen, als die Einheit und Geschlossenheit im systematischen Aufbau der Gesamterfahrung”]. Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* (Berlin: Bruno Cassirer, 1910), 248.

<sup>295</sup> Por ejemplo Kant estableció que: “Ich verstehe also unter der transzendentalen Methodenlehre die Bestimmung der formalen Bedingungen eines vollständigen Systems der reinen Vernunft”. *KrV*, A 707/B 735–A 708/B 736. [“entiendo por doctrina trascendental del método la determinación de las condiciones formales de un sistema completo de la razón pura”].

<sup>296</sup> Ver: *Supra*, p. 57.

<sup>297</sup> Ver: *Supra*, p. 33.

<sup>298</sup> Ver: *Supra*, p. 60.

<sup>299</sup> Ver: *Supra*, pp. 65 y ss.

<sup>300</sup> Ver: *Supra*, pp. 63 y ss.

<sup>301</sup> Ver: *Supra*, pp. 72 y ss.

<sup>302</sup> “The individual work of art is not, as claimed by Wölfflin, defined by one antithetical category or the other, but is situated at some point on the scale between the limiting values”. Jan Bialostocki, “Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 4, núm. 2 (1970): 73, <https://doi.org/10.2307/3780356>. [“La obra de arte individual no está, como afirmaba Wölfflin, definida por una categoría antitética u otra, sino que está situada en algún punto de la escala entre los valores límite”].

como demandaba su tutor, “las condiciones de su existencia y de que su ser sea así”,<sup>303</sup> esto es, desvelar por qué el fenómeno artístico exhibe una apariencia determinada y no otras. Esto lo logró adaptando la herencia conceptual kantiana a sus necesidades, combinándola con elementos provenientes de la obra de Alois Riegl.

De esta manera, el núcleo firme del programa de investigación de los problemas artísticos *es* el punto arquimédico fijo (*fixierten archimedischen Punkte*)<sup>304</sup> que demandó Panofsky para el estudio científico del arte. Luego, determinar la manera en que una obra de arte resuelve los problemas artísticos en una misma dirección, grado y sentido particular equivale a la aprehensión del *Kunstwollen*, esto es, del *sentido intrínseco* de la obra de arte.<sup>305</sup> La incapacidad para entender esto es la causa de que Holly, Iversen y Didi-Huberman se equivoquen respecto de sus apreciaciones acerca del artículo de Panofsky de 1920.<sup>306</sup>

En conformidad con Erwin Panofsky los problemas artísticos<sup>307</sup> pueden adecuadamente describirse “como fundamentales porque, en primer lugar, tienen una validez *a priori* y, por lo tanto, son igualmente

<sup>303</sup> Ver: *Supra* nota al pie 143.

<sup>304</sup> Ver: *Supra* nota al pie 127

<sup>305</sup> Consolato Latella adecuadamente comenta: “I believe this means that, for Wind, once more, when we interrogate art we always look for stylistic unity, or, rather, we can interrogate a work of art only according to a principle of stylistic unity, i.e. only as if all its aspects were each time the result of a particular articulation among formal and material elements. And this means that, in Wind’s theory, the stylistic unity which must be assumed to be ruling the work of art in general does not have a descriptive origin or even a voluntaristic one. Rather, it is precisely the ideal immanent sense, the *Kunstwollen* which we measure each time through artistic problems, when we interrogate the artwork as if it were a determined solution (*Lösung*) or a determined balance (*Ausgleich*) of the problematic opposition. [...] In this way, we seek the particular principle of internal coherence of the artwork, its particular style, its *Kunstwollen*”. Latella, “Wind and Riegl”, 26–27. [“Creo que esto significa que, para Wind, una vez más, cuando interrogamos al arte siempre buscamos la unidad estilística, o, mejor dicho, podemos interrogar a una obra de arte solo de acuerdo con un principio de unidad estilística, es decir, solo como si todos sus aspectos fueran siempre el resultado de una articulación particular entre elementos formales y materiales. Y esto significa que, en la teoría de Wind, la unidad estilística que debe suponerse que gobierna la obra de arte en general no tiene un origen descriptivo ni voluntarista. Más bien, es precisamente el sentido inmanente ideal, el *Kunstwollen*, el que medimos en cada oportunidad a través de problemas artísticos, cuando interrogamos la obra de arte como si fuera una determinada solución (*Lösung*) o un determinado equilibrio (*Ausgleich*) de la problemática oposición. [...] De esta manera, buscamos el principio particular de coherencia interna de la obra de arte, su estilo particular, su *Kunstwollen*”]. Ver: *Supra* nota al pie 142.

<sup>306</sup> Ver: *Supra*, nota al pie 147

<sup>307</sup> En su evaluación final de la disertación doctoral de Wind, Panofsky (“Gutachten. E. Panofsky”, 381) consideró que: “Als besonderer Gewinn ist die Kritik und Bestimmung der »künstlerischen Grundprobleme« hervorzuheben”. [“La crítica y la determinación de los problemas artísticos fundamentales deben enfatizarse como un beneficio particular”]. Idénticamente afirmó (“Gutachten. E. Panofsky”, 382) que: “Die vorgelegte Arbeit, [...] stellt eine für die Methodologie der Kunstwissenschaft ungemein bedeutsame Untersuchung dar” [“El trabajo entregado representa una [...] investigación que es extremadamente importante para la metodología de la ciencia del arte”]. Como sabemos, en su disertación Wind desarrolló solo parcialmente los problemas artísticos. Cf. Ver nota al pie 203.

adecuados y necesarios para el conocimiento de todos los fenómenos artísticos; en segundo lugar, no se refieren a nada no manifestado sino a objetos manifiestos; y, en tercer lugar, están sistemáticamente relacionados entre sí y con los términos especiales que están subordinados a ellos”.<sup>308</sup>

Si, entonces, se suprimiese la condición de aprioridad estricta de la tabla de los problemas artísticos fundamentales, esta se ocuparía de las apariencias de las obras de arte y no sería diferenciable de las tareas pre-artísticas ni del tipo de investigación llevada a cabo por Wölfflin y sus seguidores. Esto es, la tabla ya no compondría las condiciones de posibilidad de existencia del fenómeno artístico. En consecuencia, desaparecería el carácter sistemático (la arquitectónica), ya que la idea rectora devendría determinada empíricamente y no *a priori*. Es manifiesto, luego, que, si eliminamos los elementos provenientes del constructo conceptual kantiano del programa de investigación de los problemas artísticos, desaparecen también todos sus elementos centrales y constitutivos, este se transformaría en un proyecto idéntico al de sus antagonistas.

En una ocasión, refiriéndose al artículo de Panofsky “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”,<sup>309</sup> Jan Białostocki (1921-1988) afirmó –jugando con el nombre un famoso texto de Kant– que este bien podría haberse titulado “Prolegómenos a toda historia del arte futura que haya de poder presentarse como ciencia”.<sup>310</sup> Claro está, con muchísimo mayor propiedad puede aseverarse lo mismo de “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”.

---

<sup>308</sup> [“als »Grundbegriffe« angesprochen werden dürfen, weil sie erstens apriorische Geltung besitzen und daher zur Erkenntnis aller künstlerischen Phänomene in gleicherweise geeignet und erforderlich sind, zweitens nicht Unanschauliches, sondern Anschauliches betreffen, und drittens miteinander und mit den ihnen untergeordneten Spezialbegriffen in systematischem Zusammenhang stehen”]. Panofsky, “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”, 141.

<sup>309</sup> Acerca de la relación de dependencia de este artículo con la disertación doctoral de Wind ver nota al pie 203.

<sup>310</sup> [“Prolegomena to any future art history which could claim to be a science”]. Białostocki, “Erwin Panofsky (1892-1968)”, 73.

Patentemente, el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos de Edgar Wind representa el más profundo y acuciante esfuerzo por asimilar la filosofía de Kant –particularmente respecto de su teoría del conocimiento– dentro de la disciplina de la historia del arte para sacar provecho de su herencia y fundar una ciencia del arte.

Cuando Wind regresó a Hamburgo en 1927, después de su viaje a Estados Unidos, rápidamente forjó un vínculo íntimo con Aby Warburg,<sup>311</sup> el cual pervivió hasta la muerte del erudito de Hamburgo en octubre de 1929. También se incorporó al personal de la KWB como asistente de investigación. En efecto, ulteriormente Wind tuvo un papel importantísimo en el traslado del instituto a Londres tras el acenso Nazi.

<sup>312</sup> En 1929 entregó su *Habilitationsschrift*.<sup>313</sup> Ya en el Sexto Congreso Internacional de Filosofía de 1926 había presentado, de forma general, algunos de los problemas centrales que desarrolló posteriormente en ella.

<sup>314</sup>

Su tesis de habilitación también lidió con la herencia kantiana, concretamente con las antinomias de la razón pura, las cuales pertenecen al libro segundo de la sección intitulada “Dialéctica trascendental” de la *Crítica de la Razón Pura*.<sup>315</sup> En esta ocasión, sin embargo, su interés, ostensible, fue criticar la tradición del idealismo, sustentándose en la filosofía de los pragmatistas norteamericanos Sidney Hook (1902-1989) y Charles Sanders Peirce.<sup>316</sup> En 1958 Wind mismo calificó su texto como un libro antikantiano,<sup>317</sup> y afirmó

<sup>311</sup> Lloyd-Jones, “A Biographical Memoir”, xvi.

<sup>312</sup> Schneider, “From Hamburg to London”; Fritz Saxl, “The History of Warburg’s Library (1886-1944)”, en *Aby Warburg: An Intellectual Biography: With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, de Ernst Hans Gombrich (London: The Warburg Institute. University of London, 1970), 336–38.

<sup>313</sup> Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*.

<sup>314</sup> Edgar Wind, “Experiment and Metaphysics”, en *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy* (Longmans, Green and Co., 1927), 217–24, <https://doi.org/10.5840/wcp6192744>.

<sup>315</sup> *KrV*, A 405–A 567/B 595.

<sup>316</sup> Matthew Rampley, “Introduction”, en *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, de Edgar Wind, ed. Matthew Rampley, Legenda (Oxford, England: European Humanities Research Centre, 2001), xv.

<sup>317</sup> Citado en Bredekamp, “False Ski-Turns”, 217.

que: “Una de las pocas personas que lo leyó fue el difunto Ernst Cassirer, y lamento decir que enfureció mucho a ese amable hombre”, <sup>318</sup> así como que la opinión de Cassirer respecto de su perspectiva en la tesis es que representaba “una recaída deplorable en el empirismo”. <sup>319</sup> Esta es, sin embargo, otra historia –o más bien, la segunda parte de nuestra historia–, la cual ha sido objeto de profunda atención recientemente por parte de académicos sobresalientes. <sup>320</sup>

Por otro lado, finalmente, la sistemática de los problemas artísticos amplía sensiblemente la perspectiva de los intereses intelectuales y las rutas de investigación relacionadas con el grupo de académicos alrededor de la K.B.W. y Aby Warburg. De manera insospechada, a la par de la Ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*) y la investigación iconológica, encontramos un programa de investigación eminentemente formal en tanto que su propósito primordial va dirigido hacia la determinación objetiva del estilo. De igual manera, el programa de investigación de la sistemática de los problemas artísticos resulta significativo en relación con los debates contemporáneos respecto del método.

---

<sup>318</sup> [“One of the very few persons who read it was the late Ernst Cassirer, and I am sorry to say it made that amiable man extremely angry”]. Citado en Bredekamp, “False Ski-Turns”, 218.

<sup>319</sup> [“a deplorable lapse into empiricism”]. Citado en Bredekamp, “False Ski-Turns”, 218.

<sup>320</sup> Krois, “Kunst und Wissenschaft”; Bredekamp et al., *Edgar Wind - Kunsthistoriker Und Philosoph*; Rampley, “Introducción”.



## Apéndice 1. La sistemática de los problemas artísticos

Edgar Wind \*

### A. El concepto de “problema artístico” y su aplicación en la historia del arte

#### I

Apenas puede haber un término científico-artístico que se utilice inadecuadamente con mayor frecuencia que el de “problema artístico”—ninguno que esté colmado de mayor falta de claridad—. Se ha vuelto costumbre describir el tipo de investigación histórico-artística, para la cual Wölfflin acuñó la frase “historia del arte sin nombres”, en términos más positivos y también más exigentes como “historia de *problemas*”, a pesar de que muchas de las demandas hechas por Wölfflin no tienen nada que ver con la investigación de “problemas” (en el verdadero sentido de la palabra). Aquellos que trazan los cambios en “el tratamiento de la luz y de la sombra, de la perspectiva y de la representación del espacio, que identifican las diferencias en el dibujo de las figuras, de las telas, de los árboles”, solo se preocupan por las características formales de una obra de arte, por la naturaleza de su apariencia externa. Al igual que los botánicos, su trabajo trata sobre la *descripción morfológica y la comparación*, incluso si ellos, a diferencia de estos últimos, no clasifican los objetos según el género y la especie, sino que los organizan como una secuencia cronológica. Sin embargo, por vital e indispensable que sea este tipo de observación para el avance de la evaluación científico-artística — (cualquier investigación de problemas debe tenerla en cuenta y, en última instancia, debe poder basarse en ella)— en ningún sentido incide directamente en ningún problema. Puesto que las apariencias, como tales, no

---

\* El ensayo está basado en un trabajo más amplio (“Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand”), que se completó en julio de 1922, pero aún no se pudo publicar por razones externas.[Hay una publicación reciente: Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*. Nota del traductor].

constituyen “problemas”; de hecho, estos solo salen a la luz en el momento en que la mera “descripción” se reemplaza por la “interpretación”.

No obstante, ese uso poco claro de la palabra “problema” tiene al menos la ventaja de no ser peligroso –lejos de originarse en un concepto definitivo de “problemas artísticos”, es simplemente el resultado de una falta de precisión terminológica–. Es mucho más inquietante encontrar que hay una confusión fáctica detrás de la mera ambigüedad lingüística, la confusión del “*problema artístico*” y la “*tarea pre-artística*”.

Si los “problemas artísticos” deben buscarse más allá de los fenómenos mismos, lo mismo se aplica a las “tareas pre-artísticas”. Al mismo tiempo, empero, los dos se encuentran en direcciones muy diferentes. Las “tareas” pueden identificarse mediante la reconstrucción [Rekonstruktion] de la situación pre-artística –una situación que comprende factores materiales e ideas–: ¡Una superficie de pared de un tamaño particular en una habitación particular debe pintarse con una combinación particular de colores! ¡El tema de la composición ha de ser una batalla! Puesto en estos términos, tanto los factores materiales como las ideas aún no tienen forma y aún no son visibles. Precisamente por esta razón, ambos se prestan bien para servir como puntos de comparación para diferentes composiciones pictóricas. La particularidad visible de una obra surge de la respuesta a precondiciones comunes. Pero, ¿cómo se reconstruye la situación pre-artística? Si no se desprende de los documentos relacionados con una comisión o un concurso, debe inferirse de las propias obras de arte. Esto se hace a través de la abstracción [Abstraktion]: dejando a un lado la apariencia sensorial particular de la obra de arte terminada, solamente se identifica la técnica como tal (fresco), la elección del motivo (una escena de batalla) y otros factores generales. Una gama completa de elementos artísticos concretos puede relacionarse con estas abstracciones.

Sería un error suponer que los “problemas artísticos” también se determinan por medio de la abstracción.<sup>321</sup> De hecho, no pueden identificarse mediante la “reconstrucción”, ya que no reflejan ninguna situación empírica. En contraste con las “tareas”, que sirven como puntos de comparación externos, tienen la función de permitir la interpretación, y en este sentido deben tener un origen *artístico inmanente* [immanent-künstlerischen]. Al mismo tiempo, sin embargo, su *estructura* debe ser esencialmente diferente de la de las tareas pre-artísticas. Si bien las “tareas”, precisamente porque sirven como puntos de comparación, son necesariamente inequívocas y firmes en su naturaleza (aunque a menudo esquemáticas), existe una división interna dentro de los “problemas”.

Para entender algo como un “logro artístico”, tengo que verlo como una solución a un problema no resuelto previamente, i.e., tengo que establecer un conflicto que se presente como “reconciliado” en su apariencia artística. Sin embargo, dado que, por un lado, este conflicto tiene que ser de naturaleza inmanente-artística, y, por otro, todo lo artístico pertenece a la región de lo concreto-visible, la antítesis debe relacionarse exactamente con esta esfera visible. Por lo tanto, los principios que están en conflicto entre sí no deben ser lógico-conceptuales. Sin embargo, por el contrario, el *conflicto en sí* solo puede considerarse *lógico*, así como la solución surge de motivos puramente conceptuales. Por lo tanto, el problema, cuya solución se encuentra en lo visible, debe plantearse en el proceso de pensamiento subyacente. Esto distingue la naturaleza particular de los “problemas artísticos”: surgen de una *antítesis planteada por los procesos de pensamiento*, que sin embargo no es una *antítesis para los procesos de pensamiento*.

---

<sup>321</sup> Este malentendido ocurre incluso en: Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch* (Leipzig: Seemann, 1913), 17 y ss. y 393.

Por necesidad, la antítesis es intrínseca al concepto “del” problema como tal; al mismo tiempo, hay “problemas” que solo conciernen a la conciencia pensante. Por lo tanto, un “problema artístico” existe solamente –*como problema*– para el proceso de *pensamiento* científico-artístico y, sin embargo, es un problema *artístico*, no un problema del *pensamiento*. El siguiente ejemplo puede arrojar luz sobre la diferencia entre ambos.

Cada problema matemático lo plantea *el* pensamiento matemático *para* el pensamiento matemático, de tal manera que el “problema” es la hipótesis que el proceso de pensamiento resultante toma como punto de partida. Por el contrario, los *procesos de pensamiento artístico-científico* [kunstwissenschaftlichen Denken] plantean un “problema artístico” para la *creación artística*, pero no de tal manera que el problema preceda a la solución, más bien de forma tal que su descubrimiento es un requisito previo para la interpretación de la solución. Esto lleva a la situación paradójica de que se ha descubierto la solución, y el problema aún no se ha encontrado –encontrado en el sentido de que la solución pueda ser vista como una “solución”. Sin embargo, si uno se “remonta” [zurückgeht] de las soluciones a los problemas, ¿no podría describirse esto como “reconstrucción”? El término “reconstrucción” (en el sentido utilizado anteriormente) denota la identificación posterior de una situación empírica. Sin embargo, los “problemas” no son “realidades” [Realitäten] sino estructuras ideales [Idealgebilde]. Ahora bien, el tipo de pensamiento que se “remonta” a desde las circunstancias dadas hasta los problemas se llama reflexión [Reflexion]. Mediante la reflexión – podemos, luego, decir– se captan los problemas artísticos. Y si uno quisiera describir este proceso con mayor precisión, en conformidad con su metodología, tendría que llamarlo “*especulativo*” –es decir, que, para interpretar las apariencias, busca *ir detrás de ellas* [hinter diese zurückzugehen] y no “*abstraer*” nada de estas apariencias–. Por lo tanto, contrastamos la reconstrucción con la reflexión, la abstracción con la especulación. Si la “reconstrucción abstracta” era el método para identificar las “tareas pre-artísticas”, entonces la “reflexión

especulativa” conduce a la identificación de los “problemas artísticos”. Pero, ¿cuáles son los principios de esta “reflexión especulativa”? ¿Y exactamente cómo debemos concebir estos problemas artísticos?

## II

Nos basamos, en este momento, en el trabajo de Riegl. Algunos ejemplos de su libro *El arte industrial tardorromano* pueden ser suficientes para mostrar la aguda definición de la antítesis de los problemas artísticos que él expone.

El esfuerzo de Riegl por establecer un par de opuestos para la arquitectura antigua, desde los cuales se pueden interpretar los diversos logros arquitectónicos desde los templos del período clásico hasta los edificios tardíos de culto romano, lo llevaron a la siguiente conclusión: “El esfuerzo de la antigüedad para formar individuos materiales en una unidad cerrada tenía que corresponder a la forma del edificio centralizado como el ideal más elevado” Sin embargo, la “fuerza esencial” fue el edificio longitudinal, un tipo creado para el movimiento de personas en su interior; empero, esto a su vez “requirió un abandono del nivel superficial para considerar el espacio profundo”. La inmovilidad del edificio centralizado y el movimiento del edificio longitudinal, los elementos “objetivistas” [objektivistischen] encarnados en el primero y los elementos “subjektivistas” [subjektivistischen] en el segundo –esta es la tensión que, según Riegl, subyace a la arquitectura antigua–. “El arte antiguo intentaba constantemente tender un puente sobre este contraste latente, o al menos ocultarlo, pero, precisamente, en estos esfuerzos se encerraba un problema y, por lo tanto, una razón imperiosa para el desarrollo constante”.

Este problema en el arte clásico se resolvió mediante “la disolución de las paredes exteriores táctiles en pórticos”, pero, como señala expresamente Riegl, esto “no tuvo lugar en el edificio centralizado, sino en el edificio longitudinal: el templo”. A finales del período romano, la solución se buscaba en la “individualización

del espacio mediante la formación de masas de espacios cúbicos uniformemente limitados”. Esto se puede ver en los edificios cerrados del siglo III d.C., especialmente en la nave central de las Termas de Caracalla. “La liberación de tensión se logra dividiendo la forma oblonga en tres espacios centrales; como los tres son iguales, están unificados –como fue el caso en el pórtico de la casa de columnas griega– por su simetría secuencial”.

Incluso en los edificios centralizados greco-cristianos más antiguos, Riegl ve evidencia del esfuerzo por combinar el edificio centralizado con el edificio longitudinal o axial.

El altar nunca está en el medio, sino frente a la entrada, y esto conduce a una dirección que rivaliza con la calma central. La necesaria conciliación entre estos contrastes latentes constituyó un problema que, mientras se persiguió en la arquitectura de la iglesia griega, fue fértil y capaz de desarrollarse.

Y una vez más, según Riegl, las soluciones originales reales encontradas en el período romano tardío consistieron en “la articulación de habitaciones laterales parcialmente ocultas o la asimilación de la sala dividida en tres cuadrados” (¡Hagia Sophia!).

Como en sus análisis *arquitectónicos*, la noción de “problemas artísticos” antitéticos también resulta útil con respecto a los ejemplos de las artes visuales. En la composición de relieves egipcios, por ejemplo, Riegl identifica una ley de “secuencia simétrica”: las figuras están conectadas al plano, equilibradas y aisladas entre sí;

sin embargo, la más mínima necesidad de poner dos figuras en una relación más cercana y más evidente entre sí tuvo que llevar a una interrupción del principio de la secuencia. Acá surgió un contraste y, por lo tanto, un problema [...] No menos claro, además, es que las relaciones espaciales (escorzos y superposiciones, sombras) no podrían ser suprimidas tan pronto como se admitieran las relaciones planas [...] La supresión del espacio en el arte egipcio significaba así, otra contradicción latente, en la cual, nuevamente, estaba contenido un problema de reconciliación y, por lo tanto, la semilla para el desarrollo futuro.

## III

Claramente, la preocupación constante de Riegl es descubrir “opuestos latentes”, “problemas para la reconciliación”. ¿Pero ve estos problemas simplemente como el medio para emprender una interpretación *sistemática*? ¿No es más bien el caso que ve en ellos factores *históricos*, determinaciones que sirven no tanto para la interpretación de las apariencias como tales, sino para la interpretación de su *desarrollo*? Las oraciones con las que cierra su discusión sobre el relieve egipcio casi parecen confirmar esto: “Los responsables de la reconciliación de las dos contradicciones latentes mencionadas fueron, además de los semitas, particularmente los griegos, pero no sin provocar nuevas contradicciones, cuya solución legaron a los pueblos románico-germánicos como el problema del arte moderno.” Así, esta secuencia de “problemas” ilustra un *desarrollo inmanente* en el arte, en una forma mucho más sofisticada y más pura que la descripción posterior de Wölfflin. Porque acá, a diferencia del enfoque de Wölfflin, el desarrollo no se interpreta sobre la base de *leyes psicológicas*, que son, por definición, ajenas al arte –(de hecho, todas las cosas psicológicas están situadas a este lado de ese reino en particular)–, es más bien la lógica de la secuencia de los “*problemas artísticos*” *en sí mismos* lo que da sentido a este desarrollo: Cada nueva “solución” provoca necesariamente nuevos “problemas”, y esto a su vez significa que sobre la base de esta *lógica* que uno puede comprender *la forma individual* del proceso, mientras que, en términos de su interpretación *psicológica*, dicho proceso sólo se vuelve “esclarecedor” si también coincide con una *fórmula general*.

Se han planteado varias objeciones contra la opinión de Riegl –en parte como una cuestión de hecho, en el sentido de que ciertos fenómenos no se ajustaban a la lógica del desarrollo que estaba proponiendo, y en parte como una cuestión de *principio*, en el sentido de que algunos resistieron *fundamentalmente* la noción de una “lógica” del desarrollo que supuestamente violentaba la vida histórica–. Sin embargo, este rechazo, en *principio*, solo tiene sentido si el desarrollo se entiende como un *proceso psicológico real* –y no hay

justificación para hacer esto—. Debido a que los “problemas” son esencialmente de naturaleza ideal, su secuencia no debe considerarse como un *hecho real*. Cuando se habla de la “*lógica*” de su secuencia, no se puede significar la legalidad de un *proceso real*, sino solo la consistencia ideal con la cual cada *solución* a un problema provoca la formación de un *nuevo* problema. Aunque la propia terminología de Riegl, que está relacionada con el pensamiento psicológico de su época, a veces oscurece este hecho, muestra, sin embargo, muy claramente que para él los problemas artísticos no ejercen una fuerza impulsora real en el sentido de que no los atribuye a la “voluntad artística” [Kunstwollen] sino que los coloca en *oposición* a ella. De hecho, él ve la “voluntad artística” como una *fuerza real*, pero que enfatiza expresamente la autonomía de sus procesos. Es parte de su naturaleza no estar determinado por ninguna condición externa —ni por problemas artísticos—. Los problemas —podemos concluir, por lo tanto— no tienen un efecto sobre la voluntad artística, solo forman subestructuras ideales que las personas crean para ayudarlas a comprender una voluntad artística particular. Riegl construye la “situación problemática” para *medir* la volición artística *contra* ella, no para *derivarla* de ella.

Así, la situación problemática y la voluntad artística pertenecen a esferas completamente diferentes: la región de los problemas es la de la *significación* teórica; la de la voluntad artística es la del ámbito de los *procesos* psicológicos. Pero dado que estos procesos deben considerarse *indeterminados*, no pueden discutirse en términos de una lógica de desarrollo. En este punto, un curioso bilateralismo sale a la luz en la noción de Riegl sobre el desarrollo del arte. Si se concentra únicamente en los “problemas artísticos” y sus “soluciones”, i.e., si elige considerar las apariencias artísticas como contenidos ideales que pueden interpretarse sobre la base de una antítesis particular, entonces —al verlas como parte de una secuencia— ve el todo como un desarrollo lógico inmanente. Sin embargo, si investiga la fuerza que genera estas soluciones de un caso a otro, i.e., si ve el desarrollo como un proceso psicológico dinámico, ya no se puede hablar de “logos”, solo de “telos”. La

voluntad artística tiene sus *objetivos*, sus *aspiraciones*. mientras que en el ámbito ideal-objetivo el desarrollo se basa en cada nueva solución que *provocaba* nuevos problemas, en el ámbito psicológico dinámico la única pregunta que se debe hacer es, ¿hacia qué dirección *tiende* esa voluntad artística particular? <sup>322</sup>

Fue una deficiencia por parte de los críticos de Riegl que no se dieran cuenta de esta extraña dicotomía. Si bien rechazaron, en principio, una lógica de desarrollo, pasaron por alto el dualismo de “contenidos ideales” y “fuerzas activas”, y se apresuraron demasiado en relacionar la noción de “lógica” con la última.

Aquellos investigadores que pueden considerarse sucesores de Riegl han abolido el dualismo –algunos conscientemente, otros inconscientemente–. Y dependiendo de cuál de los dos lados favorecían, o se les ocurrió una explicación lógica de la teoría de Riegl y la llevaron adelante en un sentido idealista, o bien consideraron sus inclinaciones realistas como su verdadera esencia y la tomaron en una dirección totalmente psicológica.

La progresión lógica de la teoría se efectuó extrayendo deliberadamente la “voluntad artística” de la esfera de los “procesos” [Wirksamkeit] psicológicos y transfiriéndola a la región de la “significación” [Bedeutung] teórica. “Voluntad artística”: no es la fuerza real que produce una solución, sino el “*sentido*” [Sinn] ideal de la solución misma. <sup>323</sup> Sin embargo, esto sugeriría que la “voluntad artística” y los “problemas artísticos” habitan la misma esfera ideal, y que las mismas condiciones son cruciales para el descubrimiento de

---

<sup>322</sup> Así, Riegl extrapola, por ejemplo, un telos particular del desarrollo de Rembrandt. Rembrandt, en opinión de Riegl, utilizó los “dispositivos italianos de subordinación y coherencia interna” para lograr “ese objetivo universal de la voluntad artística de Holanda: relaciones coordinadas dentro y fuera de la pintura”. “De hecho, sin embargo,” la coherencia externa con el espectador “continuó siendo su única y última preocupación [!], Y recurrió a la coherencia interna del arte antiguo y romano como modelo solo porque sabía que lo llevaría a la solución perfecta para Holanda”. Aloïs Riegl, *Das holländische Gruppenporträt. Bd. 1: Textband*, vol. 2, 1 (Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1931), 212.

<sup>323</sup> Ver: Panofsky, “Der Begriff”.

cada uno. Y, de hecho, en los escritos de Panofsky encontramos, por primera vez, un alegato en favor del método (y una demostración de este) al que nos referimos anteriormente aquí como "reflexión especulativa".

Empero, en lo que respecta a la respuesta psicológica a la teoría de Riegl, se basa en una ocultación inconsciente del dualismo. Los problemas artísticos que, por su propia naturaleza, postulan ideales, se interpretan psicológicamente como *factores activos*. De repente, se intenta evaluar “cuán significativo es el lugar que ocupan en la creatividad artística”, se hace la pregunta de “hasta dónde se pueden definir objetivamente” –consideraciones todas que solo tienen sentido si uno entiende los problemas como realidades psicológicas, cuya reconstrucción es importante–. “Reconstrucción” –pero ese era el método que habíamos contrastado explícitamente con la “reflexión”–. La reconstrucción, habíamos dicho, se relacionaba con un hecho real; en ausencia de documentación, esto debe determinarse mediante la *abstracción*. Por lo tanto, es lógico que aquellos investigadores, que consideran los problemas como realidades también tengan en alta estima la abstracción. Así, por ejemplo, leemos en los escritos de Tietze: “No existe una red de preguntas sistemáticamente establecida [...] solo hay problemas concretos, que están parcialmente dirigidos, i.e., conscientemente presentes [¡!] y que son en parte la abstracción [¡!] de un contexto de hecho existente”.<sup>324</sup> Ya hemos demostrado con suficiente claridad que este método solo puede conducir a las tareas pre-artísticas, nunca a los problemas artísticos.

Una vez que se reconoce la idealidad de los problemas artísticos, si se admite que son objetos de reflexión especulativa, no hay necesidad de preocuparse por el significado histórico específico que Riegl les

---

<sup>324</sup> Acá se alude claramente a los dos métodos de reconstrucción: ¡documentos o abstracción! Porque es únicamente de los documentos relevantes que se puede concluir que un problema estaba “conscientemente presente”. Para una crítica de dicha evidencia documental, ver: Panofsky, “Der Begriff”, donde se señala que todas las declaraciones teóricas de los artistas deben considerarse como “objetos”, no como “medios de interpretación del sentido histórico [sinngeschichtlich]”.

atribuye. Se puede abstraer de la secuencia cronológica de los problemas sin tener en cuenta qué solución previa “provocó” el problema en consideración —el hecho sigue siendo que todo fenómeno artístico surge de un “problema” y que este problema consiste en una “oposición latente” [latentem Gegensatz]—. Habiendo dejado a un lado el punto de vista histórico, todavía nos queda la base sistemática, y solamente nos ocupa la constitución formal de este último.

Sin embargo, contra esta simple eliminación de todo lo histórico, surge una objeción muy justificada: ¿Acaso los “problemas artísticos”, tal como lo discutió Riegl, incluso si uno se resiste a su versión psicológica y hace caso omiso de sus lazos históricos, conservan aún una característica particularmente estimulante? Si, desde una perspectiva histórica, cada nueva solución “provoca” nuevos problemas, entonces —visto de manera sistemática— esto significa que hay innumerables problemas diferentes a los que se pueden unir cada vez más problemas nuevos —precisamente así se vislumbra una serie interminable de apariencias artísticas—. Pero, si esto es así, ¿tienen estos problemas una raíz *a priori*? ¿Existen principios que subyacen a todos de manera similar? A pesar de que atacamos el punto de vista de Tietze citado anteriormente, debido a su realismo psicológico, quizás hay algo de verdad en sus palabras iniciales: ¿“No existe una red de preguntas sistemáticamente establecida [...] solo hay problemas concretos [...]”?

### **B. La raíz sistemática de los problemas artísticos**

Si los “problemas” fueran simplemente una agrupación suelta de datos individuales concretos, no diferentes del material artístico en sí mismo, entonces —exactamente como este último—, tendrían que ser identificables empíricamente. Sin embargo, sobre la base de la apariencia visible de una obra de arte, solo se pueden discernir hechos morfológicos simples, nunca nada “problemático”. Aunque es cierto que, si se compara *Hagia Sophia*, por ejemplo, con edificios centralizados puros y basílicas puras, se considerará como

una “forma compuesta”, esto no es suficiente para establecer una antítesis. Aún no se trata de una rivalidad entre dos principios opuestos. La “forma compuesta” es un hecho morfológico inequívoco como cualquier otro. Sin embargo, si afirmo que una “oposición” particular es intrínseca a ella, entonces primero debo averiguar esto: ¿es esta “latente”? Debo tener en cuenta los elementos visibles contenidos en el principio centralizado y los innatos al principio longitudinal. Con esto, necesariamente, voy más allá de los hechos concretos del caso particular. Porque ninguno de los dos polos se encuentra, *como tal*, en la apariencia de este último. La polaridad es puramente intelectual, una idea –un objeto de “reflexión especulativa”–. Se fundamenta en una oposición entre dos *órdenes visuales*.

## I

Es significativo que nada menos que Riegl, en quien encontramos una multiplicidad de problemas diferentes que se suceden uno tras otro, se esforzó por identificar antítesis fundamentales entre órdenes visuales. Estoy pensando sobre todo en su contraposición de los valores “ópticos” [optischen] y “hápticos” [haptischen]. La coloración psicológica de los términos “óptico” y “háptico” puede hacer que parezca dudoso que estos sean principios de *órdenes visuales*, en otras palabras, que se trata de definiciones *objetivas*. Pero el hecho mismo de que estos términos hayan mantenido su significado, a pesar de que la derivación psicológica que Riegl les ha proporcionado difícilmente puede sostenerse, debe ser motivo de consideración.<sup>325</sup>

Desde un punto de vista psicológico, la conciencia de esas cualidades que Riegl llama “hápticas” no se debe particularmente al *sentido del tacto*, sino a *elementos motores* que pueden conectarse por igual con sensaciones táctiles y ópticas. Sondeo una forma con mi mirada –es decir: los procesos motores se conectan

---

<sup>325</sup> Para el significado no psicológico de la terminología de Riegl, ver: Panofsky, “Der Begriff”.

con respuestas ópticas. Y se conectan de manera similar con las percepciones de los sentidos táctiles si sondeo una forma con mis *dedos*-. Sin embargo, si uno elimina los elementos motores de una respuesta óptica, todo lo que queda es la sensación de color o luz. Si se hiciera lo mismo con una experiencia táctil, todo lo que quedaría sería una mera sensación de tacto. Si se quisiera desarrollar el contraste peculiar, que Riegl caracterizó por la antítesis “háptico-óptica”, psicológica y genéticamente, habría que decir que nuestra conciencia de lo primero se deriva esencialmente de las sensaciones de movimiento, mientras que nuestra conciencia de lo segundo deriva de la percepción “pura”, i.e., de la percepción sensorial libre de elementos motores. Con tal distinción, sin embargo, no se ganaría nada para la interpretación de los hechos morfológicos. Uno solo podría atribuir cualidades individuales y visibles a sus “lugares” [Ort] psicológicos, conectando así las diferencias morfológicas de los *objetos* con las diferencias que se encuentran dentro de los mecanismos de percepción humana. De este modo, se podría establecer un paralelismo entre dos series de apariencias, pero sin poder decir que una estaba *detrás* de la otra. En la misma línea que las “formas compuestas” morfológicas, surgirían procesos complejos del lado psicológico: conexiones particulares entre las sensaciones de movimiento y las percepciones sensoriales “puras”, por las cuales un grupo dominaría en cierta medida y los otros retrocederían en cierta medida. Pero, tampoco como en los ámbitos de la morfología, esta combinación denotaría algo “problemático”. Y ese es el punto crucial: en el pensamiento de Riegl, la antítesis entre “óptico” y “háptico” es intrínsecamente “problemática”, contiene dentro de sí una “*oposición*”, un “*conflicto*” [Widerstreit], *¡y por lo tanto no puede ser de una naturaleza psicológica!* Sería absurdo hablar de una oposición entre las sensaciones de movimiento y las percepciones sensoriales –sin sentido porque la antítesis y el conflicto son términos que

expresan la *incompatibilidad ideal*-. Sin embargo, los procesos psicológicos tienen una relación *real* entre sí. Pueden *obstaculizar* o *incluso suprimirse* mutuamente, pero nunca pueden *entrar en conflicto* entre sí.<sup>326</sup>

El verdadero origen de la distinción entre lo óptico y lo háptico se hace evidente cuando se reflexiona sobre el concepto básico de toda teoría del arte, que por sí mismo abre el reino del arte al intelecto: la noción de lo “concreto-visible” [Konkret-Anschaulichen]. Lo que distingue lo “concreto-visible” de lo “visible-puro” [Rein-Anschaulichen] es la plenitud sensible [Fülle]. Pero la condición previa para todo lo que es visible es la configuración [Gestalt], la forma. Por lo tanto, la “plenitud” y la “forma” [Form] tienen que conectarse para que haya un ámbito artístico.<sup>327</sup> Pero la naturaleza de esta conexión siempre es un problema –un problema que muta según las condiciones materiales de las diferentes formas de arte–. Para definirlo específicamente para las artes visuales, debe haber dos órdenes visuales [anschaulicher Ordnungen] que, ambos relacionados y opuestos entre sí, expresen las precondiciones sensoriales y elementales de este arte. Me parece que aquí está la importancia de la antítesis de Riegl, aunque, para evitar interpretaciones psicológicas erróneas, habría que esforzarse por encontrar una formulación más objetiva. Sin embargo, incluso aparte del hecho de que es incómodo –y generalmente inútil– luchar contra una fórmula establecida desde hace mucho tiempo, podría resultar difícil encontrar una antítesis que sea de alguna manera tan memorable y práctica; anudado a esto, uno también constantemente se encontrará con dificultades factuales. Por ejemplo, Se podría reemplazar

---

<sup>326</sup> Dondequiera que se habla de “conflicto” en contextos psicológicos, siempre existe una conexión con una noción de lo ideal-objetivo. Por ejemplo, cuando percibo un cuerpo a través de la vista y el tacto y ambos sentidos me transmiten ideas “contradictorias” sobre su forma. La “incompatibilidad” acá expresada ciertamente no es de naturaleza psicológica. Precisamente debido a esta *vacilación* entre las dos impresiones, demuestro que bien podrían unirse en el mismo nivel de conciencia psicológica. Lo mismo puede decirse de la vacilación ante una decisión de voluntad. Las acciones o demandas entre las cuales la decisión tiene que elegir son objetivamente incompatibles. Sin embargo, a nivel psicológico, las nociones correspondientes se unen como formas de vacilación.

<sup>327</sup> Sobre esto y sobre lo que sigue, el ensayo de Erwin Panofsky, “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«.”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 129–61. –En el número actual de esta revista–que ya responde en parte a mis comentarios.

"cualidades hápticas" por "valores corporales", y "cualidades ópticas" por "valores lumínicos", pero lo corpóreo es sólo un caso especial de lo háptico, y ni siquiera uno puro. Si, por otro lado, se elige la expresión más amplia y apropiada "cualidades formales", se obtiene un término demasiado insípido y cliché, tal vez incluso engañoso. Por lo tanto, conservaremos la terminología de Riegl.

Los elementos que son del orden háptico, y los que evolucionan en el ámbito óptico, están fundamentalmente en desacuerdo entre sí; la ascendencia incondicional de uno implica la negación del otro: Donde los elementos visuales dominan, los elementos táctiles se disipan; donde, por otro lado, los elementos táctiles deben tener validez absoluta, los elementos visuales deben ser suprimidos, precisamente porque, por su naturaleza, tienden a hacer que los elementos táctiles se desintegren. Al mismo tiempo, sin embargo, este radicalismo es puramente teórico. En la apariencia no hay valor táctil *absoluto*, ni hay valor visual *absoluto*; porque los dos órdenes solo pueden establecer su significado constitutivo en relación entre sí, y es solo esta *conexión* [Verbindung] lo que determina la forma concretamente visible [konkret-anschauliche Gestalt] de la obra. Cualquier cosa puramente óptica, desprovista de cualidades hápticas, i.e., límites formales, es tan amorfa como la luz pura –algo *concreto*, pero no *visible* como tal–. Cualquier cosa puramente háptica, formal, desprovista de cualquier característica óptica, es puramente abstracta, una figura geométrica –algo *visible*, pero en ningún sentido *concreto*–. Es solo la relación entre los dos lo que le da a cada uno la calidad de un orden visual. Al mismo tiempo, sin embargo, esta relación también expresa cierta *tensión*. Es tarea del intelecto identificar esta tensión, enfocarse en ella como la precondition conceptual de toda formación. Uno puede descubrir el "significado" de diferentes caracteres morfológicos en el hecho de que –cada uno a su manera– constituye una conciliación [Ausgleich] entre los órdenes ópticos y hápticos.

En una descripción morfológica individual, lo que se puede llamar un "contorno disuelto" ahora adquiere su propio significado especial. El "*sfumato*" de Leonardo se interpreta como un tipo particular de

“conciliación”. Y también se ponen en juego cuestiones técnicas: los “oquedades” [Bohrlöchern] en una escultura de mármol se leen como un signo de la “devaluación de la línea en favor de la mancha”. Incluso un arte tan claramente sintonizado con cualidades hápticas como el egipcio no puede prescindir por completo de las cualidades ópticas. Para distinguir y aislar cualidades hápticas en un nivel visiblemente concreto, necesita los bordes de las sombras y los colores, incluso si no les adjudica a estos un valor intrínseco. El arte griego encontró una forma de conciliación a medio camino entre los dos órdenes –una solución que Riegl describe como “háptica-óptica” o (en su expresión psicológica) como “vista normal” [normalsichtig], en oposición a la “visión cercana” [nahsichtigen] de los egipcios, quienes solo establecieron cualidades hápticas y la “visión lejana” [fernsichtigen] de los romanos tardíos, para quienes las cualidades ópticas dominaban—. Sin embargo, la variedad de formas en que se resuelve el conflicto entre los dos en la historia más reciente del arte, se puede ver en los diversos usos de un dispositivo óptico individual: la sombra. Mientras que la “sombra corporal” [Körperschatten] cumple una función puramente *cúbica* (con el propósito de modelar una forma individual), de la “sombra espacial” [Raumschatten] se espera que esclarezca el sentido del *espacio libre*, mientras tanto, la “sombra proyectada” [Schlagschatten] está a medio camino entre las otras dos.<sup>328</sup> Dependiendo de si una obra de arte usa únicamente la “sombra corporal”, o si la combina con la “sombra proyectada”, o si las dos están subsumidas en la “sombra espacial”, tomará su lugar en una escala particular, desde la subordinación de elementos visuales por elementos táctiles hasta la ocultación de elementos táctiles por elementos visuales. Algo muy similar puede decirse de los colores: a veces se utilizan de manera “policromada” [polychrom] y ayudan a

---

<sup>328</sup> Ver: Riegl, *Das holländische. 1.*

“compensar” [abzusetzen] ciertas cualidades hápticas contra las otras, a veces agregan un elemento “colorista” [koloristisch] a las formas y las disuelven en el proceso.<sup>329</sup>

## II

Dado que la polaridad de las cualidades hápticas y ópticas se deriva de las condiciones sensoriales-elementales [sinnlichen Elemente] de formación [Gestaltung], a cada uno de estos elementos sensoriales se le puede atribuir su propio “lugar” [Ort] particular: la dimensión en la que realmente encuentran su plena justificación. Esto nos da una segunda antítesis, en este caso *espacial*: la yuxtaposición de “superficie” [Fläche] y “profundidad” [Tiefe], o más bien, dado que se trata de una oposición entre órdenes visuales: la polaridad entre *valores* de superficie [Flächenwerten] y *valores* de profundidad [Tiefenwerten]. Podemos pensar la forma en que los dos están relacionados entre sí como la relación entre el “plano” [Muster] y el “fondo” [Grund]. El plano y el fondo son órdenes opuestos. Pero un fondo *sin* un plano pierde cualquier significado real, tal como el plano necesita el fondo como su contraparte. Del mismo modo, un elemento de profundidad solo puede expresarse a través de su relación con la superficie; el orden de “uno detrás del otro” [Hintereinander] depende del de “uno al lado del otro” [Nebeneinander]. Una secuencia que retrocede hacia la distancia, que no se manifiesta en la superficie, equivaldría a la “congruencia” [Deckung] completa y, por lo tanto, no sería visible. Por el contrario, una figura solo puede garantizar, por la naturaleza de su superficie, que está “separada” [absetzt] del fondo, lo que a su vez establece una relación entre los dos. Al igual que con los

---

<sup>329</sup> Este conflicto entre los valores ópticos y hápticos tiene su contrapartida exacta en la música. Se puede distinguir el valor sensual y tonal de las notas de su valor melódico formal. Esta rivalidad entre dos órdenes se decide primero a favor de una y luego a favor de la otra. Por lo tanto, la instrumentación puede ser el medio para establecer una secuencia melódica frente a otra para que pueda destacarse del resto, en virtud de la diferencia en la naturaleza del sonido. Pero cuando la naturaleza del sonido ya no tiene esta función auxiliar y se valora por derecho propio, se aplica lo contrario: los valores sonoros oscurecen los elementos melódicos formales hasta que, en última instancia, las melodías se convierten en nada más que sonidos: Ver Franz Schreker, *Malipiero und andere moderne Komponisten*, s/f.

valores ópticos y táctiles, la polaridad incluye una tensión y al mismo tiempo una interrelación. Y, una vez más, la forma individual puede interpretarse como un “conciliación” [Ausgleich] entre los dos polos.

Para arrojar luz sobre la variabilidad de las posibles “conciliaciones”, prestemos atención a la solución extremadamente unilateral del arte egipcio. La decisión radical en favor de la superficie, como en este caso, lleva a una devaluación radical del “fondo”. Aunque el “fondo”, como tal, existe, en cierto sentido es solo el “negativo” [Negativ] de los valores de superficie y no tiene un papel como factor significativo por derecho propio, de la misma manera que las características ópticas (colores, bordes sombreados) juegan un papel en el diseño egipcio, pero solo con el propósito de distinguir y delinear entidades hápticas. Las figuras son distintas del fondo; así, puede hablarse de tensión entre el “plano” y el “fondo”. Pero las figuras se desarrollan sin entrar en una *relación positiva* con el fondo, con el resultado de que el fondo carece de valor por derecho propio. Lo mismo puede decirse de la “frontalidad” [Frontalität] de las esculturas egipcias exentas y de la arquitectura egipcia, en particular del diseño del templo. En el exterior del templo se encuentra la masa cerrada y sólida de la pared, cuyo inmenso tamaño no puede ser absorbido de una sola mirada y, por lo tanto, solo aparece progresivamente, a lo largo de su superficie. En el interior hay una multitud de columnas colosales cuyas filas apretadas evitan que la profundidad espacial tenga un efecto visual particular. Como una “entidad material” [stoffliches Individuum], la columna individual está separada del fondo, solo por este medio existe como una columna, pero solo se considera que la *masa corporal* de las columnas tiene un valor artístico, mientras que el espacio *entre* las columnas no tiene parte que jugar.

En el arte clásico griego vemos la emancipación del fondo. Acá los elementos de profundidad comienzan a infiltrarse en los elementos de la superficie, el conflicto entre los dos se resuelve en el sentido de un equilibrio medio, análogo al equilibrio que tiene lugar acá entre valores ópticos y hápticos. La composición del relieve y de los grupos del pedimento combina una diferenciación de profundidades espaciales con

conexiones a través de la superficie: en el posicionamiento de las figuras hay relaciones superficiales (correspondencia simétrica) [symmetrische Entsprechung] y relaciones profundas (congruencias) [Deckungen]. En los relieves helenísticos, el fondo se convierte incluso en el orden dominante. La arquitectura introdujo el tipo “Períptero” [Peripteralstellung]. Los intervalos entre las columnas adquieren la misma importancia que los elementos de profundidad, aunque están conectados como una superficie por delineaciones fijas. Y la columna individual forma una “conciliación intermedia” [mittieren Ausgleich] entre superficie y profundidad; es una forma “corpórea”.

Lo corpóreo –lo plástico como queda acá claro– no es una categoría elemental, como se ha supuesto a menudo, sino una forma particular de conciliación que resuelve una antítesis fundamental. Y si uno ve el modelado de formas corpóreas como uno de los sellos distintivos de la Antigüedad clásica, entonces solo puede captar el “sentido” [Sinn] de esta característica distintiva si lo relaciona con una polaridad entre órdenes visuales.

Y lo mismo puede verse también en las “soluciones” [Lösungen] del arte más reciente. La estructura piramidal en las composiciones del Renacimiento debe entenderse como un equilibrio entre los valores de superficie y los valores de profundidad. Al igual que la construcción en perspectiva centralizada, que combina la profundidad de las ortogonales y la frontalidad. Y es precisamente el contraste entre la superficie y la profundidad lo que se reconcilia en la pintura de paisajes mediante los “fondos”, una solución en la que el dominio de los elementos de profundidad es ya muy evidente. Si bien los valores de superficie todavía tienen un papel totalmente positivo que desempeñar dentro de la composición en su conjunto, sin embargo –a medida que los valores de profundidad se intensifiquen cada vez más–, serán eliminados progresivamente. La conclusión lógica de esto es exactamente lo contrario del estilo egipcio: una decisión radical en favor del “fondo” y la devaluación completa de la superficie, del “plano”. (Ejemplo: paisaje marino holandés). Pero, así

como el fondo devaluado pervivía en el arte egipcio, el orden del “plano” todavía se representa acá de manera residual: como el recuadro, el “detalle” [Ausschnitt] en sí mismo.<sup>330</sup>

### III

Ahora que hemos asignado a cada uno de los elementos opuestos, tanto el háptico como el óptico, su “ubicación” espacial y, por lo tanto, obtuvimos una polaridad de los “valores espaciales” [Raumwerte], ahora tenemos que preguntarnos: ¿qué forma de “integración” [Zusammenschlusses] ocurre en el orden háptico y en el orden óptico? La respuesta radica en la polaridad de los “valores organizativos” [Gliederungswerte] que se pueden dividir en *distintivos* [distinkte] y *amorfos* [amorphe], en *formas individuales* [Einzelwerte] y *elementos cohesivos* [Einheitswerte]: Si uno imagina que las *cualidades hápticas* se vuelven completamente independientes –con la exclusión de todas las cualidades ópticas– el resultado sería una acumulación de límites formales, sin que haya ninguna sustancia con la que puedan relacionarse. Pero en ese caso, la formación de límites carecería totalmente de restricciones, lo que, a su vez, conduciría a una secuencia progresiva de *separación* –una “*distinctio ad infinitum*”–. Por otro lado, la integración pura de las cualidades ópticas solo podría concebirse como una *fusión*. Y dado que la exclusión radical de las cualidades hápticas conduciría a la disolución de límites fijos, el único resultado posible sería una sustancia amorfa. “Fusión” [Verschmelzung] y “separación” [Zerteilung] son, por lo tanto, las dos direcciones opuestas en las que evolucionan lo óptico y lo háptico. Cada uno, desprovisto del otro, lleva a una negación completa: en un caso, el resultado es un “algo amorfo” [amorphes Etwas], en el otro, una “nada distintiva” [distinktes Nichts]. Sin embargo, como en los

---

<sup>330</sup> Lo que el espacio es para el arte visual, lo es el tiempo para la música. Así como el orden uno-al-lado-del-otro [nebeneinander] se relaciona con el orden uno-detrás-del-otro [hintereinander], en la música el orden sucesivo se relaciona con el orden simultáneo. Las relaciones superficiales (para ser “leídas” [abzulesenden] individualmente) corresponden a la secuencia temporal de las notas en un pasaje melódico; el desarrollo de la profundidad (comprensible en un vistazo) corresponde a la conjunción temporal que produce un acorde armónico.

casos ya discutidos, acá también, en un sentido *positivo*, la polaridad puede conducir a una *relación mutuamente beneficiosa*: solo a través del conflicto con *formas individuales distintivas* la *fusión* emerge como una forma de *cohesión*, y solo en combinación con elementos cohesivos amorfos, la *separación* también demuestra ser una *distintividad*.

Una vez más, los fenómenos morfológicos individuales pueden interpretarse como una “conciliación” entre los dos órdenes: En el arte egipcio, la “separación” triunfa sobre la “fusión”. Las formas distintivas individuales se destacan, de acuerdo con las leyes de secuenciación uniforme. Las figuras en relieve están aisladas unas de otras; creando el efecto de una secuencia suelta de formas individuales. Pero que se erigen como “formas individuales” es evidente por el hecho de que hay una distinción en oposición a la cohesión amorfa. Y este elemento amorfo también está presente –como “fondo”–, en la apariencia de la obra. Solo que no interviene en su organización. Está devaluado –en tanto que elemento cohesivo–. Que los elementos cohesivos también se ignoren por completo en la organización de la *arquitectura*, se evidencia, entre otras cosas, por la falta de cualquier tipo de soluciones angulares [Ecklösungen]. Las formas individuales solo hablan por sí mismas. Riegl señala (en el pasaje sobre los relieves egipcios citados anteriormente) que cualquier intento de “poner a dos figuras en una relación más cercana y más evidente entre sí tenía que llevar a una interrupción del principio de la secuencia”. Y es cierto que cualquier arreglo en grupos pone en peligro la neutralidad de lo amorfo. La creación de grupos tiene un efecto cohesivo, en otras palabras, elimina el aislamiento radical. Y dado que las conexiones dentro de un grupo están más cerca que las de elementos más allá de los límites del grupo, el medio entre las figuras adquiere una función de conexión y separación. Así entran en juego factores de organización amorfos.

El arte egipcio evitó con éxito tal “cohesión” grupal, en parte al organizar las figuras mutuamente enfrentadas “en paralelo”, lo que resultó en una configuración completamente sin fuerzas conectivas, en parte

al concebir las figuras relacionadas como una “estructura continua en masa” [massenkontinuierliches Gebilde] autocontenida, que no necesitaba ningún medio de conexión. Sin embargo, con la emancipación del “fondo”, el arte griego también provocó la emancipación de las formas individuales. Liberó elementos distintivos de su aislamiento y, al integrarlos con elementos amorfos –los intervalos se incorporaron a la organización– creó una conciliación intermedia entre “cohesión” [Einheit] e “individualidad” [Einzelheit]. Los elementos individuales se convirtieron en “partes” [Teilen] de la entidad cohesiva. Al mismo tiempo, sin embargo, la entidad cohesiva surgió de la relación de elementos individuales. De la misma manera que la antítesis de elementos *espaciales* fue resuelta por el arte griego clásico en el sentido “*plástico*”, la antítesis de los factores *organizativos* encontró su conciliación clásica en el modo de formación “*tectónico*”. En consecuencia, “tectónico” [Tektonische] no es un concepto más elemental que el de plástico-corpóreo [Plastisch-Körperliche]. Solo tiene sentido (i.e., como un logro artístico) si uno lo considera como el resultado del conflicto entre valores individuales distintivos y valores unitarios amorfos. Esto significa, sin embargo, que la mera negación de este término no debe pretender ser una determinación inequívoca en sí misma. Por lo tanto, en la medida en que se toma el término “atectónico” literalmente,<sup>331</sup> se aplica absolutamente a toda expresión artística que no resuelva el conflicto entre diferentes factores organizativos por medio de una conciliación “intermedia” –es decir, tanto el arte egipcio como el arte holandés del siglo XVII–. En consecuencia, si se quisiera utilizar la noción de tectónico como un punto de referencia fijo y, siguiendo estrictamente el concepto, se buscara definir su polo opuesto, se llegaría a una multiplicidad de polos diferentes dependiendo de qué dirección se persiga. Aunque todas estas serían negaciones de lo tectónico, esto no las definiría en

---

<sup>331</sup> Las siguientes observaciones tienen el único objetivo de aclarar la terminología existente. Cuestionan la metodología de la formación del término “atectónico” de Wölfflin, sin desear emitir ningún juicio artístico sobre la forma particular de su uso. Para más información sobre esta crítica de los métodos de Wölfflin, ver Digresión D III, p. 138 y ss.

ningún sentido.<sup>332</sup> Los puntos de referencia genuinamente seguros están situados en un estrato más bajo –en la antítesis fundamental de diferentes órdenes–. Al concluir que el arte holandés reemplaza formas distintivas individuales con elementos cohesivos amorfos, se hace una diferenciación clara y positiva entre él, la solución clásica y las composiciones a la manera del arte egipcio.<sup>333</sup>

#### IV

Las tres antítesis expuestas anteriormente no afirman ser exhaustivas en ningún sentido. No hay forma de probar su exhaustividad *extensiva* [extensive] –por el contrario, a su debido tiempo, agregaremos más antítesis a esta lista–. Sin embargo, con respecto a su exhaustividad *intensiva* [intensiven], pueden ser vistas como concluyentes. En la medida en que son polos de órdenes visuales, son absolutas y proporcionan los parámetros dentro de los cuales las apariencias pueden ser interpretadas y aprehendidas como “logros artísticos”.

No obstante, si de hecho son “absolutas” [letzte Instanzen], deben aplicarse a *todos* los fenómenos. ¿Cuál es entonces su relación con la *multiplicidad de diferentes problemas* que se suceden uno tras otro durante el desarrollo histórico del arte? ¿Cómo es posible una multitud de problemas individuales históricos? ¿Son estos problemas individuales solo especificaciones de las mismas antítesis fundamentales?

Como regla general, estos *problemas especiales* surgen cuando uno atribuye *cualidades de representación* particulares a elementos visibles que están fundamentalmente en desacuerdo entre sí. Por lo

---

<sup>332</sup> En su libro Arnold von Salis, *Die Kunst der Griechen*. (Leipzig: S. Hirzel, 1922), por ejemplo, describe el estilo *cretense-micénico* como atectónico.

<sup>333</sup> La antítesis de los factores organizativos se puede aplicar directamente a la música sin primero tener que buscar un paralelo, como en casos anteriores. Esto es así ya que las categorías como entidad cohesiva y elemento individual, todo y parte –conceptos puramente relacionales que no están sujetos a los sentidos individuales– pueden aplicarse por igual a todos los tipos de contenido artístico, mientras que nuestras antítesis anteriores de lo óptico y lo háptico son exclusivamente visuales, y superficie y profundidad son exclusivamente espaciales.

tanto, se habla del “conflicto entre figura y espacio” –una expresión que solo tiene sentido si se ven la figura y el espacio por igual como “vehículos” [Träger] para valores particulares (posiblemente la figura como vehículo para valores hápticos, y el espacio como vehículo para valores ópticos)–. Por lo tanto, si uno declara que el espacio “devora” [verschlinge] las figuras, esto no es diferente de aseverar que lo óptico ha disuelto las cualidades hápticas, los elementos cohesivos dominan las formas individuales. La única diferencia es que la antítesis general se ve en una manifestación muy particular. Pero esto en sí mismo es también el factor crucial: la introducción del “vehículo” limita el *ámbito* del problema artístico. Tan pronto como ciertas cualidades están vinculadas con objetos empíricos particulares, se pierde la aplicabilidad universal de la antítesis, ya que solo un número limitado de obras de arte comparte los mismos “vehículos”.

La especificación se vuelve aún más clara cuando el problema artístico está vinculado con una condición objetiva, como aquella dada por un determinado tema. Así, una “tarea pre-artística” se convierte en la base de un problema artístico, y además lo hace de tal manera que la “tarea” prefigura la antítesis del problema. En su libro *El retrato holandés de grupo*, Riegl extrapola así los problemas de la concepción y la composición de las particularidades de la comisión: se debe representar a varias personas con total falta de acción; al mismo tiempo, sin embargo, se requiere semejanza de retrato externo. Inevitablemente, esto conduciría a una rivalidad entre la concepción “libre” [ungebundenen] y la “imagen propuesta” [gestellten Bild]. Con respecto a la composición psicológica de las figuras, esto conduce a un conflicto entre la “atención” [Aufmerksamkeit] y la “expresión de la voluntad” [Willensäußerung]; para la composición esto significa que el orden vertical suelto (es decir, la negación de las relaciones planas) estará en desacuerdo con las conexiones que surgen de un esquema normal (es decir, la afirmación del plano). No es necesario enfatizar que este conflicto es simplemente la manifestación particular de una antítesis fundamental.

Estos ejemplos muestran muy claramente que la base extraartística de los problemas solo limita su *aplicabilidad* y no su *significado*. Por lo tanto, en lugar de describirlos como problemas “especiales”, sería mejor hablar de problemas “*aplicados* de manera especial” [speziell angewandten]. Las antítesis como tales están involucradas en virtud de su importancia fundamental, exactamente como hemos descrito anteriormente. ¿Dónde, entonces, hay problemas *verdaderamente especiales* por descubrir?

A menudo se encuentra que una configuración morfológica concreta, en lugar de una precondition objetiva o temática, se toma para representar ciertas cualidades. Así, por ejemplo, leemos que “la columna y el muro están en conflicto entre sí” [Stütze und Wand sind Gegensätze] (Frankl). Para el historiador del arte, esta es una afirmación perfectamente ordinaria y fácil de entender. Pero haría que el lógico se quedara perplejo: ¿cómo se pueden enfrentar dos objetos concretos uno contra otro? –Solo considerándolos representantes de órdenes fundamentales—. Son las *cualidades* incorporadas en estas formas las que se contrastan entre sí –no las formas mismas—.

Pero acá es donde aparecen las complicaciones. Una forma concreta (como una columna) no es simplemente el representante puro de una cualidad única, sino que ya constituye una conciliación alcanzada entre otras cualidades antitéticas. Si se la enfrenta a otra forma concreta (como el cuerpo sólido de una pared de un diseño particular), se están de hecho relacionando dos soluciones opuestas entre sí y, al hacerlo, se está creando un nuevo problema –un problema que a su vez necesita su propia reconciliación, su propia “solución”–. Pero este problema ya no es fundamental en su naturaleza, sino claramente especial. Solo puede considerarse como la condición previa *especial* de un modo *particular* de formación y no como una condición *general* para “la formación *como tal*” [Gestaltung überhaupt]. Sin embargo, aún así se puede demostrar que tiene su origen en las antítesis generales; ya que cada uno de sus polos se puede desenredar para revelar una polaridad elemental. En el caso de la “columna” y la “pared” que enfrentamos antitéticamente entre sí, cada

uno constituye ya una conciliación particular entre las cualidades ópticas y hápticas. Y, de la misma manera, el esquema compositivo del triángulo, por ejemplo, que durante las fases particulares de la pintura nórdica “rivalizó” [rivalisiert] con valores espaciales armoniosos, surgió del conflicto entre la superficie y la profundidad.

Por lo tanto, está claro que los problemas verdaderamente especiales son intrínsecamente complejos y pueden desenredarse para revelar sus propios componentes elementales. Por lo tanto, cada problema *históricamente determinado* se remonta a un problema *supra-histórico* [überhistorisches], cada polaridad que surge durante la *historia del desarrollo* [entwicklungsgeschichtliche] del arte se remonta a una polaridad *sistemática*. En consecuencia, tenemos que concluir que precisamente en el caso de los problemas especiales, las antítesis fundamentales se consideran “absolutas”. Los “problemas concretos” [konkreten Probleme] apuntan por sí solos a una “red de preguntas sistemáticamente establecida” [systematisch bereitetes Netz von Fragen].

Pero hasta ahora, no hemos demostrado la existencia de ninguna “red sistemática”. Simplemente describimos los tres problemas fundamentales en una secuencia ordenada, observando la “reflexión especulativa” en acción mientras lo hacíamos. Sin embargo, la pregunta es, ¿puede existir una deducción *a priori* [apriorische Deduktion] de los problemas?

### **C. Fundamentos de una derivación [Ableitung] sistemática**

Para establecer puntos de referencia fijos para nuestra derivación, tenemos que volver a nuestra primera pregunta: ¿Cuál es la esencia de los problemas artísticos? ¿Cómo están estructurados?

Cada problema artístico contiene en su interior un conflicto entre dos órdenes visuales antitéticos. Sin embargo, para que ambos órdenes entren en conflicto, deben unirse en el mismo nivel, en el mismo estrato.

Por lo tanto, además de su forma antitética, cada problema también tiene su propio lugar particular. En virtud de este lugar, i.e., el punto donde se desarrolla esta antítesis, cada problema se distingue de los demás. La *forma de tensión* es común a todos los problemas; esto los distingue primero que todo y, por lo tanto, puede describirse como “categorial” [kategorial].

Por lo tanto, la derivación sistemática enfrenta dos tareas: determinar la “antítesis categorial” como tal e identificar las “regiones” [Regionen] en las que opera.

## I

Como punto de partida, elegimos nuevamente las obras de Riegl. A primera vista, el par de opuestos, “subjetivismo” [Subjektivistischen] y “objetivismo” [Objektivistischen] que introdujo en la investigación artística [Kunstforschung] parece adecuado para formular la antítesis categorial, ya que trasciende todas las regiones individuales, pero es aplicable a cada una de ellas. Las cualidades ópticas, por ejemplo, son “cualidades secundarias” [sekundäre Qualitäten], mientras que las cualidades hápticas (como elementos formales) son “primarias”; así, el primero puede describirse como “subjetivismo” y el último como “objetivismo”. Los elementos visuales que denotan profundidad no son más que fenómenos que surgen de una conciencia subjetiva, mientras que las relaciones superficiales se pueden describir en términos matemáticos. Y, por último, se pueden considerar determinados elementos individuales como determinados, por lo tanto, elementos objetivos, mientras que se puede decir que la coherencia amorfa es un fenómeno puramente subjetivo.<sup>334</sup> Pero, ¿dónde se origina la antítesis sujeto-objeto, presentada por Riegl? Solo mediante la derivación sistemática se

---

<sup>334</sup> Riegl prestó especial atención al caso de la “cohesión amorfa”. Y en este respecto demostró su concepto de subjetivismo de manera más persuasiva. Ver: Riegl, *Das holländische. 1.*, donde nunca se cansa de señalar que el “elemento de conexión” [verbindende Element] se encuentra en el “sujeto contemplativo” [betrachtenden Subjekt] de la composición específicamente holandesa.

puede validar como una polaridad específicamente *artística*. Sin embargo, acá es donde nos encontramos con dificultades fundamentales.

En primera instancia, se plantearán objeciones sobre el significado integral de esta antítesis. La oposición entre subjetivo y objetivo (aparte de las diversas interpretaciones a las que ha sido sometida durante el curso de la historia de la filosofía) tiene un papel que desempeñar en áreas muy diferentes del pensamiento humano. Permea los problemas epistemológicos y las teorías de la ética y, por supuesto, puede aplicarse a cuestiones de formación artística. Pero, ¿por qué debería considerarse como algo *específicamente* artístico? ¿Su aplicabilidad múltiple no sugiere que estamos tratando con un enfoque muy general, para el cual el arte es solo *un* objeto *entre otros*?<sup>335</sup>

Además, hay que decir que la relación sujeto-objeto, tal como la presenta Riegl, es epistemológicamente cuestionable. Es solo el sujeto *psicofísico* [psychophysischen] –como portador de cualidades particulares– lo que se puede decir que está espacialmente “opuesto” [gegenüberstehe] a un objeto. Sin embargo, el sujeto psicofísico es un hecho en el mundo real. Por lo tanto, cualquiera que fundamente su argumento sobre la oposición física del sujeto y el objeto se basa en factores empíricos más que en circunstancias a priori. Y si se opone a las definiciones entre sí al localizar una dentro del *sujeto* y la otra en el *objeto*, esta distinción se volverá problemática tan pronto como uno vuelva a los factores trascendentales. Aunque es cierto que todavía habrá una *diferencia* entre estas definiciones, ya que el punto de vista trascendental no puede simplemente hacer desaparecer las cosas. Sin embargo, uno no incorporará la oposición en una cosmovisión psicofísica existente, sino que la derivará –para hablar kantianamente– de las “capacidades de nuestra mente” [Vermögen

---

<sup>335</sup> Dejo abierta la cuestión de si Riegl consideró o no, de hecho, la importancia global de esta antítesis como una ventaja. Tomada en conjunto con ciertos arquetipos de comportamiento psíquico (voluntad, emoción, atención), le permitió establecer paralelismos entre los fenómenos artísticos y los asuntos religiosos y éticos.

unseres Gemütes]. En consecuencia, la oposición de sujeto contemplativo y objeto visto se convertiría en una diferencia *dentro* del *modo* de contemplación, con el resultado de que, en última instancia, las cualidades “objetivismo” y “subjetivismo” podrían rastrearse a dos *funciones* diferentes dentro de la conciencia humana. Una de ellas podría describirse como “sensación” [Empfindung], la otra como “intuición” [Anschauung]; en cualquier caso, la primera corresponde a la “plenitud sensible” [sinnliche Fülle], la segunda a la “composición formal” [formale Bestimmtheit] del objeto. Por lo tanto, si despojamos los conceptos de Riegl de su significado psicofísico, finalmente llegamos a la antítesis de la plenitud y la forma. Y la *conexión necesaria con cuestiones artísticas* se puede demostrar acá fácilmente. En cuanto se consideran estos polos opuestos, es decir, tan pronto como se hace la conexión entre la plenitud y la forma, se enfrenta uno con el problema de la formación visual concreta, que a su vez despliega el reino del arte (cf. *Supra* p. 94 y ss.).

Habrán quienes objetarán que la antítesis de plenitud y forma también existe en otras áreas del pensamiento humano. Respondemos: nunca como una correlación categorial fundamental. El conocimiento de la naturaleza, por ejemplo, está lejos de comprender ambos conceptos como equivalentes, por el contrario, su objetivo es subsumir la plenitud en la forma. En la forma, en las relaciones cuantitativas, reside para él lo realmente la legalidad, y la diversidad cualitativa –la plenitud– es meramente una cuestión dada *pre-científica*. Por lo tanto, la plenitud y la forma se asignan a dos esferas separadas, y en lugar de su mutua *interpenetración* [Durchdringung], el problema radica en su separación, en la liberación de la forma de la plenitud. De todos modos, si la tarea de unir a los dos no es el objetivo de la investigación, es al menos su punto de partida. Y así parece que, al menos en su punto de partida, existe un cierto grado de contacto entre las ciencias naturales y el reino de lo artístico. Sin embargo, su base común radica precisamente en lo que es pre-científico en todas las ciencias naturales y lo que es pre-artístico en todas las obras de arte: en ese mero “agregado” que se deja atrás cuando, por medio de la abstracción intelectual, uno excluye toda interpretación sintética de la realidad

sensorial. Este agregado sensorial no revela ninguna legalidad, ni concretamente visual [konkret-anschaulich] ni científica [naturwissenschaftliche]. No tiene ningún “significado” en absoluto. En todo caso, es completamente *ilegal*, “libre de sentido” [Sinnfreie], *anterior* a la presentación de cualquier problema. Solo cuando el pensamiento científico lo subordina a sus categorías, de modo que la plenitud sea subsumida en la forma, las leyes de la Naturaleza [Naturgesetze] se infiltran en él. Por otro lado, toda obra de arte es un “mero agregado” [bloßes Aggregat] siempre que la combinación de la plenitud y de la forma no sea vista como un *problema*. Solo cuando se establece este problema, el objeto se coloca en la categoría fundamental de los procesos de pensamiento científico-artístico [kunstwissenschaftlichen Denkens].<sup>336</sup>

Es obvio que la antítesis originaria [Urantithese], tal como la hemos determinado, aún no permite ninguna aplicación específica, en vista del hecho de que, por sí sola, no tiene la capacidad de evaluar una obra de arte dada en términos de su logro [Leistung] artístico. No se puede simplemente “monitorear” [abhören] una imagen en cuanto a cómo maneja la polaridad de la “plenitud” y la “forma”. Para encontrar un eco en las cualidades visuales de una imagen, se tiene que descender a la región de lo visual. Se necesita un medio

---

<sup>336</sup> Panofsky ha sugerido el par de opuestos espacio y tiempo como una formulación de la antítesis originaria [Urantithese] categorial (“Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”, en el número actual de esta revista): Contrasta el espacio como la forma de percepción externa y, por lo tanto, de acuerdo con el principio de objetivación, especialización y distinción, con la forma interna de percepción del tiempo, de acuerdo con el principio de flujo [Verfließens] y conexión [Verbindens]. Esta tesis metafísicamente dirigida (metafísica porque trata de la relación del mundo de la conciencia inmanente con el mundo trascendental de los objetos) que, siguiendo los pasos de Kant, se acerca en su presentación a la noción moderna de “conciencia inmanente del tiempo” [immanenten Zeitbewußtsein], constituye un bienvenido y necesario complemento de nuestra propia discusión sobre la relación de la plenitud y la forma. Porque mientras que la plenitud y la forma —que están, por así decir, separados entre sí por un abismo— marcan rígidamente la *existencia* del problema que subyace en toda formación concretamente visual [konkretanschaulichen], el tiempo y el espacio interactúan mutuamente en la estructuración del mundo concretamente visual, y en esta interacción revelan el *progreso* de la solución de cada problema. Los términos de espacio y tiempo son, por lo tanto, particularmente adecuados —en virtud de la naturaleza particular de su conexión— para formular la *solución* particular a un problema, aunque deben asumir que el problema *como tal* ya es conocido. Mientras tanto, la antítesis de la plenitud y la forma se presenta como un medio para definir el problema *como tal*, pero no puede hacer más que *demandar una solución*. Por lo tanto, los dos están destinados a complementarse entre sí.

[Mediums] particular para crear algo concreto a partir de esta antítesis que permita aplicarlo al objeto en cuestión.

## II

Por lo tanto, la deducción *a priori* no es suficiente. Además de la antítesis categorial, también necesitamos un *esquema regional* [regionales Schema] que nos muestre los *puntos*, en lo concretamente visual, donde la categoría debería mostrar su eficiencia. Pero, ¿cómo sabemos de estos “puntos” [Stellen]? No pueden ser algo específicamente artístico, ya que, como simples “regiones” de antítesis categorial, simplemente proporcionan los *fundamentos* para lo que es artístico. Sin embargo, deben ser tan vitales para la constitución de la obra de arte como la antítesis categorial, porque contienen las condiciones bajo las cuales esta debe especificarse para que sea aplicable a los fenómenos. Este es, entonces, el punto decisivo: estamos tratando acá con las condiciones de posibilidad de la *apariencia* artística. Si la antítesis categorial contuviera dentro de sí las cualidades necesarias para la interpretación de un fenómeno como un *logro* artístico, entonces solamente encontraríamos circunstancias bajo las cuales los logros artísticos serían *objetivos*.

Pero las condiciones de objetividad de lo *artístico* no pueden ser diferentes a las condiciones generales de objetividad en la esfera sensorial *en general* [überhaupt].<sup>337</sup> Por lo tanto, para cumplir con nuestra tarea, vemos que debemos investigar la fenomenología de los reinos sensoriales en los que aparecen las obras de arte. ¿Cuáles son las características de un objeto de intuición [Anschauungsgegenstandes] visual, y cuáles son las de un objeto al que respondemos a nivel acústico, y qué define una forma lingüística? Por lo tanto, uno tiene que

---

<sup>337</sup> Acá se pueden ignorar las condiciones especiales que, dentro de la esfera sensual, justifican la diferencia entre la objetividad artística y empírica, entre la visión guiada por ideas y la percepción guiada por la realidad, ya que no influyen en la naturaleza de los problemas artísticos.

plantear la pregunta de manera diferente para el arte visual, para la música y para la poesía; por ahora se ha llegado al momento, al que no se hizo referencia durante la discusión de la antítesis categorial originaria, en el que debemos distinguir entre diferentes formas de arte. Siguiendo con nuestros ejemplos anteriores, que fueron tomados exclusivamente del campo de las artes visuales [bildenden Kunst], continuaremos restringiendo nuestra discusión a la esfera visual; al mismo tiempo, algunos de los temas que se introdujeron anteriormente de forma meramente somera, encontrarán una justificación más detallada en un contexto sistemático.

### *1. La esfera de la “apariencia cualitativa”*

#### a) Los valores hápticos y ópticos

La diferencia entre la *sensación* visual y la *contemplación* visual es la siguiente: la respuesta se centra únicamente en la simple “existencia” [Dasein] de los contenidos sensoriales como tales, la contemplación va más allá de esto a lo que los contenidos “significan” [besagen] objetivamente. Pero si bien la contemplación se dirige hacia un elemento objetivo que se “manifiesta” [darstellt] sensorialmente, aunque sin estar incluido en lo sensorial, requiere una articulación dentro de lo sensorial mismo, ya que solo de esta manera será posible establecer una conexión con el elemento objetivo. De la misma manera que en los ámbitos del lenguaje, los sonidos sensoriales solo resultan adecuados para la representación de palabras en virtud del hecho de que pueden atribuirse a objetos particulares (símbolos de conceptos), esta atribución en sí misma supone que los sonidos mismos están sujetos a una relación regulada –también, en el ámbito de las imágenes visuales, la comprensión regulada de los *objetos* va de la mano con la *regulación de lo sensorial como tal*–. Sin embargo, este orden puramente sensorial, que hemos descrito como “articulación” [Artikulation] –un término tomado de la fonética–, se basa, a nivel visual, en la realización de una conciliación particular entre las cualidades

ópticas y hápticas. La diferencia entre una línea y una mancha, o más precisamente, la diferencia en la ejecución de dos líneas o en la aplicación de dos manchas adquiere su forma característica en la conciliación que logra entre dos polos, el óptico y el háptico, igual que sucede con otras condiciones similares.

Habiendo descrito antes la antítesis de lo óptico y lo háptico como el principio de los “valores *sensoriales-elementales*” [sinnlich-elementaren Werte], ahora vemos la justificación de esta expresión. La palabra “elemental” excluye la impresión errónea de que estábamos tratando acá con “meras sensaciones” [bloßen Empfindungen]; porque los elementos siempre existen en el contexto de un sistema [Systemzusammenhang]. El epíteto “sensorial”, sin embargo, indica que esta conexión sistémica se encuentra a *este lado* de todo lo conceptual o material. Porque la esencia de la articulación consiste en que se desarrolla *puramente* en lo sensorial, aunque así es precisamente como crea entidades que –en virtud de su obediencia a ciertas leyes– pueden relacionarse con los objetos.

#### b) La superficie y la profundidad

Todos los contenidos visuales se desarrollan en el espacio; cada apariencia de color está ligada a un área en particular. Pero cuando los contenidos visuales inducen en nosotros más que una “mera sensación” y los entendemos como una forma articulada, no podemos evitar ver el complejo espacial relevante como *organizado*. Por lo tanto, la evaluación de los valores sensoriales de acuerdo con su relación con lo óptico y lo háptico va de la mano con la evaluación de los valores espaciales de acuerdo con su posición entre la superficie y la profundidad. Ninguno de ellos puede reclamar una “expansión” [Erweiterung] de los otros dentro de la interrelación, porque cada uno actúa restrictivamente sobre el otro y está limitado por el otro. La conexión de las dos dimensiones, que a su vez produce la forma visual del espacio, no debe verse como una forma de progreso desde un nivel inferior a uno superior (como en la geometría, donde la línea crece para convertirse

en un plano, y el plano se convierte en un cuerpo); por el contrario, es *una conciliación entre dos órdenes opuestos*.

c) Formas individuales distintivas y elementos cohesivos amorfos; separación y fusión

Además de los valores sensoriales-elementales y espaciales, también hay factores organizativos –un concepto que es un complemento necesario de los primeros en el sentido de que todavía no influyen en la relación del “todo” [Ganzem] y la “parte” [Teil]–. La articulación impregna lo sensorial como una red cuya estructura se puede definir independientemente de si se ve como un solo nudo o como un grupo más grande de nudos. Del mismo modo, la relación entre superficie y profundidad puede estudiarse tanto en una sola sección como en la totalidad del trabajo. La cuestión de la “conclusión” [Abschluß] va más allá del equilibrio entre lo óptico y lo háptico, entre superficie y profundidad. Por mucho que la organización sea evidente, tanto en cualidades sensoriales como espaciales, comprende un problema particular que se expresará por derecho propio. Por supuesto, esto de ninguna manera evita que haya una conexión entre la decisión con respecto a los factores organizacionales y la forma particular de conciliación lograda entre las cualidades ópticas y táctiles o entre la superficie y la profundidad.

## 2. La esfera de la “cosa que aparece”

Las regiones discutidas hasta ahora (relativas a la articulación, la espacialidad y la organización) aún no tienen ningún significado *real*. Forman parte del estrato superior de lo visible, en el cual, aunque los objetos se “representan” [darstellen] en él, todavía no “contienen” [enthält] nada objetivo. Solo la “relación de representación” [Darstellungsbeziehung] –que nos dirige a captar las cualidades sensoriales y las espaciales, organizadas para lograr coherencia e individualidad, como la apariencia visual de una “cosa” [Dinges]– va más allá de la formación cualitativa como tal. Paralelamente a la *apariencia* sensorial cualitativa, nos abre el mundo

de la “*cosa que aparece*” [erscheinenden Dings]. Sin embargo, *en la medida en que efectivamente aparece*, esto, en sí mismo, pertenece, por necesidad, a la objetividad visual. Por lo tanto, debemos incluirlo en nuestro análisis e ir más allá de nuestra secuencia de ejemplos anteriores (pp. 95-103), que, de acuerdo con su propósito simplemente introductorio, solo tuvo en cuenta el estrato de la formación puramente sensorial.

#### a) Esquema y cualidad singular

La “cosa que aparece” es siempre una cosa *singular*. Porque solo es visible en la medida en que tiene *cualidades visuales*, que son necesariamente singulares. Sin embargo, para que estas cualidades demuestren que pertenecen a esa cosa, deben estar conectadas con ella mediante un esquema. Como en el caso de las cualidades hápticas y ópticas, dos lados diferentes de la apariencia de cosa se oponen: una noción esquemática de forma y su realización singular. Solo ambos juntos constituyen el concepto de “cosa”. Porque una forma puramente esquemática, sin cualidades singulares, sería más como el concepto de un simple signo y las cualidades singulares sin una conexión esquemática formarían un mero agregado, desprovisto de cualquier significado de “cosa”.

Así como cada estilo toma su decisión entre lo háptico y lo óptico, la superficie y la profundidad, entre valores unitarios individuales y amorfos, también crea un equilibrio especial entre los componentes esquemáticos y singulares de la “cosa”. El arte egipcio, por ejemplo, descarta las diferencias singulares en favor de la similitud abstracta creando esquemas fijos para los objetos por representar; el impresionista, que solo considera lo singular como digno de representación, busca liberarse de todos los lazos formales, ya que oscurecerían la “*visión*” [Sehen] *pura* en la que basa exclusivamente su noción de la cosa. Mientras tanto, los

clasicistas, por su parte, unen lo general con lo particular para crear esa “conciliación intermedia” que a su vez da lugar a la particular forma de la cosa [Dingform] que es el “tipo” [Typus].<sup>338</sup>

## b) Idealidad y realidad

El principio singular y el esquemático pertenecen a diferentes *lugares*, así como lo óptico y lo háptico habitan en diferentes dimensiones. Pero mientras que, en el caso de los valores sensoriales-elementales, la cuestión del lugar se refería a una posición *espacial*, en este caso, con respecto al asunto de la “cosa que aparece”, se pretende en un sentido *ontológico*: la calidad singular y el esquema general constituyen diferentes *modos de existencia* [Seins-Art]. El momento singular es un *hecho real*, el esquema es una *estructura ideal*. Sin embargo, sólo lo individual, que, por su propia naturaleza, únicamente está allí *una sola vez*, para no volver nunca más en la misma forma, está –en el momento de su existencia– *en efecto presente*, mientras que lo general, lo abstracto, al no ser afectado por los cambios en los datos individuales, no es realmente una parte de

---

<sup>338</sup> Es la naturaleza de la “interpretación de la cosa” [Dingauffassung] del artista lo que afecta la posibilidad de una *representación simbólica*. Los símbolos son signos y los signos aparecen como esquemas. El grado en que el concepto esquemático de las cosas triunfa sobre el singular es, por lo tanto, decisivo para la posibilidad de atribuir significados simbólicos a las cosas representadas. En Egipto, no es solo el esquematismo lo que acercó el mundo de las cosas representado al mundo de los simples signos; esta cercanía también fue reforzada por la naturaleza pictórica de la escritura egipcia, cuyos signos con frecuencia corresponden a formas esquemáticas. Por lo tanto, parece que acá la brecha entre la apariencia de las cosas y el signo, entre la imagen y la escritura, se cierra casi por completo. Dentro de una imagen, los signos caligráficos se pueden tratar como “cosas” representadas sin perder su función como signos; y, viceversa, las cosas representadas gráficamente también pueden tomar el significado de “signos”, sin dejar de tener la forma de las cosas. Muchos estarán familiarizados, por ejemplo, con el relieve de la época del Reino Medio, en el que las deidades egipcias “unen” las plantas del Alto y Bajo Egipto debajo de una serie de jeroglíficos (ver: Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke* (Leipzig: J.C. Hinrichs, 1919), lámina 20). Acá el jeroglífico es visto como una “cosa”, no solo incorporada formalmente en la composición en su conjunto, sino también, como un objeto, a la par de las deidades y las plantas. Al mismo tiempo, sin embargo, su significado como signo va más allá de la imagen concreta y debe asumirse como un concepto dado, ya que, dentro del estrato de cosas, el símbolo no se comprende por su significado como *sustituto*, sino simplemente como una “cosa” descriptiva que resulta de un equilibrio entre la esquematización y la individualización. Mientras tanto, precisamente porque este equilibrio tiene lugar a favor de la *esquemmatización* –la *función sustitutiva*–, la relación simbólica es posible. Porque cualquier simbolismo presupone un enfoque relativamente esquemático de la noción de cosas. Al menos, el esquema debe ser admitido en la medida en que la representación de objetos “típicos” [typischer] siga siendo posible. Incluso entonces, es sólo una cuestión de la representación de *objetos* simbólicos, la representación de *cosas*, a las cuales (en virtud de su “tipicidad” [Typik]) se atribuye un significado simbólico –no, como en el ejemplo egipcio, en aras de la representación directa de *símbolos puros, que aparecen en sí mismos como cosas*–. Los problemas del simbolismo se han discutido acá solo en la medida en que son relevantes para la noción de cosas. Para más comentarios, ver p. 469, nota 1 [nota 24, en esta traducción].

la *existencia*. En este sentido, cada esquema se ubica más allá de lo que está realmente presente, y cada momento singular se ubica de este lado de lo que existe idealmente. No obstante, la “cosa” que surge de la unión del esquema y el modo singular de apariencia se ubica en una zona a medio camino entre estos dos mundos. Ora relativamente esquemático, ora relativamente singular en su creación, combina características ideales con existencia real, quedando las proporciones de esta combinación abiertas a infinitas posibilidades.

La solución clásica descansa nuevamente en la conciliación del momento real y el ideal en un equilibrio medio. Se hace referencia a los dos lados de la solución en términos de “idealismo” y “realismo” – dependiendo de cuál de los dos lados se favorezca–. Pero ambas expresiones son vagas porque –dada la interrelación necesaria entre lo ideal y lo real– una formación *puramente* idealista y una formación *puramente* realista son igualmente imposibles.<sup>339</sup> Ninguno de los dos factores puede ser exclusivamente dominante: ni en el arte egipcio, donde el esquema ideal –en el que determina específicamente la forma de la cosa– no puede evitar, en un gran número de “ejemplos” [Exemplaren], entrar en la vida real; ni en el Impresionismo, donde el artista, que a fuerza del proceso técnico se abstiene expresamente de vincular elementos singulares con cualquier esquema, tiene que confiar, sin embargo –cuando se trata del *efecto pictórico* real de la obra–, en la capacidad del espectador para proporcionar un esquema que complemente sus cualidades singulares.

### c) “Separación” y “conexión”

Si ahora preguntamos *de qué manera* los elementos singulares manifiestan su existencia, y cómo los factores esquemáticos se defienden de ellos, encontramos, por un lado, un *flujo incesante* (porque los

---

<sup>339</sup> Es característico de ciertas formas del llamado “realismo” que desarrollen una tipología fija para las características del individuo, es decir, que hagan un uso considerable de los elementos esquemáticos ideales. Solo el impresionismo lleva la disolución de los esquemas hasta el punto de que los valores ideales únicamente sobreviven como factores más o menos marginales.

contenidos singulares se fusionan constantemente entre sí) y, por el otro, una *segregación estricta* (porque los esquemas conectan y separan determinadas cualidades dependiendo de las cosas a las que pertenecen).<sup>340</sup> Por lo tanto, cuando una decisión artística favorece lo singular y lo real, el contexto cualitativo constante es dominante y arroja un velo sobre la diferencia de las formas de las cosas. (Caso extremo: el Impresionismo). Por el contrario, en los casos en que la obra tiende hacia el ideal esquemático, las cosas aparecen claramente separadas entre sí, y las cualidades individuales están subordinadas a esta agrupación. (Caso extremo: el arte egipcio). En la solución clásica, “conexión” y “separación” se equilibran entre sí. Aunque el aspecto esquemático de la noción de la cosa conduce a una separación de diferentes partes, sin embargo –debido a que el factor de conexión también es igualmente importante– las formas separadas solo se segregan como *partes*, i.e., se unen, sin perjuicio de su distinción o precisamente *mediante* ella, para formar un todo integral. Este equilibrio en la interacción de todo y partes es un sello distintivo decisivo de la llamada formación “orgánica”. Sin embargo, esto sólo es cierto por su apariencia externa, porque la esencia de lo orgánico no se agota en las determinaciones de la “cosa que aparece”, sino, sobre todo, en la forma de la “vida automanifiesta” [sich äußernden Lebens].

### 3. La esfera de “la vida automanifiesta”

El estrato superior de lo visual, el de la formación puramente sensorial, estaba conectado con el siguiente –el estrato de la “cosa que aparece”– a través de la “*relación de representación*”. La “cosa que aparece” puede a su vez referirse al mundo de la “emoción” [Gefühls] o de la “vida” [Lebens] a través de la “*relación expresiva*” [Ausdrucksbeziehung]. Dado que, en el primer caso el problema principal era la relación

---

<sup>340</sup> Uno podría estar tentado a ver la polaridad acá expuesta como no más que una repetición del par de opuestos anteriores “separación y fusión”. De hecho, una relación similar se discute acá en un contexto diferente. Aunque los resultados en los dos casos son análogos, no son idénticos. Cf. pp. 103-104.

entre la apariencia visual y lo que está apareciendo a nivel visual, en el sentido de que usamos la forma puramente sensorial de la obra como un medio para ayudarnos a comprender lo que aparece, ahora, en el segundo caso, debemos usar el exterior, que la cosa nos presenta como su apariencia, para inferir su interior, en la medida en que se expresa en ella. Por lo tanto, nos alejamos un paso más de lo *puramente* visual, como se ve en el estrato superior. Mientras que la “cosa que aparece” todavía *era visible*, incluso si (la cosa) no era lo mismo que lo visible, el hecho es que la “*emoción*” no tiene una relación *directa* con lo visible, porque sólo puede percibirse *indirectamente* en la medida en que la “*cosa*” en la que se manifiesta también “*aparece*” por derecho propio. Precisamente de esta manera mediada, en forma necesaria, pertenece a la composición fenomenológica de lo visual.

a) “Estabilización” y “animación”

El concepto de “*emoción automanifiesta*” [sich äußernden Gefühls] contiene dentro de sí una antítesis similar a la de “*la cosa que aparece*”. Para que la cosa se volviera visible, tenía que manifestar cualidades visuales singulares; del mismo modo, para que la emoción se exprese de forma dramática, debe ser capturada en una especie de fórmula.

Una emoción eximida de algún elemento de “estabilización” [statuiert], y que, en cierto sentido, ha sido detenida, siempre será una emoción “inexpresable” [unausdrückbares]; por otro lado, un estado fijo dentro del cual no se captura ningún tipo de emoción siempre será un gesto “inexpresivo” [ausdrucklose]. En el primer caso, la emoción viva no está formulada, por lo tanto, no puede convertirse en parte de la relación expresiva; en el segundo, la formulación no tiene animación, con el resultado de que la relación expresiva permanece vacía y sin función. Por la conexión de los dos, por el conflicto entre la animación y la

estabilización, surge una forma de sentimiento que puede ser “expresada” [ausdrücken]. Sin embargo, la conexión requerida puede tomar muchas formas diversas.

La solución clásica se ve en la ejecución ordinaria de un movimiento corporal (piénsese, por ejemplo, en el *Discóbolo*). Acá, vitalidad y estado fijo alcanzan una conciliación en la simple finalización de la acción prescrita. Sin embargo, esta perfecta reconciliación se destruye tan pronto como el nivel de vitalidad utilizado para realizar el simple acto parece inadecuado o excesivo.

Si es *inadecuado*, como en el arte egipcio, entonces la fórmula dominará; la acción ya no se “ejerce” [ausgeübt] de manera vital, sino que simplemente se indica mediante una “*posición*” [Stellung]. Estrictamente hablando, la imagen ya no transmite la *acción en sí misma*, sólo el *concepto* de la acción. Sin embargo, con la “absorción” [Aufhebung] de todo lo que está vivo en la fórmula, la relación expresiva llega al punto donde comienza a convertirse en una relación *simbólica* [Symbolbeziehung]. No obstante, este paso no se da por completo, porque, a pesar de toda la formalidad, las “posiciones” favorecidas por los egipcios todavía tienen ese mínimo de animación que se requiere para que sean reconocidas claramente como posiciones adoptadas al caminar, sentarse, etc. (Por el contrario, en la naturaleza del símbolo *puro*, la conexión entre el signo y lo que se significa no es inteligible como tal, sino que se determina a voluntad).<sup>341</sup> El “*acto*” [Akt] simplemente ejecutado del período clásico, que durante el curso de la “reducción” progresiva de su vitalidad gradualmente se solidificó en las “posiciones” egipcias, se convirtió, sin embargo, en “*gesto*” emocionalmente dirigido –en contraste con el arte egipcio– tan pronto como la emoción viva comenzó a *predominar*.<sup>342</sup> Por ejemplo, una

---

<sup>341</sup> Ver: Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*. (Leipzig: Veit, 1900); véanse también: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. Heinrich Gustav Hotho (Berlin: Duncker und Humblot, 1835).

<sup>342</sup> La distinción general entre “acto” y “gesto” es la siguiente: no hay más en un “acto” que su ejecución; en el “gesto”, cuando se lleva a cabo, media un contenido espiritual. La naturaleza de esta mediación, puede utilizar símbolos o drama, dependiendo de si transmite un significado intelectual o emocional. Si el gesto es simbólico, su punto de referencia está más allá de la esfera visual y él y sus contenidos eluden la formación artística. (Con respecto a la *forma* de su emoción, un gesto simbólico no necesita ser diferente de la ejecución de

figura dobla las manos o levanta los brazos: en el enfoque clásico, la vitalidad consistiría completamente en la simple ejecución de levantar los brazos o doblar las manos. En este caso, sin embargo, los dedos están rígidos de desesperación; los brazos se levantan “en súplica” [flehentlich]. Ahora, en la relación expresiva no solo media el acto que se ejecuta como tal, sino también el modo de ejecución, y al hacer una conexión entre la acción y el alma, la vitalidad comienza a ganar ventaja sobre la estabilidad. Hasta ahora, sin embargo, este exceso de emoción solo es evidente en la *modificación* de la fórmula (de la misma manera que con respecto a la apariencia de la cosa, en este nivel el esquema solo cambia de manera singular, pero no se absorbe en lo singular), por lo que todavía hay un núcleo de fórmula. Pero pronto este núcleo se convertirá en no más que un mero sustrato y dejará de tener significado por derecho propio, como, por ejemplo, en los últimos trabajos de Rembrandt, donde los gestos ya no “dicen” [besagen] nada como tal, porque toda la expresión reside en la *modalidad* del gesto, en la naturaleza de su ejecución. Y se alcanza la etapa más avanzada, cuando la “modalidad” [Modalität] de la emoción disuelve cada fórmula y, por lo tanto, todas las posibilidades de un lenguaje gestual, con el resultado de que la expresión se convierte en mero “estado de ánimo” [Stimmung].

En este punto, una vez más nos encontramos con un caso límite de la formación de la expresión, es decir, la contraparte de la visión egipcia discutida anteriormente. Porque, tal como vimos en el caso de los significados simbólicos, las cualidades del estado de ánimo [Stimmungsqualitäten] no se “expresan” realmente mediante estructuras tangibles, sino que simplemente parecen “adherir” [haften] a ellas. Sin embargo, este

---

un “acto”, una acción simple). Por el contrario, si el significado del gesto se transmite a través del drama, entonces esto —reemplazando el acto simple— se ubica dentro de la relación expresiva misma, y, por lo tanto, es inmanente a la forma emocional de la obra de arte. También se debe tener en cuenta que la posibilidad de vincular una acción con un significado simbólico y transformarla en un gesto simbólico se basa en una cierta medida de “estabilidad” [Statuarik], es decir, que la referencia simbólica, si no está contenida dentro de la “expresión” real, requiere un tipo particular de *formación* de la expresión. (Consúltense el requisito correspondiente en la esfera de las cosas, p. 465, nota 1 [nota 19 de esta traducción]).

“adherir”, que es de naturaleza intelectual en el caso del simbolismo y emocional en lo que respecta a la atmósfera, se encuentra fuera de la composición artística. En todo caso, es una cuestión de casualidad. Los egipcios superaron este impacto arbitrario al infundir la fórmula simbólica con un mínimo de vitalidad, asegurando que la relación simbólica se convirtiera en una relación expresiva (sin importar cuán débil). Por su parte, los impresionistas, si deseaban dar a sus emociones anímicas estabilidad artística, debían asignar un mínimo de formalidad, lo que les daba un grado de “estabilidad” (sin importar cuán débil).<sup>343</sup>

## b) Objeto y sujeto

El par de conceptos, subjetivo y objetivo, que resultaron inadecuados como una caracterización de la antítesis categorial originaria, debido a que no pueden deducirse formalmente, tiene un lugar legítimo dentro de la región material (y, por lo tanto, especial) de la “vida automanifiesta”. En la medida en que uno entiende el sujeto como la *fente de la manifestación de la vida* (y no el “yo” epistemológico [erkenntnistheoretische]) y el “objeto” [Objekt] como *el producto de la manifestación de la vida* (y no el “objeto” [Gegenstand] epistemológico), entonces el sujeto y el objeto son, por decirlo así, los “lugares” opuestos, el asiento de los dos polos de la formación de expresión, “emoción” y “estabilidad”. Por lo tanto, toda conexión entre estabilización

---

<sup>343</sup> En un ensayo muy inspirador (“Kunst und Gefühl”, *Logos: Zeitschrift für systematische Philosophie* 12, núm. 1 (1924): 1–28), Otto Baensch trata los “estados de ánimo” [Stimmungen] como “emociones objetivas” [objektive Gefühle]. No podemos estar totalmente de acuerdo con su enfoque ya que, en lo que respecta a las obras de arte, consideramos que es necesario distinguir entre los estados de ánimo *formados* en una obra y los que simplemente se *unen* a ella. Dos de los puntos principales de Baensch están abiertos al ataque sobre la base de esta distinción:

1. que los “estados de ánimo”, en tanto “emociones objetivas”, están estrictamente separados de las emociones “expresadas” (de la psique [seelischen]). En nuestra opinión, en la medida en que se *forman*, constituyen un *caso límite* de “emociones expresadas”, y uno puede (cambiando constantemente las proporciones de “animación” y “estabilización”) transformar constantemente una forma de emoción en la otra. El punto de transición se ve en la forma de la emoción en las obras del Rembrandt tardío. (cf. arriba, p. 121), lo cual no está de acuerdo con la alternativa propuesta por Baensch.
2. que el objetivo de todo arte es capturar “emociones objetivas” (i.e., en particular “estados de ánimo”) y, por lo tanto, hacerlas accesibles, de manera universalmente válida, a la conciencia humana. Acá la objeción es que la *formación* de estados de ánimo ha sido el objetivo del arte en solo un número limitado de épocas y, por lo tanto, no puede hacerse la tarea de *todo* arte. Sin embargo, los aspectos de los estados de ánimo que se “unen” –más o menos– a todas las obras de arte se encuentran fuera del “significado” artístico y, por lo tanto (para usar la propia expresión de Baensch), no son “universalmente válidos”.

y animación corresponde a un equilibrio entre el mundo acabado de los objetos y el mundo eternamente en flujo del sujeto. No es necesario dilucidar las diversas formas de este conflicto, menos aún si se considera que los exponentes de la moderna “filosofía de la vida” (sobre todo Simmel) han discutido extensamente las cuestiones relevantes.<sup>344</sup>

### c) Aislamiento rígido y fluidez viva

El mundo subjetivo de las emociones procede como un flujo constante y solo logra la estabilización a través de fórmulas, es decir, objetivando la separación. Mientras tanto, el mundo objetivo de las fórmulas se basa en el aislamiento rígido de sus formas y, por lo tanto, solo puede lograr la animación a través de las emociones cohesivas que “fluyen hacia” [einströmt] ella. El conflicto entre estos dos órdenes –uno rígidamente aislante, el otro vívido e integrador– da lugar a diferentes formas de contextos expresivos. En vista de los ejemplos dados anteriormente, ahora solo se discutirán los más reveladores.

La “*posición*” inherentemente aislada *de una figura egipcia* se compone de las “*posiciones*” inherentemente aisladas *de sus miembros*. Una posición particular de la mano va con una posición particular del brazo; esto es seguido por una posición particular del torso, una posición particular de las piernas, etc. Por lo tanto, existe una *regla de disposición* [Regel der Anordnung] que conecta las posiciones de las partes individuales con la posición de la figura como un todo. Del mismo modo, varias figuras juntas encajan en la “posición” de una acción común (una “procesión” [Zuges], por ejemplo). Por lo tanto, el “aislamiento rígido” [starre Isolation] es la característica dominante, y el principio de “fluidez vívida” [lebendigen Verfließens] se

---

<sup>344</sup> Por lo tanto, no necesitamos admitir el dogma real de los “filósofos de la vida”: atribuirle una subárea sistemática, como la de la “vida que se manifiesta a sí misma”, a la importancia de una *fente* de origen [Ursprungsgebiets] metafísico.

ha convertido en la “regla de disposición” que se encuentra en el límite entre el simbolismo y la formación de la expresión.

Por el contrario, el arte clásico de los griegos produce una *contexto de acción* vívido. En sus representaciones de batallas, cada figura (o cada grupo) cumple un “rol” particular dentro del conjunto. Al mismo tiempo, precisamente en la ejecución de la acción que se le asigna, cada figura individual también puede ser captada como una entidad separada, y dentro de la figura misma, la acción de cada miembro (alzar la mano, levantar el pie) se puede extraer y ver de forma aislada. Por lo tanto, hay sub-acciones relativamente independientes que se complementan entre sí dentro de la acción en conjunto, y el principio de “fluidez vívida” se afirma contra la formación aislada en la interacción funcional que conecta todas las formas individuales.

Tan pronto como la acción simple es reemplazada por el gesto, y el contexto de acción gana un centro espiritual, la relativa independencia de las partes con respecto al todo llega a su fin. Las acciones corporales individuales ahora solo tienen un papel en aras del significado dramático (dedos apretados, una mirada dirigida hacia arriba). Como meras “expresiones” [Äußerungen] de la psique, señalan hacia una unidad emocional global a la que deben su significado real. Pero si bien acá el contexto de acción todavía se considera como un *medio* de expresión vívida (incluso si ya no es el *objetivo* de este último), en las obras tardías de Rembrandt se disuelve casi por completo en el peculiar “fluido” que conecta a todas las figuras. Todavía hay una acción interconectada, ya que el “fluido” fluye entre figuras activas que de otro modo están separadas entre sí, pero esta separación solamente se establece para que sea anulada por el fluido cohesivo. Así, el “fluido” de Rembrandt marca la transición al “estado de ánimo” impresionista puro, que no tolera ninguna forma de

separación dentro de la fluidez vívida de sus composiciones. (Del mismo modo, el “claroscuro” de Rembrandt se encuentra exactamente a medio camino entre la composición espacial “cúbica” y el “plein air”).<sup>345</sup>

Los resultados de nuestro análisis se pueden resumir de la siguiente manera: la esfera de lo visual se dividió en tres capas diferentes [Schichten], cada una de las cuales contiene tres regiones [Regionen] diferentes. Así surgió un esquema con un total de nueve puntos [Stellen]. Al relacionar la antítesis categorial con estos puntos, fue posible reformularla en forma de una variedad de problemas concretos.

La “*tabla*” de estos nueve problemas está sujeta a una doble limitación, una arbitraria y la otra necesaria. Es *arbitrario* que, en nuestra demostración del esquema regional, solo hemos tenido en cuenta las esferas de la apariencia [Erscheinungssphäre] visual; sin embargo, como habrá quedado claro a partir de ciertas observaciones pasajeras, las esferas de la apariencia de otras formas de arte podrían analizarse en la misma línea que la discusión de las artes visuales. No obstante, era *necesario* que *dentro* de la esfera visual no se tuvieran en cuenta las diferencias entre arquitectura, pintura y escultura, ya que no tienen nada que ver con los problemas artísticos (en el sentido estricto de la palabra). Nuestros nueve pares de términos se basan únicamente en el *principio formal* que hace posible el “logro artístico”, y en las condiciones *fenomenológicas* bajo las cuales este *logro se hace evidente*, no se basan en las condiciones *empíricas* bajo las cuales esta *apariciencia* se actualiza. Las diferencias entre arquitectura, pintura y escultura solo entran en juego desde el último punto de vista, es decir, cuando preguntamos: ¿Qué conexión hay entre los elementos ideales que dieron origen a la estructura de la apariencia artística de la obra y los elementos reales que son los cimientos de su existencia empírica? ¿Cuál es la relación, por ejemplo, entre el espacio formado dentro de la obra de arte y el espacio real del que forma

---

<sup>345</sup> Ver: Riegl, *Das holländische. 1.*

parte, como objeto empírico? <sup>346</sup> Que las respuestas a estas preguntas se encuentran de este lado de los problemas artísticos como tal queda claro por el hecho de que nuestros nueve pares de conceptos pueden aplicarse igualmente a las tres formas de arte.

Sin embargo, el hecho de que la “tabla” de nuestros nueve pares de conceptos parezca bastante pobre – en comparación con la riqueza de las apariencias artísticas a las que se supone que debe hacer justicia– se debe solo en parte a las imperfecciones de nuestra derivación. Es cierto que nuestra distinción de las diversas regiones contiene solo las características básicas de un análisis de lo visual, es posible profundizar y refinar lo que solo se ha presentado acá en resumen. Empero, debe tenerse en cuenta que las nueve antítesis solo pretenden representar los problemas *básicos* que a su vez dan lugar a una diversidad infinita de problemas individuales. Ya hemos demostrado que cada “solución” a un problema básico puede ser contrarrestada por otra “solución”, y que de las antítesis de estas surge un nuevo problema especial (ver pp. 105-106). Esta posibilidad de diferenciación infinita debe tenerse en cuenta al decidir si nuestros análisis son capaces de hacer justicia a la abundancia de los fenómenos históricos.

### III

Incluso antes de que salgan a la luz objeciones individuales, se planteará una preocupación bastante general con respecto a nuestra derivación: la duda de si tiene algún *propósito*. Ninguna persona sensata esperaría o incluso desearía que el científico del arte se “aferre” [festlege] a los conceptos definidos durante el curso de su investigación práctica. ¿Cuál es entonces el punto de una “tabla de problemas artísticos fundamentales” [Tafel der künstlerischen Grundprobleme]?

---

<sup>346</sup> Espero responder a estas preguntas en detalle cuando surja la oportunidad en algún momento en el futuro.

Nos da una idea de las leyes generales que vale la pena conocer, independientemente de la cuestión de cuán grandes son sus beneficios metodológicos. Nos permite ver, por ejemplo, que, dentro de la formación sensorial-cualitativa de una obra, cada decisión en favor de los valores hápticos garantizará, en consecuencia, que la superficie tenga prioridad sobre la profundidad, y que la “separación” sea más importante que la “fusión”. Además, podemos ver que la naturaleza cualitativa general de la obra está necesariamente ligada a la naturaleza de la noción de la cosa, y que estas, a su vez, están inextricablemente conectadas con la formación de la expresión. En la misma medida que, por ejemplo, los valores hápticos prevalecen en comparación con las cualidades ópticas, la noción esquemática de la cosa también debe prevalecer sobre la noción singular, y la expresión “estabilizada” sobre la expresión “vívida”. Sin embargo, dentro de la esfera de las cosas, cada preferencia por los “esquemas” da como resultado una tendencia hacia la “idealidad”, no es diferente con respecto a la formación de la expresión, donde cada aumento en la “estabilización” conducirá a una creciente “objetivización”, etc.

Por supuesto, la comprensión de estas leyes no se queda sin beneficios metodológicos. Se puede aplicar en la investigación de juicios científico-artísticos [kunstwissenschaftlicher]. Si, por ejemplo, el análisis de una obra de arte ha servido para definir la naturaleza sensorial-elemental de su formación, entonces, por necesidad, esta definición tiene consecuencias para la forma en que se estructura el espacio y se organiza la obra, para la noción de la cosa y para la formación de la expresión. En otras palabras, el conocimiento de las leyes que rigen estas conexiones permite llegar a una conclusión temprana, pasando de esta definición a todas las demás. Y si el resultado de esta conclusión *no* está de acuerdo con los hechos, esto simplemente muestra que la primera definición –el análisis de las características sensoriales y elementales de la obra– era inadecuada. Por lo tanto, la conciencia de estas leyes *a priori* adquiere la importancia de un *regulador* metodológico.

La conexión universal entre los diversos problemas surge en última instancia del hecho de que todos ellos son solo formas especiales del problema original [Urproblems] de “plenitud y forma”. Sin embargo, además de los “lugares” ya discutidos acá, este problema original también se encuentra en otro “punto” que, en vista de su naturaleza particular, se examina ahora por separado de los demás.

### *Apariencia de la cosa [Dingerscheinung] y expresividad*

La esfera de la “apariencia sensorial” estaba conectada con la de la “cosa que aparece” en virtud de la *relación de representación*, y la esfera de la “cosa que aparece” con la de la “vida automanifiesta” en virtud de la *relación expresiva*. Ahora bien, es cierto que la naturaleza tanto de la forma de la cosa como del contenido expresivo de la obra está orientada hacia un *objetivo* determinado unilateralmente. En consecuencia, tanto las relaciones representativas como las expresivas se orientan en una *dirección* unilateral. El *primero* tiende a progresar de cualidades singulares a un *esquema* general, porque, en el sentido de que “representa” [darstellt], se trata de la “constitución” [Bestand] de lo que “aparece” [erscheint] en su propia forma singular. Mientras tanto, el *último* tiende desde un estado formalizado y estable a una *emoción* vívida, porque, en el sentido de que “expresa” [ausdrückt], su objetivo es mediar esa “vida” [Leben] particular que se hace propia en la “manifestación” [Äußerung]. Ahora, si examinamos estas dos direcciones *sub specie* la antítesis categorial originaria de plenitud y forma, entonces está claro que el objetivo de la relación de *representación* (el esquema general) está del mismo lado que la “forma”, mientras que el de la relación *expresiva* (la emoción vívida) está del mismo lado que la “plenitud”. Y así, además de las diferentes polaridades que generan tensión dentro de las diferentes regiones, existe una rivalidad especial entre las regiones de la *apariencia de la cosa* y del *contenido expresivo*. En consecuencia, donde la decisión artística se decanta en favor de la “forma” (y, por lo tanto, en favor de lo háptico y de la superficie, del esquema y de los ideales, de la estabilización y de lo objetivo) y, por consiguiente, por otro lado, la “plenitud”, con todas sus especificaciones, declina, allí la *cosidad, como un todo*,

necesariamente *tiene preponderancia sobre la expresión*. Se pueden encontrar ejemplos en el estilo del Renacimiento italiano temprano y en el arte arcaico de los griegos (los “mármoles de Egina” y el “Auriga de Delfos”). Sin embargo, a medida que el equilibrio cambia en favor de la “plenitud” (y, por lo tanto, en favor de lo óptico y de lo profundo, de lo singular y de lo real, de la emoción y de la subjetivación), el contenido expresivo comienza a atraer la atención principal hacia sí mismo y disminuye la importancia de la cosidad [Dinglichkeit] de la obra. Por supuesto, esta *devaluación de la relación representativa* es llevada más lejos por el impresionismo, que despoja la objetividad esquemática de las cosas de cualquier significado artístico. Y una vez más, se ve exactamente lo contrario en el arte egipcio, con su completa *devaluación de la relación expresiva*. Pero el arte clásico no favorece ni la cosidad ni el contenido expresivo; en cambio, al no favorecer explícitamente ninguna de estas dos esferas, logra un peculiar equilibrio flotante entre las relaciones representativas y expresivas.

A modo de conclusión, enumeraremos nuevamente los principios que guiaron nuestra derivación. Afirmamos que todo pensamiento científico-artístico, especialmente toda reflexión sobre problemas artísticos, se basa en un doble postulado metodológico: a saber, la premisa de una antítesis fundamental –una tensión que permite que las apariencias artísticas se interpreten como “logros”– y la premisa de un esquema regional –que permite examinar las apariencias a la luz de esta antítesis–.

El impacto de este motivo dual (este interés en las “regiones” y en las “antítesis”) en el discurso histórico-artístico puede verse en los esfuerzos metodológicos de ciertos científicos del arte en los últimos años. Al demostrar cómo los dos postulados antes mencionados se expresan en sus trabajos –ora tratados con claridad, ora confusamente, otros de forma pura, a veces confundidos con teorías preconcebidas– también encontramos la oportunidad de probar críticamente nuestros principios.

### D. Digresión crítica <sup>347</sup>

#### I

Para efectos de una “reflexión metódica sobre el arte”, *Strzygowski* ha construido un “sistema” que recomienda como un “principio heurístico para la promoción del conocimiento integral”.<sup>348</sup> Por lo tanto, su objetivo es proponer un esquema regional que enumere las características más destacadas de la obra de arte y, en consecuencia, evite al investigador del arte el peligro de pasar por alto cualquier aspecto de la obra que pueda ser importante de alguna manera. Sin embargo, si miramos la tabla que *Strzygowski* presenta a sus lectores, encontramos que va mucho más allá del alcance de una mera guía que detalla las diversas clases de apariencia artística. También busca establecer pautas para la interpretación de estas apariencias

1. Material y técnica		El Mundo	
		Significado	Apariencia
Seres Humanos	Vínculos objetivos	2. Objeto (propósito)	3. Gestalt
	Libertad subjetiva	4. Contenido	5. Forma

Tiene que ser una sorpresa que, en un esquema con un propósito heurístico, los conceptos como “lazos objetivos” y “libertad subjetiva” se utilicen para definir consideraciones primarias. Si algunas de las apariencias

<sup>347</sup> Cabe señalar expresamente que la siguiente crítica a algunos historiadores del arte se dirige exclusivamente contra el programa metodológico que han elaborado, no contra el trabajo que han realizado. Ser el maestro de un método particular es una cosa, reconsiderar su base es otra. Los errores pueden aparecer en la reflexión que sigue al trabajo sin afectar el significado del trabajo en sí. Se ha reiterado una misma proposición, en conformidad con la cual es posible que los errores que sigue al trabajo, sin menoscabar en ningún sentido el trabajo en sí. Esto se aplica particularmente al trabajo de Wölfflin y Frankl. Sin embargo, en el caso de *Strzygowski*, donde el enfoque metodológico también pretende guiar el curso del trabajo real, cualquier falta de claridad en la metodología será, por definición, igualada por una falta de precisión en el proceso de trabajo.

<sup>348</sup> *Strzygowski*, “Ostasien im Rahmen”, 1914; ver también: *Strzygowski*, “Ostasien im Rahmen”, 1914, y otros trabajos publicados por él desde entonces.

por observar se clasifican como “lazos objetivos”, mientras otras están asociadas con la “libertad subjetiva”, entonces ya existe una tensión innata dentro del esquema. Y, de hecho, Strzygowski considera el “objeto” y su “Gestalt” como elementos que llegan al artista desde una fuente externa, mientras que la “forma” y el “contenido” son los elementos con los que –basándose en sus propios recursos– él contribuye. En opinión de Strzygowski, el “objeto” como tal está determinado por la cultura en la que se encuentra el artista; y la “Gestalt” surge de las formas naturales que lo rodean, ya sea en forma de cuerpo humano o de motivos vegetales; en ciertas circunstancias, los “motivos de la Gestalt” pueden tomarse prestados del arte existente (como el arte de la Antigüedad). Sin embargo, como él explica, todos estos factores externos son contrarrestados por el espíritu de concepción que se expresa en la “forma” y el “contenido”. En este punto queda claro que todo el sistema está impregnado por una teoría psicológica existente de la creatividad artística. Y la razón de esta circunstancia es evidente: la intención es definir el logro artístico como tal. Strzygowski presenta la tensión inherente que acá debe presumirse con referencia a un factor *pre*-artístico. Sin embargo, al hacerlo, transpone el “conflicto” desde la esfera artística inmanente hasta la esfera psicológica-genética.<sup>349</sup>

Esto lleva a un error en el esquema: “sujeto” y “Gestalt” son momentos *pre*-artísticos, hechos culturales o naturales que aprendemos de la historia cultural o las ciencias naturales; en ese caso, están completamente fuera de lugar en un “sistema de cualidades artísticas” [System der künstlerischen Qualitäten]. O pueden, por otro lado, ser intrínsecos a la obra de arte misma; en ese caso, no pueden oponerse al “contenido” y a la “forma”, y la oposición entre los “lazos objetivos” y la “libertad subjetiva” deja de tener sentido.

---

<sup>349</sup> Uno no puede evitar sentirse desconcertado por el hecho de que un erudito que, en su disposición de tareas histórico-artísticas distingue claramente entre la "investigación esencial" del "estudio de los monumentos" y la de la "historia del desarrollo", no sea capaz de mantener los primeros principios libres de factores empírico-genéticos.

Strzygowski oculta esta falta de claridad mediante un viejo truco: los dos aspectos fundamentales que se entrecruzan en su sistema deben ser expresados por las palabras “ser humano” y “mundo”. ¿Significa esto que toda creación artística es un conflicto entre el ser humano y el mundo? Pero precisamente esta lucha ya está encapsulada en la oposición de “libertad subjetiva” y “lazos objetivos” que, dentro de su “sistema”, ya están del lado del “ser humano”. Y es imposible comprender cómo el concepto “ser humano”, que ya contiene esta oposición, puede enfrentarse al concepto “mundo”. Del mismo modo, uno se pregunta cómo las palabras “material y técnica” ocupan la esquina superior izquierda del sistema.

Sin embargo, estas debilidades son menos interesantes que el hecho de que podamos identificar una doble causa para la confusión de este “sistema”: la demanda de un esquema que pueda acomodar las apariencias que se encuentran en la obra de arte, y la demanda de una antítesis que hace que el logro artístico, como tal, sea comprensible. El hecho de que estos dos postulados del pensamiento científico-artístico conduzcan, en el caso de Strzygowski, a principios metodológicos altamente discutibles, surge de la ofuscación y distorsión que sufren en sus manos. La ofuscación deriva de la introducción de teorías psicológicas, la distorsión del hecho de que, en lugar de buscar antítesis *dentro* de las regiones, solo se buscan *entre* las regiones.

## II

En su libro sobre *Las fases de desarrollo de la arquitectura moderna* [*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*] Frankl identifica expresamente dos aspectos de su enfoque metodológico, como la “búsqueda metódica de la polaridad” y como la subdivisión de cada edificio en cuatro elementos: “espacio, cuerpo, luz y propósito”. Estos elementos deben ser las regiones en las que se encontrarán diferentes aspectos de la polaridad.

Pero, ¿cómo identifica Frankl estas regiones? ¿Y cuál es la base de esta exigencia por la polaridad?

Se supone que el esquema regional –como dijimos anteriormente– contiene las condiciones de la objetividad de lo artístico. Encontramos un enfoque similar en el trabajo de Frankl, solo que lo transfiere al campo especial de la arquitectura y lo desarrolla en un sentido muy particular: el espacio, la luz, el cuerpo y el propósito son, en su opinión, las cualidades que constituyen la forma arquitectónica como tal, las condiciones que afectan la naturaleza de cada edificio, aunque el edificio todavía se entiende acá como un objeto *pre-artístico*. Frankl declara expresamente: “Cada granero tiene estos cuatro elementos”.<sup>350</sup> Por lo tanto, simplemente toma el hecho empírico de la estructura arquitectónica como la base de su argumento. Al analizar los “vehículos” de las características artísticas de un edificio y distinguir varias regiones, llega a una multiplicidad de “puntos” que, luego, también deben entenderse como “puntos” de lo artístico. Aunque hay poco que objetar a este modo de derivación, no obstante –con respecto a la evaluación siguiente–, debe decirse que los conceptos “luz”, “cuerpo” y “espacio”, tal como se les utiliza acá, no son en sí mismos características artísticas específicas, sino simplemente los fundamentos empíricos de lo artístico.

Frankl también adopta un enfoque empírico para derivar la “polaridad”. Renuncia a una base sistemática y prefiere referirse al curso histórico del desarrollo del arte. En su opinión, este no procede como un flujo ininterrumpido, ya que está sujeto a “cesuras firmes” [feste Einschnitte]. “La dirección de los desarrollos solo permanece constante durante un cierto período de tiempo, luego de repente gira en la dirección opuesta o persigue una completamente nueva”. En consecuencia, Frankl diferencia entre “opuestos polares de fases individuales” y “diferencias totales de secuencias de fase completas”. Pero, ¿cómo adquirimos conocimiento de estos “puntos de inflexión” [Knickpunkten]? Frankl responde: están determinados por la crítica del estilo. Pero, ¿qué se entiende por “crítica del estilo” [Stilkritik] en este caso? ¿Un orden fundado en

---

<sup>350</sup> Frankl, *Die Entwicklungsphasen*, 15.

el análisis morfológico, la formación de diferentes grupos sobre la base de sus características distintivas? Entonces ya no se puede hablar de “cesuras firmes” *dadas*, ya que la extensión de cada grupo es relativa, dependiente de la selección de las características por comparar y de su nivel de distinción. Cada designación de varias obras de arte como grupo, cada demarcación de un grupo de otro, es una realización espontánea del pensamiento –un acto arbitrario–, en vista de la continuidad de las apariencias artísticas.

Contemplado, empero, desde el pensamiento, no hay acá arbitrariedad. Porque en cada caso individual hay razones particulares para establecer los límites de los diferentes grupos de una manera determinada y no de otra: las características seleccionadas que son comunes a los miembros de un grupo tienen su propio “sentido” artístico. Por lo tanto, es esta esencia artística, una vez que ha sido reconocida, la que sirve como punto de referencia y la que es el núcleo de la formación del grupo. No obstante, conocer esta “esencia” [Wesenheit] presupone, a su vez, la polaridad de los problemas artísticos. Porque solo puede comprenderse como una conciliación de una antítesis artística. Llegamos, así, a la conclusión de que la polaridad que, en el caso de Frankl, surge como una abstracción de la experiencia histórica del arte, es en verdad uno de esos principios que hacen posible la experiencia histórica del arte en primer lugar. Después de todo, sería absurdo basar el postulado metodológico de buscar polaridades en las apariencias artísticas sobre el hecho de que uno había encontrado polaridades en estas apariencias.

La falta de claridad que rodea el pensamiento de Frankl con respecto a los verdaderos orígenes de las antítesis lo lleva a una postura extraña: ve las polaridades como *fenómenos histórico-artísticos*.

Esto significa dos cosas:

1. Ya que él comprende las polaridades, desde el principio, en el sentido *histórico*, debe *especificarlas* de inmediato. Porque todas las polaridades que se reemplazan entre sí en el curso

de los acontecimientos históricos tienen un carácter complejo, no elemental.<sup>351</sup> No tienen un significado fundamental que lo abarque todo, sino que el alcance de su aplicabilidad es limitado. Por lo tanto, Frankl solo habla de la oposición polar de las “fases individuales” [einzelner Phasen], que luego se convierten en “secuencias de fases” [Phasenfolgen] y en “épocas” [Epochen] que luego contrasta con otras épocas, que una vez más tienen sus propias polaridades. Sin embargo, con respecto a la “diferencia total” de las *secuencias* de fases, queda abierta la pregunta de si independientemente de la diferencia de las distintas épocas, las oposiciones polares individuales no tienen la misma forma definible *a priori*.

2. Como Frankl ve la polaridad como un *fenómeno* histórico-artístico, a sus ojos deja de tener el carácter de un *problema* artístico. En lugar de considerar las apariencias visuales como “soluciones” a las antítesis existentes, deriva las antítesis de las circunstancias visuales de las obras. La polaridad no va detrás de la esfera de la apariencia, sino que permanece empantanada en ella. En consecuencia, no puede servir como un medio de interpretación, solo como la expresión de una característica visual. Pero, ¿cómo surge la idea de describir características visuales en forma de antítesis? En este punto, queda claro que, después de todo, la noción de "problemas artísticos" está latentemente presente en la discusión de Frankl. En su polaridad peculiar, forman el requisito previo implícito para todas sus investigaciones –un requisito previo que, sin embargo, no llega a su conciencia–. Porque, sin volver a los problemas, dirige su atención directamente a las soluciones. Por ejemplo, compara la solución barroca con la del Renacimiento. Pero, ¿cuál es la base de esta comparación? Se nos recuerda que no hay una

---

<sup>351</sup> Frankl, *Die Entwicklungsphasen*, 458.

“ruptura de estilo” [Stilbruch] entre el Renacimiento y el Barroco, que el Barroco es una “continuación sobre la base existente”. ¿Pero cuál es esta base? ¿Un problema artístico específico que, en su forma histórica condicionada, es común al Barroco y al Renacimiento? Frankl solo habla del hecho de que ambos estilos tienen el mismo “tesoro de formas” [Formenschatz]. Un rasgo característico de su enfoque es que, al verse obligado a enfrentar problemas artísticos, no va más allá de las apariencias artísticas como tales.

Esta persistencia en la apariencia tiene importantes consecuencias: Como las “soluciones” no están relacionadas con los problemas, no se pueden formular a partir de los problemas. En lugar de identificar categorías que apuntan más allá de la esfera de las apariencias (o más bien: retrocedan detrás de ellas), uno debe buscar puntos de referencia ubicados dentro de esa misma apariencia. Y entonces sucede que Frankl, quien cree que la forma de la antítesis puede abstraerse a partir de la experiencia histórica del arte, atribuye la importancia de las *categorías* a las *definiciones regionales*. Para él, cada uno de los cuatro elementos (espacio, cuerpo, luz, propósito) es un principio categorial: una pregunta que solo puede responderse mediante polaridades y que –en tanto que pregunta– determina el tipo particular de polaridad. La polaridad correspondiente al espacio, por ejemplo, solo puede ser geométrica, la correspondiente al cuerpo solo puede ser psicodinámica, etc. Por lo tanto, queda claro que las regiones no son solo los “puntos” donde se busca la antítesis, sino que el contenido, el “sentido” de la manifestación artística también reside en ellas. Significativamente, Frankl dice que el elemento respectivo (espacio, cuerpo, etc.) está relacionado con la polaridad asociada, como el sujeto al predicado. Así, las polaridades nos informan sobre los elementos, estos son el objeto por explorar, la pregunta fundamental que determina la dirección de la investigación.

Con esto tocamos un punto crítico en la teoría de Frankl: el espacio, el cuerpo y la luz son solo “vehículos” para las características artísticas, sin ser algo específicamente artístico. De repente se han

convertido en principios que proveen sentido. Pero como tales deben colisionar contra "órdenes visuales" que en sus antítesis constituyen las verdaderas condiciones de lo artístico. Frankl atribuye a la "forma del cuerpo" su propia polaridad corporal, y una polaridad óptica particular a la "forma óptica". Y habla de la "creencia errónea de que [...] el cuerpo y la luz son polos opuestos".<sup>352</sup> "Son meras diferencias, no opuestos. Aquí necesito un par de conceptos únicos para el cuerpo solo y un segundo par de conceptos, diferentes del primero y que no se cruzan con él, para la luz". La respuesta a esto debe ser que, si "luz" y "cuerpo" se consideran definiciones regionales, entonces no pueden ser opuestos; por el contrario, se debe buscar una oposición diferente *dentro* de cada uno. Sin embargo, si uno los ve como órdenes visuales, entonces son rivales fundamentales y forman una antítesis que debe conciliarse en la apariencia artística. En el primer caso, marcan los puntos en la apariencia que deben interpretarse sobre la base de la polaridad, en el segundo apuntan a esa polaridad que no se encuentra, en absoluto, dentro de la apariencia. Si Frankl, en el punto donde se opone a la antítesis "cuerpo-luz", los reemplazara con sus términos originales –intercambiando el concepto de "luz" por el de "imagen" y el de "cuerpo" por el de "cubierta tectónica"– se podría demostrar fácilmente que la necesidad de separar la "cubierta tectónica" y la "apariencia de la imagen" como regiones la una de la otra, no tenía nada que ver con la diferente necesidad de considerar los valores del "cuerpo" y de la "luz" como antitéticos. Sin embargo, la *razón* de la posición de Frankl parece ser más profunda que la mera equivocación: cualquiera que eleve las *definiciones regionales* hasta el punto en que se convierten en *categorías*, ya no tiene dónde acomodar la antítesis de los órdenes visuales.

---

<sup>352</sup> Frankl, *Die Entwicklungsphasen*, 142.

## III

Como él mismo refiere, Frankl formó sus preceptos metodológicos sobre la base de la obra de Wölfflin. Buscó proporcionar certeza sistemática a esas observaciones que Wölfflin (para decirlo con Kant) solo presenta “rapsódicamente”. Por lo tanto, este intento de esbozar las razones principales de la metodología de Frankl nos lleva naturalmente a la pregunta sobre la naturaleza de los “conceptos fundamentales” de Wölfflin, que realmente no son “conceptos fundamentales”, es decir, no son categorías básicas de interpretación científica.<sup>353</sup> Pero, ¿significa esto que son “simplemente una clasificación obtenida al usar los métodos de las ciencias naturales”?<sup>354</sup>

Esto me parece haber ido demasiado lejos, porque ¿de qué otra manera se podría considerar la noción de polaridad? En una clasificación morfológica simple, uno agrupa las mismas formas o las formas relacionadas bajo un concepto particular. Este concepto —la característica— puede suponer una comparación o distinción, sin embargo, no está relacionado con un contra-concepto en su sentido. Pero esto describe exactamente la naturaleza de los conceptos básicos de Wölfflin; son innatamente antitéticos. Y dado que solo puede haber una explicación para esto, a saber, que suponen implícitamente la existencia de problemas artísticos, uno podría describirlos como “*un orden superior de definiciones morfológicas*”.

Es suficiente, por ejemplo, contrastar el par de opuestos “lineal-pictórico” con un término como “trama” [Strähnige], para ver que acá estamos tratando con dos niveles diferentes de características morfológicas. La “trama” es algo *singular*, que primero tiene que estar relacionado con problemas artísticos

---

<sup>353</sup> Ver: Panofsky, “Das Problem des Stils”.

<sup>354</sup> Bernhard Schweitzer, “Der Begriff des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13 (1918): 259–69, <https://doi.org/10.11588/diglit.3622#0264>.

para que aparezca como una cualidad específicamente *artística*. Por el contrario, “lineal” y “pictórico” son designaciones típicas que, por así decirlo, ya han pasado por la antítesis de los problemas artísticos. Ahora, lo singular, por supuesto, puede ser absorbido por lo típico, la “trama” podría *parecer* “pictórica”. Pero sería un error concluir de esto que se relaciona con lo “pictórico” de la misma manera que el concepto de especie se relaciona con el concepto de *género*. Incluso si el concepto “pictórico” es más *amplio* que la descripción “trama”, esto no quiere decir que sea *más abstracto*. Debe su superioridad intrínseca, su alcance más amplio, no a un estatus superior en el sentido de una clasificación científica, sino pura y simplemente al hecho de que –lo reconozca uno o no– ya es un término utilizado en la *interpretación científica del arte*. “Pictórico” se utiliza para una apariencia que *ya ha sido interpretada*, “trama” y similares se usan cuando la apariencia artística *aún no se ha interpretado*.

Cuando Wölfflin crea “un orden superior de definiciones morfológicas”, presupone necesariamente la sistemática del pensamiento científico-artístico como un todo. Y, tal como se podría hacer con cualquier observación “rapsódica”, se puede decir de sus “conceptos fundamentales” (para decirlo nuevamente con Kant) que no son “en ninguna medida sistemáticos, aunque en cierto sentido se han derivado metódicamente”. La “metodología certera” se manifiesta en el hecho de que es una y la misma forma de tensión que atraviesa los cinco pares de conceptos. Sin embargo, como consecuencia de la insuficiencia sistemática, las premisas de esta metodología permanecen sin ser exploradas –premisas vinculadas con las siguientes dos preguntas–:

1. ¿Dónde se origina la tensión que impregna los cinco pares de términos por igual? ¿Y cómo se deben distinguir en términos puramente formales, i.e., *independientemente* de los cinco modos de su apariencia?
2. ¿Cuáles son las cinco regiones en las que esta tensión se concreta? E, independientemente de la tensión como tal, ¿bajo qué esquema pueden unirse?

Para Wölfflin, la primera pregunta se obvia porque no atribuye ningún significado sistemático a la polaridad. A sus ojos, se trata simplemente de un *fenómeno histórico* artístico al que se ha llegado por medio de la inducción, que puede estar abierto a la reflexión psicológica pero no a ninguna extrapolación sistemática. Por lo tanto, nos enfrentamos a un enfoque similar al adoptado por Frankl y solo necesitamos remitir a los lectores a la crítica anterior.

En lo que respecta a la segunda pregunta, aquella sobre el esquema, Wölfflin tendrá que admitir que en sus investigaciones la antítesis fundamental solo sale a la luz en cinco formas diferentes porque la buscó en cinco “puntos” diferentes en la obra de arte. Pero si uno busca identificar estos “puntos” con alguna precisión, se encuentra con dificultades. Por ejemplo, ¿qué título regional se le debe dar a la antítesis “claridad-falta de claridad”? La cuestión de la claridad visual, tal como se plantea acá, apenas puede derivarse de las condiciones del objeto artístico. ¿Debería uno, por lo tanto, tomar como punto de referencia un objeto *pre-artístico*, *concebido* con completa “claridad”, introduciendo así una norma ajena en el análisis de lo artístico? No es necesario señalar la naturaleza cuestionable de esta idea. Sin duda, Wölfflin ni siquiera la contemplaría. Su principal preocupación es la yuxtaposición de “amorfo” y “distinto”, precisamente la misma diferencia que hemos identificado en los “factores organizativos”. Sin embargo, la dificultad es que uno no puede simplemente equiparar el par de conceptos “claridad-falta de claridad” con la polaridad de los factores organizativos. Si en el desarrollo sistemático de los factores organizativos <sup>355</sup> los dos principios opuestos del desarrollo de una obra demostraron ser la “fusión” y la “separación”, entonces esto suponía que todos los elementos *distintivos* eran también *elementos individuales*, y que todos los elementos *amorfos* eran también *elementos* cohesivos. Sin embargo, en el trabajo de Wölfflin encontramos la antítesis “unidad-multiplicidad”

---

<sup>355</sup> Cf. *supra* p. 100, III.

*junto* con la antítesis “claridad-falta de claridad”, una señal de que no ha reconocido la raíz común de ambos y su mutua interpenetración. Por lo tanto, obtiene dos pares de conceptos diferentes para una misma apariencia, aunque cada uno –separado del otro– es unilateral e incompleto. La antítesis “unidad-multiplicidad” es por naturaleza esquemática y requiere mayor explicación para que sea de uso práctico. Y lo mismo puede decirse, como acabamos de mostrar, de los conceptos “claridad” y “falta de claridad”. Wölfflin propone una tercera antítesis para los “valores organizativos”: la polaridad “tectónico-atectónico”. Este par de conceptos es de interés en el sentido de que sirve para demostrar que las polaridades de Wölfflin no se refieren a *problemas* reales, sino a las *soluciones*. Después de todo, el término “tectónico” indica que se ha alcanzado una *conciliación intermedia* en la antítesis de los factores organizativos. Wölfflin contrasta esta forma de solución, la solución favorecida durante el Renacimiento, con la de la era barroca, que él describe como “atectónica”, un término que es en sí mismo cuestionable.<sup>356</sup> Y al enfrentar solución contra solución, debe –tácitamente– plantear un problema artístico común. Es decir: cada polaridad morfológica que encontramos en la obra de Wölfflin se basa en una antítesis de órdenes visuales: por lo tanto, el par de conceptos “lineal-pictórico” sustenta la antítesis “háptico-óptico”,<sup>357</sup> la polaridad “superficie-profundidad” sustenta la antítesis de elementos espaciales y, como ya hemos visto, las otras tres antítesis sientan las bases de la polaridad de los valores organizativos.

Las cualidades que distinguen estas antítesis fundamentales de las antítesis morfológicas son el *radicalismo* y la *exactitud*. Las cualidades hápticas, por ejemplo, son radicalmente opuestas a las cualidades ópticas. La palabra antítesis se usa acá en su sentido absoluto y estricto, y lo mismo podría decirse de los otros

---

<sup>356</sup> Cf. *supra* p. 101-102.

<sup>357</sup> Cf. Panofsky, “Der Begriff”.

problemas artísticos. Sin embargo, tan pronto como se busca la polaridad *en* las apariencias, en lugar de *detrás* de ellas, tan pronto como ya no preocupan los “*problemas*” planteados conceptualmente sino las *formas de la solución* tal como se ven en la apariencia, en ese momento la nitidez del contraste se desvanece. Estas “definiciones morfológicas de un orden superior” son predicciones visuales, y dado que por naturaleza son inexactas, ya no pueden describirse como definiciones precisas.

Los dos hechos que hemos identificado acá:

1. la inexactitud de las “definiciones morfológicas de un orden superior”,
2. la naturaleza indeterminada y relativa de su oposición antitética,

también fueron motivo de preocupación para *Frankl*. Él cree que la teoría puede usarse para lidiar con las imputaciones de la *relatividad* y busca compensar la deficiencia de la *inexactitud* tomando medidas prácticas.

Sus deliberaciones teóricas son las siguientes: <sup>358</sup> uno puede fácilmente verse tentado a criticar todas las oposiciones polares por hacer solo distinciones relativas, pero en escalas de este tipo hay un punto cero [Nullpunkt]. En una rama de la escala es posible llegar a distinciones en cuanto a si una obra es “más o menos pictórica”, *pero*, en la otra rama se encuentra lo que “no es pictórico.” Pero, ¿esto que “no es en absoluto pictórico” –se podría preguntar– no es en sí relativo, es decir, “más o menos lineal”? ¿No es, por ejemplo, el arte egipcio “más lineal” que el arte griego clásico? La suposición de que hay un “punto cero” no elimina la relatividad de las definiciones morfológicas antitéticas, porque el punto cero no puede ser otra cosa que el lugar de la “conciliación intermedia” entre dos órdenes visuales y este punto no está “marcado” de ninguna manera dentro de la continuidad de las transiciones. Cuando lo háptico prevalece sobre lo óptico, la apariencia

---

<sup>358</sup> Frankl, *Die Entwicklungsphasen*, 141.

es “lineal”; donde lo óptico supera lo háptico, lo denominamos “pictórico”. Sin embargo, el *grado* de superioridad de uno sobre el otro, i.e., la *forma* particular de la conciliación no puede identificarse específicamente en la apariencia. Para ello, se ha de volver necesariamente a los problemas, i.e., a la esfera de los conceptos puros. Más aún, el “punto cero” –como el lugar de la conciliación *intermedia*– no puede ubicarse con precisión dentro de la esfera de la apariencia.

En su intento de tomar medidas prácticas, Frankl se basa en sus “cuatro elementos”, a los que atribuye el significado de “categorías”. Se supone que al relacionarlos con estas “categorías” dará a las definiciones una nueva exactitud. Y, de hecho: dado que la “forma espacial” prescribe una polaridad *geométrica*, en el sentido de que la polaridad de la “forma del cuerpo” [Körperform] debe referirse a las “fuerzas mecánicas” [mechanischen Kräfte], a cada concepto aparentemente se le asigna su significado lógico exacto. Sin embargo, una mirada a los pares de términos presentados por Frankl es suficiente para refutar esta idea. La polaridad dictada por la categoría del espacio se describe como “*adición* espacial y *división* espacial”. Si ahora quisiéramos entender estos dos términos en el sentido estricto de la terminología matemática, entonces uno no debería entenderlos como geométricos, sino solo como designaciones aritméticas. En ese caso, sin embargo, no solo se perdería la conexión requerida con la forma espacial, sino que la oposición de estos dos términos también resultaría ser ilógica, ya que para que haya una oposición, habría que reemplazar, ya sea, “adición” por multiplicación, o “división” por resta. Por otro lado, si uno quisiera rescatar la naturaleza geométrica y la validez lógica de la antítesis concentrándose en la naturaleza puramente literal, en lugar de la matemática, de los dos términos latinos –utilizando “adición” como “unión” y “división” como “partición”–, entonces la antítesis ya no sería ilógica en términos de espacio, pero carecería de sentido en términos de geometría. Precisamente por las propiedades geométricas de una forma compleja, es irrelevante si su estructura resulta de la unión de partes originalmente separadas o de la división de un todo originalmente unitario. Ya sea

que divida un triángulo agudo por su longitud y, por lo tanto, lo “parta” en dos triángulos rectángulos, o si empiezo con estos dos triángulos rectángulos y los “reúno” para formar un triángulo agudo: la configuración es la misma siempre. Acá es precisamente donde se expresa la homogeneidad del espacio geométrico –una cualidad que lo distingue esencialmente del espacio de la contemplación artística–.

Por lo tanto, el intento de Frankl de dar exactitud a sus definiciones debe considerarse un fracaso. Al mismo tiempo, sin embargo, su antítesis, liberada de sus pretensiones de exactitud, está felizmente elegida. Puede mantenerse como una definición visual, como un punto de comparación. La adición y la división no funcionan en absoluto como términos matemáticos, pero pueden muy bien usarse para describir dos formas opuestas de organización visual. Y si, en un sentido matemático, entre la adición y la división –considerados aritméticamente– no hay un *tertium*, y no hubo diferencias en términos geométricos, es más sencillo relacionarlos con referencia a una antítesis de los órdenes visuales. La oposición de “elementos cohesivos amorfos” y “formas individuales distintivas” es igualmente fundamental para ambos tipos. En el caso de la “división”, la característica dominante es la “coherencia amorfa” y solo se diferencia y se hace única a través de la “distinción”. En el caso de “adición”, las “formas individuales distintivas” se conectan entre sí; y *en* este respecto el orden de la “unidad” demuestra su valía. Por lo tanto, si el objetivo de Frankl fuera precisar exactamente las definiciones que estableció, habría tenido que identificar su posición entre los dos órdenes visuales y verlas como una forma particular de “conciliación”.<sup>359</sup> Sin embargo, esto también significaría abandonar la esfera de lo visual; llegaríamos a una fórmula abstracta, no a una definición morfológica. Habríamos interpretado el fenómeno como la “solución” de un problema artístico. Pero este debe ser el

---

<sup>359</sup> La “adición” y la “división” ya no serían opuestos polares: mientras que la “división” tendería, de forma radical, hacia la “coherencia amorfa”, la “adición” tendría mucho en común con una conciliación intermedia.

objetivo de todo esfuerzo que esté realmente relacionado con definiciones precisas. Para establecer un fundamento exacto, se debe buscar *detrás* de los presupuestos de Wölfflin.



## Bibliografía

- Ackerman, James S. "Style". En *Art and Archaeology*, editado por James Sloss Ackerman y Rhys Carpenter, 164–86. Princeton Studies. Humanistic Scholarship in America. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- Allison, Henry E. *Kant's Transcendental Idealism: An Interpretation and Defense. Revised and Enlarged Edition*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Alpers, Svetlana. "Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again". En *The Concept of Style*, editado por Berel Lang y Leonard Meyer, 137–62. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987.
- Baensch, Otto. "Kunst und Gefühl". *Logos: Zeitschrift für systematische Philosophie* 12, núm. 1 (1924): 1–28.
- Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky*. New York: New York University Press, 1990.
- Bauer, Hermann, ed. *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. Probleme der Kunstwissenschaft 1. Berlin, Boston: De Gruyter, 1963. <https://doi.org/10.1515/9783110845273>.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- . *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Traducido por Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Benjamin, Walter. "Rigorous Study of Art". Traducido por Thomas Y. Levin. *October* 47 (1988): 84–90. <https://doi.org/10.2307/778983>.
- Białostocki, Jan. "Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 4, núm. 2 (1970): 68–89. <https://doi.org/10.2307/3780356>.
- . *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Traducido por José María Pomares. Breve biblioteca de reforma. Iconológica. Barcelona: Barral, 1973.

- Binswanger, Ludwig, y Aby Warburg. *La Curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Traducido por Nicolás Gelormini y María Teresa D' Meza. Filosofía e historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Bredenkamp, Horst. "False Ski-Turns: Edgar Wind's Critique of Heidegger and Sartre". Traducido por Johanna Wild y Ian Boyd Whyte. *Art in Translation* 6, núm. 2 (2014): 215–36.  
<https://doi.org/10.2752/175613114X13998876655257>.
- Bredenkamp, Horst, John Krois, Bernhard Buschendorf, y Freia Hartung, eds. *Edgar Wind - Kunsthistoriker Und Philosoph*. Einstein Bücher. Berlin: De Gruyter, 1998.
- Buschendorf, Bernhard. "‘War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern’: Edgar Wind und Aby Warburg". *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 4 (1985): 165–209.
- . "Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind". En *Edgar Wind - Kunsthistoriker und Philosoph*, editado por Horst Bredenkamp, John Krois, y Freia Hartung, 181–206. Einstein Bücher. Berlin: De Gruyter, 1998.
- Cassirer, Ernst. "Gutachten über die zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegte Arbeit »Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand« von Edgar Wind. Ernst Cassirer". En *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, 382–83. editado por Pablo Schneider. Fundus-Bücher 192. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.
- . *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Berlin: Bruno Cassirer, 1910.
- . *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. Traducido por S.G. Lofts y A. Calcagno. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2013.
- Cheetham, Mark A. *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2001.

- Conkey, Margaret W., y Christine A. Hastorf, eds. *The Uses of Style in Archaeology*. New Directions in Archaeology. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990.
- Davis, Whitney. "Style and History in Art History". En *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, 171–98. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.
- Dicker, Georges. *Kant's Theory of Knowledge: An Analytical Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Traducido por Christopher S. Wood. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2009.
- Dittmann, Lorenz. *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: W. Fink, 1967.
- Eck, Caroline van, James McAllister, y Renée van de Vall, eds. *The Question of Style in Philosophy and the Arts*. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- Elkins, James. "Style". En *Grove Dictionary of Art*, editado por Jane Turner, 876–83. New York: Grove, 1996.
- Elsner, Jas'. "From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen". *Critical Inquiry* 32, núm. 4 (2006): 741–66. <https://doi.org/10.1086/508091>.
- Ferretti, Silvia. "Edgar Wind filosofo e storico dell'arte". En *L'intenzione dell'opera*, de Silvia Ferretti, 27–45. EUM. Filosofia, estetica. Macerata: EUM, 2009.
- Focillon, Henri. *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Frank, Isabelle. "Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques". *Littérature*, núm. 105 (1997): 66–77.

- Frankl, Paul. *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*. Leipzig: B. G. Teubner, 1914.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e Iconología: la Historia del Arte como Historia cultural*. Vol. 1. 2 vols. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.
- Genova, Judith. "The Significance of Style". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, núm. 3 (1979): 315–24. <https://doi.org/10.2307/430785>.
- Ghelardi, Maurizio. *Aby Warburg: la lotta per lo stile*. Biblioteca Aragno. Savigliano: Nino Aragno, 2012.
- Gilmore, Jonathan. *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- Ginzburg, Carlo. "Style as Inclusion, Style as Exclusion". En *Picturing Science, Producing Art*, editado por Peter Galison y Caroline A. Jones, 27–54. New York: Routledge, 2014.
- Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Millennium ed., with A new preface by the author. Bollingen Series. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 5. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- . *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducido por Gabriel Ferrater. Nueva York (Estados Unidos): Phaidon, 2014.
- . *El Sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Traducido por Esteve Rimbau i Sauri. London; New York: Phaidon Press, 2010.
- . "Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme der Kunstwissenschaft, i)". *The Art Bulletin* 46, núm. 3 (1964): 418. <https://doi.org/10.2307/3048199>.
- . *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. The Wrightsman lectures 9. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1979.
- Goodman, Nelson. "The Status of Style". *Critical Inquiry* 1, núm. 4 (1975): 799–811.

- Gubser, Mike. *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Kritik: German Literary Theory and Cultural Studies. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History*. London: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Aesthetik*. Editado por Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835.
- Hildebrand, Adolf Von. *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Strassburg: J.H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1893.
- . *El problema de la forma en la obra de arte*. Traducido por María Isabel Peña Aguado. Colección La Balsa de la Medusa 10. Madrid: Visor, 1989.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1984.
- Husserl, Edmund. *Logische Untersuchungen*. Leipzig: Veit, 1900.
- Iversen, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. MIT Press Classics. Cambridge, Mass; London: MIT Press, 2010.
- . "Style as Structure: Alois Riegl's Historiography". *Art History* 2, núm. 1 (1979): 62–72.  
<https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1979.tb00034.x>.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducido por Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . *Kritik der reinen Vernunft*. Editado por Raymund. Schmidt. Philosophischen Bibliothek 37a. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1967.
- King, Preston, ed. *The History of Ideas: An Introduction to Method*. Croom Helm International Series in Social and Political Thought. London: Croom Helm, 1983.

- Kleinbauer, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Krois, John. "Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung". En *Edgar Wind - Kunsthistoriker und Philosoph*, editado por Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, y Freia Hartung, 181–206. Einstein Bücher. Berlin: De Gruyter, 1998.
- Kubler, George. *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Traducido por Jorge Luján Muñoz. Madrid: Nerea, 1988.
- . *The Shape of Time: Remarks on the History of Thing*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008.
- Kultermann, Udo. *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Traducido por Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 2013.
- . *The History of Art History*. New York: Abaris Books, 1993.
- Lakatos, Imre. *La metodología de los programas de investigación científica*. Traducido por Juan Carlos Zapatero. Madrid: Alianza, 1998.
- Lakatos, Imre, y Paul Feyerabend. *For and Against Method: Including Lakatos's Lectures on Scientific Method and the Lakatos-Feyerabend Correspondence*. Editado por Matteo Motterlini. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Landauer, Carl Hollis. "The Survival of Antiquity: The German Years of the Warburg Institute". Tesis de doctorado, Yale University, 1984.
- Lang, Berel, y Leonard Meyer, eds. *The Concept of Style*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987.
- Lang, Karen Ann. "Points of View in Panofsky's Early Theoretical Essays". En *Chaos and Cosmos. On the Image in Aesthetics and Art History*, 12–40. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

- Latella, Consolato. "Wind and Riegl: The Meaning of a 'Problematical' Grammar". *Journal of Art Historiography* 1 (2009): 1–47.
- Levine, Emily Jane. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2013.
- Lloyd-Jones, Hugh. "A Biographical Memoir by Hugh Lloyd-Jones". En *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, de Edgar Wind, xiii–xxvi. editado por Jaynie Anderson. Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1983.
- Lovejoy, Arthur O. *La gran cadena del ser. Historia de una idea*. Traducido por Antonio Desmots. Colección Antrazyt 32. Barcelona (España): Icaria, 1983.
- Möbius, Friedrich, y Helga Scieurie, eds. *Stil und Epoche: Periodisierungsfragen*. Fundus-Bücher 118/119. Dresden: Verlag der Kunst, 1989.
- Neher, Allister. "Riegl, Hegel, Kunstwollen, and the Weltgeist". *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 29, núm. 1/2 (2004): 5–13.
- . "'The Concept of Kunstwollen', Neo-Kantianism, and Erwin Panofsky's Early Art Theoretical Essays". *Word & Image* 20, núm. 1 (2004): 41–51. <https://doi.org/10.1080/02666286.2004.10444004>.
- Olin, Margaret Rose. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992.
- Pächt, Otto. "Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl". *The Burlington Magazine* 105, núm. 722 (1963): 188–93.
- , ed. *Kunstwissenschaftliche Forschungen, I*. Berlín: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931.
- , ed. *Kunstwissenschaftliche Forschungen, II*. Berlín: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1933.

- Panofsky, Erwin. "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915): 460–67.
- . "Der Begriff des Kunstwollens". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920): 321–39.
- . *Dürers Kunsttheorie: vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. <https://doi.org/10.1515/9783111502960>.
- . "Gutachten über die zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegte Arbeit »Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand« von Edgar Wind. Erwin Panofsky". En *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, 379–82. editado por Pablo Schneider. Fundus-Bücher 192. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.
- . "On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art". Traducido por Katharina Lorenz y Jas' Elsner. *Critical Inquiry* 35, núm. 1 (2008): 43–71.
- . "The Concept of Artistic Volition". Traducido por Kenneth J Northcott y Joel Snyder. *Critical Inquiry* 8, núm. 1 (1981): 17–33.
- . "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«." *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 129–61.
- Payne, Alina. "Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque". En *The Beginnings of the Baroque in Rome*, de Alois Riegl, 1–33. editado por Andrew Hopkins y Arnold Witte. Texts & Documents. Los Angeles, CA: Getty Institute, 2010.

- Pinotti, Andrea. “«Concetti fondamentali» e polarità dell’iconico: note per una genealogia della scienza dell’arte”. En *Energia e rappresentazione: Warburg, Panofsky, Wind*, editado por Alice Barale, Fabrizio Desideri, y Silvia Ferretti, 243–54. Estetica/mente/linguaggi 10. Milano: Mimesis, 2016.
- Podro, Michael. *Los historiadores del arte críticos*. Traducido por Rafael Guardiola. La balsa de la Medusa, 115. Madrid: Antonio Machado, 2001.
- Por, Peter, y Sándor Radnóti, eds. *Stilepoche, Theorie und Diskussion: eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute*. Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1990.
- Rampléy, Matthew. “Introduction”. En *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, de Edgar Wind, xiii–xxviii. editado por Matthew Rampléy. Legenda. Oxford, England: European Humanities Research Centre, 2001.
- Riegl, Aloïs. “Das holländische Gruppenporträt”. *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902): 71–278.
- . *Das holländische Gruppenporträt. Bd. 1: Textband*. Vol. 2. 1. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1931.
- . *El arte industrial tardorromano*. Traducido por Ana Pérez López y Julio Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992.
- . *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Traducido por Federico Miguel Saller. GG Arte. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- . “Spätromisch oder orientalisches?” *Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung* 93 y 94 (1902): 133–56, 162–65.
- . *Spätromische Kunstindustrie*. Wien: Druck und Verlag der Osterr. Staatsdruckerei in Wien. Österreichisches Archäologisches Institut, 1927.

- . *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: George Siemens, 1893.
- . *The Group Portraiture of Holland*. Traducido por Evelyn M. Kain y David Britt. Texts & Documents. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Salis, Arnold von. *Die Kunst der Griechen*. Leipzig: S. Hirzel, 1922.
- Sauerländer, Willibald. “From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion”. *Art History* 6, núm. 3 (1983): 253–70. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1983.tb00815.x>.
- Saxl, Fritz. “The History of Warburg’s Library (1886-1944)”. En *Aby Warburg: An Intellectual Biography: With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, de Ernst Hans Gombrich. London: The Warburg Institute. University of London, 1970.
- Schäfer, Heinrich. *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1919. //catalog.hathitrust.org/Record/012349665.
- Schapiro, Meyer. *Estilo*. Traducido por Marta Scheinker. Buenos Aires: Ediciones del Taller, 1962.
- . “Kunstwissenschaftliche Forschungen, II by Otto Pächt”. *The Art Bulletin* 18, núm. 2 (1936): 258. <https://doi.org/10.2307/3045631>.
- . “Style”. En *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, editado por Alfred Louis Kroeber, 287–312. Wolfgang Laade Music of Man Archive. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- Schlosser, Julius von. *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder/ bearb. von Hans Hahnloser*. Editado por Hans R. Hahnloser. Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband-Band 13, Heft 2. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934.
- . “Julius von Schlosser, ‘The Vienna School of the History of Art (1934)’”. Editado y traducido por Karl Johns. *Journal of Art Historiography* 1 (2009): 1-KJ/3.

- Schneider, Pablo. "Die Aufgabe ist gestellt. Nachwort". En *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, 357–78. editado por Pablo Schneider. Fundus-Bücher 192. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.
- . "From Hamburg to London. Edgar Wind: Images and Ideas". En *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*, editado por Uwe Fleckner y Peter Mack, 117–30, 228–32. Vorträge Aus Dem Warburg-Haus 12. Berlin: De Gruyter, 2015.
- . "Vorbemerkung". En *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, de Edgar Wind, 7–11. editado por Pablo Schneider. Fundus-Bücher 192. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.
- Schreker, Franz. *Malipiero und andere moderne Komponisten*, s/f.
- Schweitzer, Bernhard. "Der Begriff des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13 (1918): 259–69.  
<https://doi.org/10.11588/diglit.3622#0264>.
- Sedlmayr, Hans. "Die Quintessenz der Lehren Riegls". En *Gesammelte Aufsätze*, de Alois Riegl, xii–xxxii. editado por Karl M. Swoboda. Augsburg-Wien: Dr. B. Filser, 1929.
- . "The Quintessence of Riegl's Thought". En *Framing Formalism: Riegl's Work*, editado por Richard Woodfield, traducido por Matthew Rampley, 11–32. Critical Voices in Art, Theory and Culture. Amsterdam: Gordon and Breach Arts International, 2001.
- . "Toward a Rigorous Study of Art (1931)". En *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, editado por Christopher S. Wood, traducido por Mia Fineman, 133–79. New York: Zone Books, 2000.

- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. 2 vols. Frankfurt a. M: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.
- . *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*. Traducido por Harry Francis Mallgrave, Michael Robinson, y Amir Baghdadchi. Texts & Documents. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.
- Sorensen, Lee. “Dvořák, Max. | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/dvorakm>.
- . “Friedländer, Walter F. | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/friedlanderw>.
- . “Goldschmidt, Adolph | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/goldschmidta>.
- . “Jantzen, Hans | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/jantzenh>.
- . “Schlosser, Julius Alwin von | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/schlosserj>.

- . “Sedlmayr, Hans. | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/sedlmayrh>.
- . “Strzygowski, Josef Rudolf Thomas. | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/strzygowski>.
- . “Wölfflin, Heinrich. | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/wolfflinh>.
- . “Worringer, Wilhelm. | Dictionary of Art Historians”. Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art, consultado el 11 de agosto de 2020. <https://arthistorians.info/worringerw>.
- Strzygowski, Josef. “Das kunsthistorische Institut der Wiener Universität”. *Die Geisteswissenschaften* 1 (1914): 12–16.
- . “Ostasien im Rahmen der vergleichenden Kunstforschung”. *Ostasiatische Zeitschrift* 2 (1914): 1–15.
- Tedesco, Salvatore. “Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind”. En *Il metodo e la storia*, de Salvatore Tedesco, 75–114. Aesthetica preprint 16. Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 2006.
- Thomas, Ben. “Edgar Wind: A Short Biography”. *Stan Rzeczy* 8, núm. 1 (2015): 117–37.
- Tietze, Hans. *Die Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch*. Leipzig: Seemann, 1913.

- Warburg, Aby, Gertrud Bing, y Fritz Saxl. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Editado por Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass. Gesammelte Schriften. Studienausgabe 7. Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. The Reith Lectures. London: Faber & Faber, 1963.
- . *Arte y anarquía*. Traducido por Teresa Arijón. Teoría y Ensayo (Cuenco de Plata). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.
- . *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*. Editado por Pablo Schneider. Fundus-Bücher 192. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.
- . *Das Experiment und die Metaphysik: zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*. Beiträge zur philosophie und ihrer geschichte 3. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr, 1934.
- . “Experiment and Metaphysics”. En *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy*, 217–24. Longmans, Green and Co., 1927. <https://doi.org/10.5840/wcp6192744>.
- . *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*. Editado por Matthew Rampley. Traducido por Cyril W Edwards. Legenda. Oxford, England: European Humanities Research Centre, 2001.
- . *La elocuencia de los símbolos: estudios sobre arte humanista*. Editado por Jaynie Anderson. Traducido por Luis Millán. Alianza forma. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- . *Los misterios paganos del Renacimiento*. Traducido por Javier Sánchez García-Gutiérrez. Alianza forma. Serie especial 144. Madrid: Alianza, 1998.
- . “On the Systematics of Artistic Problems”. Traducido por Fiona Elliott. *Art in Translation* 1, núm. 2 (2009): 211–57. <https://doi.org/10.2752/175613109X462681>.
- . *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1958.

- . “Theory of Art versus Aesthetics”. *The Philosophical Review* 34 (1925): 350–59.
- . “Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft and Its Meaning for Aesthetics”. En *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, de Edgar Wind, 21–35. editado por Jaynie Anderson. Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1983.
- . “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 438–86.
- Winter, Irene J. “The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Processes and the Inscription of Meaning in Art History”. En *Picturing Science, Producing Art*, editado por Peter Galison y Caroline A. Jones, 55–77. New York: Routledge, 2014.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducido por José Moreno Villa. Madrid: Austral, 2011.
- . “Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”. *Sitzungsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 31 (1912): 572–78.
- . *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: F. Bruckmann, 1915.
- Wood, Christopher S., ed. *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Traducido por Mariana Frenk. Breviarios del Fondo de Cultura Económica 80. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- . *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper & Co., Verlag, 1911.
- . *Formprobleme der gotik*. München: R. Piper & Co., Verlag, 1912.

———. *La esencia del estilo gótico*. Traducido por Manuel García Morente. Arte y estética 6. Buenos Aires: Nueva visión, 1957.

Wuttke, Dieter. “El Warburg de Panofsky - El Panofsky de Warburg”. En *Síntomas culturales: el legado de Erwin Panofsky*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, traducido por Kosme de Barañano, 37–67. Colección Pigmalión 12. Vitoria-Gasteiz; Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2018.

Zerner, Henri. “Alois Riegl: Art, Value, and Historicism”. *Daedalus* 105, núm. 1 (1976): 177–88.