

El concepto de Síntesis de las Artes.

En instantes distantes
 inmensamente nada
 ni no.
 Juan Eduardo Cirlot¹.

CAPÍTULO 1.

- 1 CIRLOT, J.E. [1969] Donde Nada lo Nunca Ni, I y II. En: CASANOVA, M. (1996) El Mundo de Juan Eduardo Cirlot. IVAM: Valencia. PP. 288.
- 2 El término ortodoxo es "receptor" pero a los fines de la presente investigación se opta por "perceptor", que supera las connotaciones pasivas.
- 3 A la particular relación entre pintura, escultura y arquitectura se le denomina "Síntesis de las Artes Mayores", "Síntesis de las Artes Hermanas" o simplemente "Síntesis de las Artes".
- 4 Lo que se plantea dentro del concepto alemán de Gesamtkunstwerk. La idea de "totalidad" o "unicidad" es mantenida aún en muchos de los textos contemporáneos como base de la definición semántica del término de "Síntesis de las Artes".
- 5 Tal como Jérôme Melkist señala en la presentación del Coloquio Internacional: Liaison entre les arts, celebrado en Royaumont en abril de 1962. El comité organizador holandés estaba compuesto además de Melkist, entre otros, por J.J.P. Oud y G. Rietveld. C.R. Villanueva sería el invitado principal. Participaron también con ponencias: Leger, Gropius, Sert, Vassarely, Van Doesburg, Venturi. Los documentos originales del Congreso reposan en el archivo de la Fundación Carlos Raúl Villanueva.
- 6 MOHOLY-NAGY, Sibyl. (1964). Carlos Raúl Villanueva. Trad. C. Diament de Sujo. Lectura: Caracas. P. 93. El problema de la definición conceptual de la "Síntesis de las Artes" pareciera no lograr formular un marco propio de referencia moderno y se halla signado aún por criterios románticos, resultando normal encontrarse con definiciones de este tipo sobre todo a partir de la crisis del movimiento experimentada en la segunda postguerra. El legado que al respecto dejaron los últimos C.I.A.M., ya en vísperas de la formación del Team X, y a los cuales se adscribió significativamente el mismo Villanueva, no aporta mucho al respecto.

Al margen de los oscuros vínculos hermenéuticos de la obra de arte con su creador, la contemplación implica una relación directa del objeto artístico con el perceptor². Aprender este particular contacto supone involucrarse en los límites y aperturas de los soportes y significaciones que finalmente determinarán el objeto en sí, ahondando en la estética que lo impulsa. El ámbito en el que se plantea esta concreción liminar dimana del alcance operativo y semántico de la especificidad disciplinar, reafirmando en sus extrapolaciones poéticas.

La Síntesis de las Artes³ comporta, de partida, problemas léxicos y etimológicos ya que las conexiones que acaecen a nivel de las diseminaciones semánticas, dadas en diversos medios expresivos concurrentes, denotan, indistintamente, adaptación, adecuación, sintonía, yuxtaposición, mimesis, interrelación, diálogo o integración. El concepto mismo gira básicamente alrededor de factores exógenos a la posible operatividad de la idea, estableciendo un campo teórico en torno a juicios de "totalidad"⁴ y "unicidad" o en función de "impacto" y "significación social", establecidos como mecanismos de ordenamiento⁵, ante procesos interiores de selección intuitiva⁶ cuya materialización, en última instancia, sería fruto de factores no objetivos.

El problema sobre el que se centra este estudio es el de restablecer el horizonte conceptual de una posible relación de las artes, más allá de los reconocimientos y catalogaciones hasta ahora practicados. Se busca eludir consideraciones extra



1. CARLOS RAUL VILLANUEVA
La Plaza Cubierta. 1952.
Fotografía actual del Centro Cívico de la Ciudad
Universitaria de Caracas. Fotografía: Roger Corbacho

1.

plásticas, que ignoran el aporte efectivo del perceptor, indagando en la capacidad expresiva de aquellos objetos artísticos resultantes de planteamientos operativos particulares, tanto de los más consistentes y significativos, como de aquellos que finalmente resultaron paradójicos o irresolutos.

Dando relieve a elementos indicativos de una pulsión conflictiva y fascinante, el interés final de la investigación recae en la posibilidad de superar la contradicción entre las propuestas de una interesante obra en particular, La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (ii. 1), concebida como soporte espacial para el diálogo de diferentes manifestaciones artísticas y el hecho de que su autor dejara sin explicar aquello que las haría posibles.

Esta Plaza, espacio articulador del conjunto de edificios de Biblioteca, Rectorado y Aula Magna, diseñado entre 1950 y 1953 por el arquitecto venezolano de formación académica Carlos Raúl Villanueva, es un ámbito que reúne una considerable cantidad de propuestas plásticas vanguardistas. Con la renuncia expresa de su autor a indagar fuera de los límites especulativos de la propia disciplina, constituye uno de los escasos objetos modernos paradigmáticos que no se apoya en un manifiesto que lo justifique. Su texto ha de recomponerse a partir de fragmentos inauditos captados en su vivencia.

Las formulaciones estéticas de la década de los Cincuenta respecto a la Síntesis de las Artes, se abordaron con énfasis inusitado, sobre todo desde que

- 7 LE CORBUSIER. (1946, abril). L'espace indecible. N° hors-serie: Art de L'architecture d'aujourd'hui. P. 17. Trad. ALVAREZ, F. (1998, sept.) Dc, n° 1: Barcelona. Tal es la esencia operativa con la que Le Corbusier formula una "Síntesis de las Artes Mayores" en 1946.
- 8 La designación como arte de vanguardia para denotar a las formas expresivas del siglo XX fue acuñado en 1825. Su operatividad abarcaría solamente hasta el primer cuarto de ese siglo; a lo sumo hasta la primera mitad. Las propuestas posteriores corresponderían con el proceso creativo que surge cuando ya se había perdido una significación inicial como instrumento de ruptura.
- 9 La cristalización de la preocupación por este particular tema en Le Corbusier, emana de su relación con Fernand Leger (como se puede constatar por las ilustraciones de su artículo de 1946) a quien había invitado a participar en los C.I.A.M. en 1933 y más tarde en la "Association Synthèse des arts plastiques", surgida del VIIº Congreso celebrado en Bergamo.
- 10 LE CORBUSIER. (1946, abril). Op. Cit. P. 55. Planteada casi como una alteridad cuya topología habría de asumir un desplazamiento desde el centro hacia fuera. La última frase del artículo de Le Corbusier resume el cambio de actitud: "La cita es hoy de importancia, en un mundo que se transforma para acoger a una sociedad industrial que liquida sus existencias del primer momento, deseosa de reinstalarse para actuar, para sentir y para reinar".
- 11 Las particulares circunstancias que signan el la idea de modernidad en América Latina han fomentado cierto espíritu secesionista respecto a las formas expresivas modernas "centrales", desmarcándose como una particularidad periférica. Es así como aparecen designaciones como "Modernidad Apropiada" de Cristian Fernández Cox, "Espíritu del Tiempo" y "Espíritu del Lugar" de Enrique Browne, o también más específicos, como "Regionalismo", formulado por los más diversos autores o "Regionalismo Crítico" de Alexander Tzonis y retomado posteriormente por Kenneth Frampton.

empezara a generalizarse el debate sobre la relación ciudad–arte dentro de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Sirvieron de base a la concreción de episodios plástico–espaciales que, partiendo de una "alianza" entre diferentes soportes expresivos, buscaron una construcción específica de la arquitectura dentro de una disposición particular del urbanismo: aquella donde "pintura y escultura dijese las palabras selectas que son su razón de ser"⁷.

Como muchos otros planteamientos que se desarrollaron a partir del siglo XIX, el panorama en el que evolucionaron tales manifestaciones artísticas no es el contexto particular de la modernidad, como tampoco el resultado de una dinámica exclusiva del siglo XX⁸. Por el contrario, su instalación ha de establecerse a partir de una diseminación cuyas raíces se remontan a la problemática existencial propia de los grandes cambios operados, a su vez, en el siglo XVIII. Interesante derivación que permite conectar con un trasfondo velado de lo moderno.

Establecer un concepto operativo de Síntesis de las Artes supone, por tanto, integrar premisas ilustradas, tentativas románticas y postulados de los Arts & Crafts, del Modern Style y del Modernisme catalán; incluyendo desde los planteamientos originarios de las primeras Vanguardias, hasta las discusiones postreras que a propósito se hicieran en los C.I.A.M., desde Atenas hasta Bridgewater⁹, pasando por el revisionismo de los postulados funcionalistas, gestado tras la Segunda Guerra Mundial¹⁰.

El concepto se extiende, necesariamente, a las formulaciones de lo moderno operadas en el marco de una realidad otra¹¹, distinta a la de los centros en que inicialmente se hubo generado. Particularmente interesa aquella que se dio en el contexto geográfico y cultural específico de América Latina y más concretamente en Venezuela, en cuya capital, Caracas, ocurrieron entre 1950 y 1954, investigaciones estéticas y propuestas plásticas que, bajo una particular cohabitación de significantes, propiciarían el planteamiento y desarrollo de La Plaza Cubierta.

La fragmentación del proyecto Ilustrado.

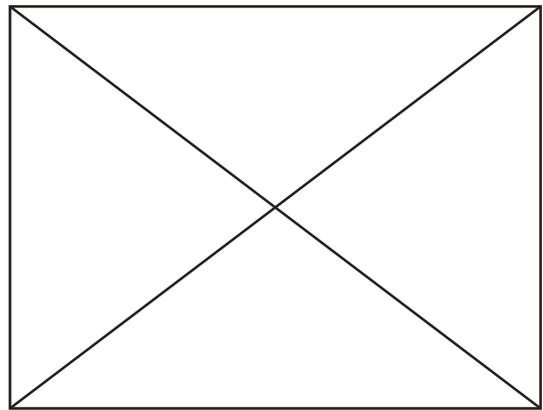
Operativamente, la reflexión sobre la Síntesis de las Artes surgiría de las premisas para una arquitectura pintoresquista desarrollada en las pinturas de la segunda mitad del siglo XVIII¹². Las expresiones subyacentes en estos cuadros pusieron especial interés en la exploración de las relaciones entre el medio expresivo, la obra arquitectónica y el paisaje inmediato¹³ (il. 2). Estas relaciones no ocurrían en situaciones espaciales habitables concretas, si no que se inscribían en manifestaciones icónicas que, más tarde, el impulso inicial del Romanticismo no asumirá como posibilidad efectiva de una relación entre diferentes soportes expresivos. Sin embargo, servirán de base para identificar en el Gótico una unidad inherente a toda la obra expresiva¹⁴ que llevaría a introducir interrogantes esenciales en torno al problema de qué ver y cómo ver, en las que se fundamentaría la autonomía operativa del concepto en las manifestaciones artísticas del siglo XX.

En un escueto comentario titulado *Arte característico*, de 1772, Goethe acuñará el concepto de conjunto característico¹⁵ para definir la impresión causada por el grupo de partes que conforman el substrato totalizador, constituido por diferentes soportes expresivos, patentes en la arquitectura gótica. Este Arte al que se refería, sería el resultado de un sentimiento único que lo gesta y que aún sin relaciones de proporción, pues no apunta a la belleza sino a la verdad, configura un todo armónico.

Se trata de una apreciación cohesiva que remite a una noción integral, fundamentando una estética particular que detentará explícita en el adorno. Su estética plantea el problema de la correlación entre lo natural y lo humano, lo general y lo particular, el todo y la parte, resolviéndolo, precisamente, desde el punto de vista de la actividad creadora del artista. Aunque la idea de una unidad del Mundo en Goethe se basó en su propia confesionalidad¹⁶.

La figura armónica, idea desarrollada

2. CLAUDE LE LORRAIN
El desembarco de Cleopatra en Tarsus. 1642.
Oleo sobre lienzo, 1,19x1,68".
Museo del Louvre



2.

- 12 Aunque el interés desvelado hacia la arquitectura –sobre todo paisajista– mostrado en los cuadros de Claude Le Lorrain, fundamentalmente, más que una relación de síntesis ha de ser entendido como una subordinación de carácter arquetipal.
- 13 Posibilidad de una existencia inspirada en la pintura clasicista francesa del siglo XVII.
- 14 Detectable en el Barroco, como lo sostiene Benjamin, aunque con más claridad en el gótico –BENJAMIN, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Trad. Muñoz M., J. Taurus: Madrid. P. 98– La singular cohesión expresiva resultante de la fuerte supeditación del pensamiento y poéticas góticas a la idea de un Dios único y verdadero es un elemento fundamental en la cabal comprensión del concepto.
- 15 GOETHE, J. W. (1981). *Kunst und Literatur*. TRUNZ, E. (ed.). t. XII. C. H. Beck: Munich. PP 13-14.
- 16 Goethe, próximo a las ideas de Carl Gustav Carus desde que éste le visitara en Weimar en 1821, parte de una ética del sentimiento “orgánico”; una forma de integridad de las disposiciones del individuo como condición para el conocimiento que descansa en el orden divino.

conjuntamente con Hegel (quien la expone en la Introducción a la Estética como la materialización del concepto de síntesis dialéctica)¹⁷, es la que determina a este conjunto característico, operando sobre la obra general a un nivel que bien puede entenderse como “superficial”; no obstante, sería apta para desvelar su substrato “esencial”. Será precisamente en el problema ornamental del Gótico donde se manifieste el despliegue casual de las relaciones cuya cohesión procedería de la mimesis del sentimiento con la verdad de su inmediatez.

El Romanticismo estuvo impregnado de una voluntad de superar la dualidad kantiana entre lo posible y lo real a través de la actividad mediadora de la estética pero apelando a la totalidad. Hölderlin señalaba en su escrito El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán: “sólo en la belleza se funden verdad y bondad”¹⁸.

Lo significativo es que las relaciones concurrentes, operando entre diferentes partes y su contemplación, remiten a la sensación de un “todo”; una concreción tangible que resulta ser, además, una experiencia vivenciable no mediata¹⁹. La intervención de varios creadores que incluso abarca diferentes momentos históricos y distintas generaciones de artesanos, constituiría la expresión de una voluntad única, compartida tanto por todos los emisores como por todos los posibles perceptores.

Goethe no se limitará a identificar las relaciones entre las partes y el todo y buscará abarcar la singularidad en función de un proyecto operativo más profundo. En Wilhelm Meister asumirá las relaciones entre la obra y el contexto como las que se podrían establecer entre todas y cada una de las particularidades insertas en ella y un concepto o idea mayor que las aglutinase. El foco de atención de la contemplación misma serían los fragmentos particulares de un unicum en busca de su poesía universal.

Schlegel señalaba en 1798, respecto al Meister de Goethe, como por una parte la narración se entregaba pasiva a las conexiones finitas y cerradas de la obra pero, por otra, cada detalle se colocaba más

17 HEGEL G. W. F. (1988). Trad. H. Giner de los Rios. Alta Fulla: Barcelona. P. 62-. Para Hegel, el color, fenómeno que ocurre entre la luz y la no luz, sería un excelente ejemplo “ya que no es unilateral sino una totalidad esencial”.

18 ARNALDO, J. (1994). Fragmentos para una teoría romántica del arte. Col. Metrópolis. 2ª Edic. Tecnos: Madrid. P. 15.

19 HÖLDERLIN, Friedrich. (1976). Ensayos. Trad. F. Martínez Marzoa. Hiperion: Madrid. P. 56-. Hölderlin hace evidente esta idea como proyecto en 1795: “La divina unidad, el ser, en el auténtico significado de la palabra, se había perdido para nosotros, y tenía que perderse, para que pudiéramos desearlo después, para que pudiéramos recuperarlo. Nuestra suprema aspiración es acabar con el contraste entre nuestro ser y el mundo”. Véase a propósito: D’ANGELO, Paolo. (1999) La estética del Romanticismo. Trad. Juan Díaz de Atauri. Col. La balsa de la Medusa: Léxico de Estética, nº 97. Visor: Madrid. P. 89 y sig.

allá de ella, aprehendiendo su contexto como totalidad:

“El impulso innato de la obra totalmente organizada y organizadora, de formarse hacia un conjunto, se expresa tanto en las masas más grandes como en las más pequeñas. Ninguna pausa es casual y carente de significado; y aquí, donde todo es a la vez medio y fin, será incorrecto entender la primera parte como una obra de por sí sin menoscabo de su relación con el conjunto”²⁰

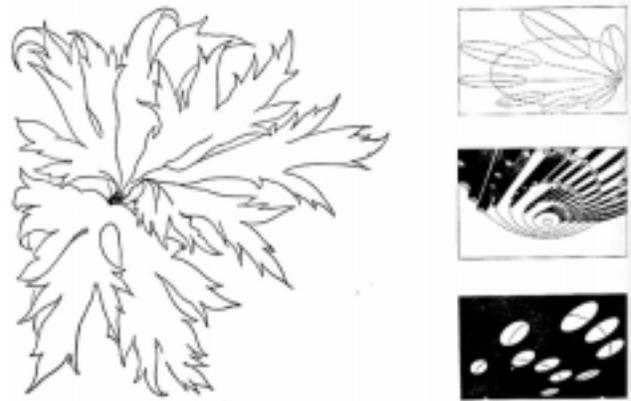
Evolucionando en el esbozo de una crítica, el pensamiento Romántico desarrollará un proyecto paralelo de incorporación de diversos soportes expresivos como instrumento operativo de concreción de la obra, lo que implicará la adscripción de las diferentes artes al proyecto único de una “Obra de arte total” o Gesamtkunstwerk. La incorporación del fragmento al orden de la “poética universal” supuso entender la subordinación de la obra a la idea mayor, lo que constituye la base de la reflexión romántica misma. La comprensión de la obra romántica remite a la supeditación necesaria del fragmento a una universalidad concreta, que Schlegel establecerá como una satisfacción recíproca de todas las formas y todos los materiales²¹.

El debate fundamental del Romanticismo girará en torno al “motivo” de la obra que surge como el sentido en el campo abstracto de la concreción de la forma y su percepción. Debido a la coherencia estética inmanente en la obra de arte, para John Ruskin (ya en la segunda mitad del siglo XIX) la forma creada no será lo único o al menos lo determinante en la contemplación estética²², dado que el sentido ha de sobreponerse a la singularidad de la obra, por ser “la manifestación de la ley divina”; concretamente la del Dios cristiano y occidental. Por consiguiente, lo que habría de ser aprehendido en el campo visual sería la gracia²³.

La subordinación del arte a un concepto mayor remitirá a una condición meramente prescriptiva, no

3. JOHN RUSKIN
Estudio sobre la conformación de las hojas.
Tomado del libro *Modern Painters*, vol. V. 1860

- 20 SCHLEGEL, Friedrich. (1983). *Obras selectas*. Vega, M. (ed.). Trad. Juretschke, H. Col. Biblioteca de Hispánico. FUE: Madrid. P. 130–132.
- 21 Schlegel hablaba en la revista *Europa*, dirigida y fundada por él en 1803, de “una acción universal y recíproca de todas las artes y ciencias”. Un proyecto enciclopédico distinto al de la *Encyclopédie* de la Ilustración, en la búsqueda de una poesía universal. Los primeros románticos afincados en Jena teorizaban sobre “sin-filosofía” y “sin-poesía”, como colaboración de todos los miembros en el establecimiento de una filosofía y una poesía en la que no eran reconocibles los aportes individuales de cualquiera de ellos. Idea expresada en la revista *Atheneum*, fundada por los hermanos Schlegel entre 1789 y 1800, que contribuyó a consolidar al grupo como uno de los primeros movimientos artísticos en sentido moderno.
- 22 En *The Poetry of Architecture*, un temprano ensayo sobre la arquitectura escrito entre 1837 y 1838, Ruskin apunta ya en este sentido sus ideas, a las que dará forma en *Las siete lámparas de la Arquitectura*, particularmente en el Capítulo II –(2000) Trad. Burgos, C. Col. *Ad litteram*. Alta Fulla: Barcelona. P. 61– cuando habla a favor del trabajo artesano en detrimento de la mecanización. Rosalín Krauss particulariza, también, en este enfoque de Ruskin en *El inconsciente óptico* –(1997). Trad. M. E. Cloquell. Tecnos: Madrid. P. 16.
- 23 A mediados del siglo XIX Ruskin pasó largas temporadas en Italia en contacto con lo que él denominó la pintura y los pintores “primitivos”, que no estaban representados por los renacentistas, ni mucho menos por los clásicos del antiguo imperio romano, sino por los góticos. Su motivación era opuesta al revivalismo difundido básicamente por Pugin, puesto que la refundación de lo Gótico habría de anteponer la “inspirada piedad” de la Edad Media al virtuosismo técnico del XVI, precisamente como revalorización del sentido intrínseco de la obra de arte. RUSKIN, John. [1853] *Las piedras de Venecia*. Col. *Tratados*. Xavier Costa Guix Ed: Murcia (2000).



3.

siendo el valor añadido resultante de una búsqueda intrínseca particular. No obstante, el mismo Ruskin (il. 3) ampliaba el espectro de la significación artística como única forma objetiva de aprehender la nueva realidad otorgando -tal como ya lo había planteado en su obra *Modern Painters*²⁴- cohesión y legitimidad a la posibilidad de desvelar al mundo desde relaciones abstractas de la percepción²⁵, lo que devendrá en la esencia del proyecto plástico moderno.

Estas mismas relaciones no miméticas podrían haber sido desveladas mucho antes si Giorgio Vasari, quien clausuró el sentido en el arte tras enunciar que después de la época de los genios no había "nada más que decir"²⁶, no hubiese ignorado que los ámbitos de lo sensible y lo real estaban a punto de ser signados por las nuevas ideas de Patrizi, Giordano Bruno y Galileo Galilei, críticas con el aristotelismo.

Al velarse la irrupción del nuevo pensamiento que se abría a concepciones más complejas del mundo, el arte limitaría su búsqueda: "ceñido a y por unos contornos demasiados perfilados y unos colores hirientes, centrado en el retrato y las figuras alegóricas, no parecía poder asumir la investigación y plasmación del Nuevo Espíritu en los espacios inconcretos, sin direcciones ni medidas, que tanto impresionaban a Bruno"²⁷. Poco después, la ciencia formuló un sistema expositivo bajo la concepción del espacio abstracto de Descartes²⁸; una noción de lo infinito como modelo, cuya traducción a un lenguaje comprensible y cotidiano constituiría el tema fundamental asumido por el pensamiento desde mediados del siglo XVII.

24 *Modern Painters* fue escrita entre 1843 y 1860, en ella sostendrá que el campo expresivo no se limita a lo puramente visual, por cuanto remite a un ámbito más allá de ella; idea que formula al demostrar la superioridad de la pintura paisajista (sobre todo la de Turner) sobre cualquier otro arte. También señala que la pintura de paisaje no ha sabido hacerse cargo de los valores morales, centrándose en el interés virtuoso de la observación.

25 En una carta dirigida a su padre desde Verona, el día 2 de junio de 1852, Ruskin le confiesa estar dominado por un instinto de la visión que está próxima al pensar. Benévolo hace incapié, también, en este sentimiento presente en Ruskin –BENÉVOLO, Leonardo. (1990). *Historia de la arquitectura moderna*. GG: Barcelona.

26 Vasari se refería a los pintores Rafael, Leonardo y Miguel Angel. Pedro Azara puntualiza que este enunciado se da mucho antes de que se generalizara la noción y el prestigio del genio tal y como se entendería después del Barroco. AZARA, P. (1990). *De la fealdad del arte moderno. El encanto del fruto prohibido*. Anagrama: Barcelona. P. 168.

27 AZARA, P. (1990). *Ibidem*.

28 En el espacio cartesiano, basado en la identificación del objeto con un punto abstracto, la ubicación vendrá dada por el cruce de ejes referenciales (ejes de coordenadas) que se cruzan y aluden a un centro.

La confrontación entre Filosofía y Poesía, que a lo largo de la cultura occidental se han enfrentado de un modo dramático, buscó resolverse en el triunfo del logos del pensamiento filosófico, en un sesgo que obviaba que ambas nacen de un idéntico estupor ante el mundo. Esta confrontación surgiría ya en el siglo I, cuando Longino enfrentó los conceptos de mimesis y sublime como las formas distintas de un mismo objetivo: aprehender el mundo.

“la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuan gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido”²⁹.

La filosofía ilustrada, pondrá en contraste lo infinito supuesto de su búsqueda con lo infinito cierto del ser, con lo que la esfera del conocimiento se separará radicalmente del mundo de la ontología, la metafísica y la estética³⁰, tal como lo establecerá Immanuel Kant. La estrategia romántica global partió de esta fragmentación, donde la irrupción insólita de la poesía en el ámbito del pensamiento, desterraría a una filosofía incapaz de penetrar más allá del límite de lo cognoscible, de representarlo y en consecuencia, de instalarse en él³¹.

Para el hombre romántico, heredero del

29 Lo que se señala concretamente en las páginas 202–203 del tratado –DEMETRIO; LONGINO, Casio. (1996) Sobre el Estilo. Sobre lo Sublime. Col. Biblioteca Clásica. Gredos: Madrid. El término Sublime se introduce en el vocabulario estético cuando Boileau traduce en 1694 este tratado del siglo I, atribuido a Longino. A partir de esta apropiación se plantearía al concepto de sublime como un traspasar de mundos, una huida desde el mundo terrenal al divino, como a propósito señala Burke en: BURKE, Edmund. (1985). Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. Trad. J. De la Dehesa. C.O.A.A.T. de Murcia.

30 Diferenciando “las cosas en sí” de los “fenómenos”.

31 BURKE, Edmund. (1985). Op. Cit.

concepto de lo sublime de Longino, el “mundo de los dioses” y el “mundo de los hombres” estaban separados por murallas infranqueables, que además eran imposibles de destruir; un horizonte detectable pero inaprehensible que desterraba la filosofía. La poesía romántica sería un “ennoblecer” lo mundano sin poder salir de ello.

Estar en el mundo significará comprender en una figura tanto lo finito, lo caduco y lo transitorio de lo que es como lo infinito, lo indeterminado de la búsqueda filosófica. “Se trata, en una palabra, para decirlo con Schlegel, de buscar la unificación de lo inunificable”³². Antes que morir, el afán pertinente del arte llevará a abarcar lo complejo, asumiendo lo sublime³³ dentro de lo real; aquello que es dentro de lo visible, en una poética que incluirá imágenes hasta entonces excluidas de la mirada del conocimiento.

Considerar lo real ya no será una tarea de la filosofía, incapaz de asir su complejidad, sino una construcción crítica nacida de la necesidad cognoscitiva no-ética³⁴. Será lo que Schlegel, ya a finales del siglo XVIII, entenderá como el modo moderno de tratar al mundo³⁵; la posibilidad de representar al todo, incluso a lo sub-límites. Schlegel definiría el intento de la poesía de abarcar la complejidad del ser a través de sus fragmentos reconocibles y cognoscibles como una peculiar unidad orgánica; la misma a la que hasta entonces había aspirado la filosofía, que aún planteará la cuestión bajo estrategias diferentes.

Pragmáticamente, la filosofía inducirá el extrañamiento de esa problemática³⁶, de la que se encargaría, en gran medida, el pensamiento materialista³⁷. De manera idealista, asumirá la complejidad irresoluble detectando su difícil concreción. Novalis, como continuador del pensamiento de Schlegel³⁸, trazó una estrategia conceptual en el establecimiento del contrario absoluto determinado/indeterminado, cuya manifestación sería factible sólo como figura artística.

“Nosotros buscamos siempre lo

32 RELLA, F. (1992). La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad. Trad. Andrea Fuentes Marcel. Col Textos y Documentos de Arquitectura, N° 1. Edic. UPC: Barcelona. P. 10.

33 Cuya etimología “sub-límites” se lee como aquello que estaría más allá del límite.

34 RELLA, F. (1992). Op. Cit. “La tarea de la cosa es decirnos algo sobre el mundo. La tarea del arte y del pensamiento es hacer visible la cosa con el cono de sombra que la proyecta sobre el mundo”. P. 10.

35 SCHLEGEL, Friedrich. (1983). Op. Cit. P. 321.

36 Tal será el interés de Hegel.

37 Entendido como convicción espontánea de los hombres de la existencia objetiva del mundo exterior.

38 Novalis trabaría una profunda amistad con Schlegel en los predios universitarios de Leipzig.

indeterminado y encontramos siempre y sólo cosas. Lo indeterminado está en la determinación de la cosa: es lo invisible que se hace visible en sus límites”³⁹.

La cosa que se presenta a si misma en este límite como mundo de frontera o entre-mundos (Zwischenwelt)⁴⁰ es un espacio liminar que se asienta topológicamente en un continuo ir y venir; un “fluctuar incesante”⁴¹ al que después harán también referencia Rilke, Proust, Klee y Kafka. El arte, instalado en la frontera entre lo sensible y lo real, será el único capaz de plantearse y resolver la antinomia.

El vértigo sublime

La esencia velada del arte romántico (asumida posteriormente por la Vanguardia) fue un continuo experimentar la síntesis del contrario absoluto en una unidad de lo inunificable, en oposición al pensar incompleto de la filosofía. Ruskin lo enunciaba al desvelar aquellas relaciones abstractas que el poeta Jules Laforge hacía explícitas cuando, a propósito del impresionismo, señalaba que las artes ópticas nacían del ojo y solamente de él. Las expresiones artísticas abordarán su esencia discursiva desde una poética basada en el desmontaje fenomenológico como único refugio para desvelar el sentido; un nuevo mundo de significación para el arte desde el cual Wagner concretará la estrategia romántica.

Circunscribiéndose al ámbito especulativo de Novalis, para quien cada obra de arte llevaría en sí un ideal a priori, una necesidad interna para existir, en Wagner la Idea seguirá siendo la verdad única del Dios de Goethe, pero ahora su búsqueda está signada por la voluntad del autor y la efectividad comunicativa vendría dada por su genialidad. A la obra de arte le corresponde manifestar esta Idea, contenido que será necesario desentrañar en la contemplación, excluyendo toda interpretación. La percepción contará aún con la actitud pasiva del espectador.

39 NOVALIS. (1984) Escritos Escogidos. Trad. E. Keli y T. Talens. Visor: Madrid. P. 227.

40 NOVALIS. (1984) *Ibidem*.

41 “Fluctuar entre los extremos que es necesario unir y separar. En este punto luminoso de la fluctuación surge toda realidad –en el está contenido todo–, objeto y sujeto son gracias a él, y no gracias a ellos. ... Este es una ilusión, pero sólo para el intelecto común. Fuera de este ámbito hay algo absolutamente real, ya que el fluctuar, su origen, es fuente, mater, de toda realidad, la realidad misma”. El término *Zwischenwelt* es traducido al castellano como “entre-mundo” y aparece normalmente en inglés como “space-in/between”. NOVALIS. (1984) *Ibidem*.

- 42 Es necesario tener en cuenta que para el momento de la publicación de la obra de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, no se había formulado aún la teoría física de las ondas sonoras. Schopenhauer, por otra parte, fundió la metafísica pitagórica precedente con los progresos de la acústica de su tiempo, intentando así explicar su base operativa matemática. Meca señala al respecto: "Concretamente para Schopenhauer la música es la voz misma del ser". SANCHEZ MECA, D. (1989). *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Anthropos: Barcelona. P. 42.
- 43 Véase: SCHOPENHAUER, Arthur. (1997) *El mundo como voluntad y representación*. Trad. E. Ovejero y Maury. Porrúa: México. Schopenhauer se base en el sistema kantiano pero rechaza la incognoscibilidad de la "cosa en sí" (P. 143). Afirma que la esencia del mundo es una voluntad ciega e irracional, como representación es esencialmente voluntad: representación de una voluntad que es en esencia voluntad de representación. Nietzsche, por su parte, se apoya en el pensamiento positivo de Schopenhauer cuando considera lo en sí como voluntad, pero se opone a éste al no encontrar una justificación a la vida "aún en lo que ésta tiene de más terrible, dudoso y engañoso".
- 44 Schopenhauer establece una jerarquización en las artes en función de la capacidad de liberar de la esclavitud de los deseos (sobre todo del de querer vivir). Las artes figurativas mediarán todavía el acceso a la voluntad con sus formas aparentes. En las no-figurativas, como la música (1997) Op. Cit. P. 204, la voluntad se ofrece directamente en el lenguaje mismo de la emotividad.
- 45 El sentimiento estético constituye para Schopenhauer un estado emocional que surge del proceso de la percepción "estetizada" no sólo de las obras de arte, sino además de los fenómenos de la realidad –(1997) Libro III. Pp. 160 y ss–. El sentimentalismo sería una vivencia en sí que se manifiesta ante la presencia de lo bello, lo sublime, lo trágico o lo cómico y cuyo envés resulta en una idealización de la vida, dada en el seno de la naturaleza libre de toda coerción de la civilización, en una posición "antirracionalista" (P. 249).
- 46 SCHILLER, Friedrich. (1963). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Trad. Lida Probst. Nova: Buenos Aires. P. 112. Schiller señala: "Es misión de la poesía sentimental realizar la unificación conduciendo la realidad hasta el ideal".

La estructura interrelacionada de medios que supone la obra de arte total asumida por Wagner, parte de la supeditación de sus diferentes soportes a uno fundamental: la música, apta por sí misma para representar a la Idea y exponer el potencial expresivo del arte. No constituye una subordinación casual a un soporte particular, si no que se apoya en las concepciones que Schopenhauer articulara respecto a la música, cuya condición inmaterial⁴² le permitiría equipararla con la Idea. Reconoce a la música capaz de expresar relaciones numéricas racionales directamente a través del oído⁴³, no ya de un modo abstracto o mediático. Supondría, por tanto, la supeditación causal a un recurso expresivo que explora los efectos psicológicos contenidos en los sonidos.

Goethe había enunciado que lo que servía de nexos y unificaría realmente pensamiento y ser no sería tanto una actividad racional, sino la vida entendida como la Verdad artísticamente expresada. El vínculo profundo entre individuo y totalidad resultaría una vía de acceso a la Verdad, allá donde la experiencia estética –el éxtasis– se produjese. Schopenhauer, próximo al espíritu del Sturm und Drang⁴⁴, fundó su particular concepto romántico de la vida sobre la base del sentimiento⁴⁵, como vivencia estética de acceso a la voluntad de representación en el mundo, a lo en sí, que formulara Goethe. La expresividad de la música, que se produce sin el recurso a imágenes ni a construcciones escritas que medien entre Idea y receptor, traduciría la vida misma y no sólo la vida humana.

Aunque el anhelo de cambio de la realidad social a través del equilibrio entre sentimentalismo y objetivación constituyó el punto de arranque del trabajo de Wagner –reuniendo formas de expresión ingenuas y sentimiento moderno– sólo recurriendo al Mito logró representar el pensamiento de lo infinito. Sin embargo, sería la forma artística de este sentimiento la que habría de parecerle a Nietzsche, en principio, capaz de operar el restablecimiento de la integridad humana, contribuyendo a la propuesta schilleriana⁴⁶ y a su efectiva viabilidad.

“Goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto. Pero esta tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros; estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres/oídos, otras veces como hombres/ojos, y así sucesivamente. Mas confrontemos con esto la imagen del drama antiguo como obra de arte total”⁴⁷.

Wagner planteó que la imagen de un “mundo nuevo” que retoma del pasado “la llama del entusiasmo”, fuese la que guiase al espíritu por una “vía regia” y lo condujera a un concepto absoluto, dentro del cual toda diferencia se conciliase. Su filosofía, a través de la dialéctica, lograría reconducir nuevamente estas diferencias a la unidad y en sus composiciones asumirá nuevamente la tarea filosófica de unir poesía, expresión de la voluntad sólo alimentada por el pensamiento, con música, verdadero presentimiento de lo sobrehumano.

Será precisamente, por tanto, en sus composiciones operísticas, lugar natural para la concurrencia de diferentes elementos expresivos, donde formule la necesidad, en virtud de la Idea, de una “obra de arte total”. Sin embargo, la búsqueda artística pura que pretendía se constituiría en la negación de sí misma, dado que tras los “anzuelos (.../...) de lo Bello, lo Sagrado, lo Eterno, la Religión, el Amor se hace abocar no el “concepto” sino el «éxtasis»”⁴⁸.

Pero si para Hegel el Pensamiento habría de vencer reprimiendo las pasiones, a las que consideraba oscuras y contaminantes, el idealismo de Wagner señalaría una controversia que se operó en el seno del

4. CASPAR DAVID FRIEDRICH
Monje frente al mar. 1809.
Oleo sobre lienzo. Staaliche Schlösser und Gärten.
- 5, 6, 7, 8.
PIET MONDRIAN
El árbol rojo. 1908.
Oleo sobre tela, 70x99 cm. Gemeentemuseum.
El árbol gris. 1912.
Oleo sobre tela, 78,5x107,5 cm. Gemeentemuseum.
El manzano en flor. 1912.
Oleo sobre tela, 78x106 cm. Gemeentemuseum.
Composición X. 1915.
Oleo sobre lienzo, 85x108 cm. Rijkmuseum. Köller-Müller Otterlo.



4.

47 NIETZSCHE, Friedrich. (1973). El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo, Trad. A. Sánchez. Alianza: Madrid. P. 72. La idea de Nietzsche sobre la recomposición del hombre en su unidad perceptiva y por tanto en su existencial total, fue planteada en 1870.

48 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1966). Fenomenología del espíritu, Col. Textos Clásicos. Fondo de Cultura Económica: México. La idea es representativa del agnosticismo kantiano y de la identidad del ser con el pensamiento, presentes aún en Hegel; y sin embargo, la dialéctica de Hegel está signada por un fuerte substrato místico..

49 Se trata de Monje frente al mar de 1809, obra reconsiderada cien años después tras la realización de una exposición retrospectiva del autor. Su dramatismo



5.



6.



7.



8.

brinda a Azara los elementos para su reflexión del hombre frente a lo infinito. Para Friedrich: “Un cuadro no debe ser inventado, sino sentido”, por cuanto, señala Carus a propósito de una visita al taller del artista, “lo que es artístico exige un espacio cerrado. A lo natural apenas le basta el universo”. Friedrich se enfrentó a lo ilimitado de lo real en el campo visual bajo la condición de una mirada inmóvil, expresión del arte que resulta imposible dada la continua vibración del ojo. La única manera de fijar el punto de vista para captar la materia sería mediante la abstracción del espíritu. Carus indica que la preocupación del artista es salvar lo inmutable en lo mutable del mundo, por cuanto parte del principio de unidad total de la naturaleza incluso en su diversidad. Recordando al ángel de Fausto, señala: “Y afirmad en pensamientos duraderos lo que se cierne en vacilantes apariencias”. CARUS, Carl Gustav. (1992) Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Col. La balsa de la Medusa, 54. Visor: Madrid. P. 233. De la nota necrológica de Friedrich escrita por Carus en 1841.

50 Desde que se hizo evidente en el Cubismo, la retícula supone, en esencia, una voluntad no-narrativa de visualidad pura, del todo ajena al mundo del lenguaje. Es el resultado del devenir de los acontecimientos que marcaron el siglo XIX, que se registra en otro cuadro de Friedrich: Vista desde una ventana, de 1806.

Romanticismo mismo. Es el reflejo de una crisis que, como un estadio que minimizará y aún hará desaparecer lo planteado por Novalis, sólo continuaría en la visión trágica de otro poeta, Hölderlin. Frente a lo en sí infinito e insondable, el hombre romántico se sentirá disminuido. Habrá de parecerse a la minúscula figura solitaria y enlutada de aquel monje frente al mar retratado por Caspar David Friedrich⁴⁹ (il. 4). Imagen que, con la intencionada reducción del trabajo sobre el lienzo a una contraposición primaria entre el negro intenso del personaje y el paisaje del fondo que alude a lo infinito, plantea una sensación de vértigo ante lo insondable. Impresión que produce aún más desasosiego por la limitada gama de matices que exhibe.

La relación esencial fondo–figura se constituye en una evasión frente al éxtasis, eludiendo la trama y abriendo el camino a temas abstractos. Al hacerse eco del drama, Friedrich evidenciaría la debilidad del esquema de representación de lo real planteado por la perspectiva renacentista, induciendo a una reflexión hegeliana. La especialización de las artes, aquella poética operativa basada en la especificidad de su esencia figural y expresiva, será característica de la nueva estética. Una manifestación de la impotencia del hombre romántico, escindido e incapaz de disfrutar en un mismo tiempo con la totalidad de su ser.

Un arte que conduce a las trampas del éxtasis y no a la conciencia del ser en el mundo es un consuelo que surge de la apreciación de lo real, captado a partir de una especulación. Así el Romanticismo, que buscaba centrarse en tratar de abarcar y aprehender la nueva realidad subliminal, enfrentó el problema originario de cómo poder verla⁵⁰. Una cuestión que, latente, pervivió en la Vanguardia.

“No debemos mirar más allá de la Naturaleza (il. 5) sino, mejor, a través de ella (il. 6 y 7): debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal (il. 8). Entonces lo exterior se convierte para nosotros en lo que efectivamente es: el espejo de la

verdad”⁵¹.

Será bajo la influencia significativa de un poeta, Reiner María Rilke, que las artes figurativas –las pictóricas, fundamental y exclusivamente en un principio– puedan optar a su cuota de protagonismo dentro de la aventura moderna, en un proyecto no mediático que resultó evidente después de que Nietzsche formulase sus críticas a Wagner⁵². Se buscará contrarrestar el poder que la música había alcanzado pero sin superar ciertas contradicciones intrínsecas. La base conceptual se hallará en Leonardo da Vinci, para quien la pintura, en la que reconoce capacidad para “vencer a la muerte” y mantener vivo el recuerdo, trascendía a su propia existencia de una manera física. Sería un resurgir del racionalismo crítico, característico del mundo occidental, que en el campo expresivo plástico había tenido dos grandes y significativos momentos históricos: en la antigua Grecia y en el Renacimiento.

Palabras imposibles.

El impulso hacia la abstracción, característico del cambio operado entre los siglos XIX y XX, condujo a la búsqueda de la objetivación de los procesos operativos intrínsecos en cada forma expresiva. Una dinámica que se refleja en la frase del ensayista y pintor Maurice Denis: “un cuadro –antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o alguna anécdota– es, en esencia, una superficie plana cubierta de colores reunidos en un cierto orden”⁵³.

Será dentro del grupo de la ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos)⁵⁴ de 1923 que, por primera vez de forma programática, se produzca en el seno de la vanguardia una discusión en torno a una necesaria síntesis entre pintura, escultura y arquitectura⁵⁵. Aún dentro del concepto de la expresividad única heredera de las construcciones totales de Wagner, se basaron en el soporte común implícito en la arquitectura, a la que valoraron

51 MONDRIAN, Piet. (1973). Realidad natural y realidad abstracta. Barral: Barcelona. P. 22. La serie que ilustra esta idea resulta ineludible dentro de la iconografía de la evolución del pintor hacia la abstracción y se hace eco de lo aquí expuesto. Lo más significativo es la aparición sistemática de la retícula como soporte expresivo de la polarización fondo/figura involucrada en este proceso de abstracción; una voluntad de silencio ante la advertencia de Hegel.

52 Tras varios años de sintonía y amistad, Nietzsche se desmarcará de Wagner. Esta ruptura se manifiesta en la crítica que el primero hace sobre la obra Parsifal de Wagner, prácticamente por su resolución cristiana. Para Nietzsche el cristianismo de Wagner era la señal más evidente de su corrupción y significaba, esencialmente, la claudicación o imposibilidad manifiesta de la libre voluntad o determinación. Ver a propósito SANCHEZ MECA. (1989). *Ibidem*.

53 Acotación que hace Maurice Denis en *Nouvelles Théories en la promulgación del Manifiesto Simbolista de 1890*. BERES, A. (1992) Maurice Denis. 1870-1943. Cat. Galerie Berés: París.

54 ASNOVA (Assotsiatsiya Novykh Arkhitektorov), fundada por Nikolai Ladovsky, profesor de los Talleres Técnicos Artísticos del Estado (Vyssjje Gosudarstvennye Khudozjestvenno Technitsjeskie Masterkie, VKHUTEMAS) junto a Vladimir Krinsky y Nicolay Dokuchayev. La ASNOVA dejó patente a comienzo de los años 20 la “lucha entre los partidarios de un arte orientado hacia lo espiritual y lo utópico, por un lado y los que preferían un arte utilitario”, según consta en la reseña Vida y Obra de Henk Puts y que aparece en el catálogo de la exposición sobre El Lissitzky organizada por el Stedelijk Museum. A esta escuela, de la que también fue profesor Vladimir Tatlin, se sumaría El Lissitzky en 1925.

55 Quienes a su vez se agrupaban en torno a la OSA (Liga de Arquitectos Contemporáneos).

especialmente tanto por la organización del espacio como por el efecto que sus formas habrían de comportar sobre el espectador/habitante⁵⁶.

El Lissitzky, tras su regreso a Moscú en Junio de 1925, se sumó a este colectivo. En el año siguiente, dirigiendo el *Asnova-Bolletín* junto a Ladovsky⁵⁷, publicó *A. y la Pangeometría*; en uno de cuyos apartados, titulado «-x, 0, +x», planteaba la necesidad de la revisión del espacio de la representación gráfica desde una problemática de lo perceptible. Ahondó en las consecuencias que la visión monocular comportaría al espectador y especuló sobre el espacio expresivo de la nueva realidad plástica, deslindada ya de la problemática romántica. Una concepción espacio-temporal a la que habrían de adscribirse por igual la pintura, la escultura y la arquitectura, perdiendo su carácter distintivo, en función de cierta convergencia semántica común.

Más adelante, en 1929 en la escuela de diseño integral de la Bauhaus, heredera del espíritu Constructivista y de los *Art & Crafts*, László Moholy-Nagy formuló las pautas de un incipiente análisis figural, característico del devenir del siglo XX y del que dejó constancia en su libro *La Nueva Visión*. Sistematizando una posible relación entre soportes expresivos a través de un nuevo concepto de la representación espacio-temporal, buscó estructurar la significación de la obra plástica en torno al problema de la construcción del cuadro en movimiento. Sin embargo, Moholy-Nagy, basado en la capacidad expresiva del artista, terminará señalando el valor romántico de una Totalidad contenida en esta nueva obra.

Pese a las significativas poéticas con las que desde sus inicios la vanguardia fue construyendo el concepto de Síntesis de las Artes, durante los momentos revisionistas de la segunda postguerra se apuntará – paradójicamente por Le Corbusier– que desde hacía un siglo no se estaban produciendo asociaciones y sintonías entre las artes, desdeñando incluso a la experiencia wagneriana y a la del *Arts & Crafts*. Gran parte de los planteamientos hechos en torno a la Síntesis

56 Aunque desde 1909, Sergei de Diaghilev venía montando, tras su éxito en París, más de veinte ballets en los que “realizaba una especie de Síntesis de las Artes”, según la opinión de Michel Seuphor –(1970) *El Estilo y el Grito*. 14 Ensayos Sobre el arte de este siglo. Título original: «Le style et le cri». Editions du Seuil: Paris. Trad. M. Alvarez. Monte Avila Editore: Caracas. [1965]–. En realidad Seuphor estaría aludiendo, más bien, a una particular e interesante pasión de Diaghilev por la unidad en todas las cosas. En todo caso, sus trabajos en la escena son comparables a las formulaciones básicas de las obras operísticas de Wagner, sólo que la unidad ya no recae en la subordinación de las partes a la Idea, sino al trabajo específico sobre el sonido, el color y el movimiento; es decir, sobre las herramientas de la especificidad disciplinar de cada manifestación puesta en escena. Anteriormente a lo pretendido por Diaghilev estarían las reflexiones de Peter Behrens, reflejadas en su artículo *Festivales de Luz y Arte de 1900*, donde abogó por una sensibilidad de orden superior unificadora, pero al margen de consideraciones relativas a lo perceptible en sí mismo. Más específicas, serían las conferencias de Rudolf Steiner, arquitecto de El Goetheaneum (1913-1922), dictadas entre 1911 y 1914 y relativas, precisamente a la Arquitectura como «Síntesis de las Artes» (aunque refiriéndose básicamente a la pintura y al vital). Las ideas de Steiner se limitaron a los lineamientos de la doctrina antroposófica, al programa para un nuevo templo y a las posibilidades psicológicas del color, claramente deudoras de Goethe –STEINER, R. (1999) *Architecture as a Synthesis of the Arts*. Rudolf Steiner Press: Londres–.

57 Donde Lissitzky publicaría, por vez primera, los planos de su proyecto para el *Wolkenbügel*.

de las Artes en la segunda mitad del siglo XX, volverán a vincular la discusión a la polémica entre abstracción y figuración, característica de los tiempos heroicos y que resurgía del compromiso social implícito en la reconstrucción. Un debate sobre el Tema en el arte, del que se había prescindido a principios de siglo.

Pese a no ser un activo polemista, Alvar Aalto se fijará en que “el problema (de la síntesis entre diferentes formas expresivas) en su totalidad y la solución son mucho más profundos”, siendo imposible “llegar al centro de la cuestión por un mero incremento cuantitativo de la colaboración entre las artes”⁵⁸. Michel Ragon señalará en 1971 que “el arquitecto (de vanguardia) tendía a convertirse en ese artista completo que devolvía a las artes su perdida unidad”⁵⁹. Incluso, el marcado semblante estructuralista de la segunda mitad del siglo XX añadirá más confusión al sistematizar el proceso mismo, resultando necesario establecer diferencias entre los términos Integración, Síntesis y Colaboración.

Verleyen considera oportuno retomar una cita aparecida en la revista Forum de 1959, en la que se señala una división al respecto de la posible interrelación entre diferentes soportes expresivos, definiendo los términos de la siguiente manera:

“Collaboration: interrelation d’objets d’art autonomes. Synthèse: arts individuels constituant un seul chef-d’œuvre, quoique la signature individuelle reste possible. Intégration: suppression des arts individuels”⁶⁰.

Entendida la Síntesis de las Artes como crítica formulada a posteriori de la obra, el debate significó retomar el camino wagneriano, sólo que ya no bajo el signo de la música, sino de las artes y los oficios. Las consideraciones acerca de una poética particular para la Síntesis de las Artes hubieron, entonces, de formularse en torno a cómo volver operativa esa colaboración (aquella que definiría al “artista completo”) y a cómo saber a qué nociones remitiría una “perdida unidad”, tanto como en qué momentos

58 RUUSUVUNORI, Arno. (1982). Alvar Aalto. Trad. A. Cortina. Museo de Arquitectura Finesa: Helsinki. El artículo citado fue escrito como contestación a una encuesta realizada por la revista Domus durante la dirección de Ernesto Rogers y publicado originalmente en 1947, bajo el título La trucha y la montaña.

59 RAGON, Michel. [1971]. Histoire mondiale de l’architecture et de l’urbanisme modernes. Vol. 1º, Idéologies et pionniers, 1800–1910. Casterman. (1979) Trad. Margarita Agullé. Destino: Barcelona. P. 197.

60 VERLEYEN, Jean-Paul. (1985, marzo) Questions, nº 6. P. 25. Número monográfico dedicado a la Síntesis de las Artes.

resultaría idóneo la aplicación de estos conceptos. Carlos Raúl Villanueva, arquitecto de La Plaza Cubierta, no fue más preciso cuando señaló:

“ There is a substantial difference between a work of integration and a decoration attempt. Decoration is considered nowadays as superficial elaboration, as a superimposition, and as such, useless and even hostile to architectural objectives. Integration, on the other hand, is the product, not only of the understanding of common purposes, but also of the necessary subordination between different artistic expressions. It is the creation of an architectural–sculptural–pictorial organism, in which no indecision is apparent, in which there is no breach between the different expressions”⁶¹.

¿Entendimiento y subordinación? A afectos prácticos interesaría conocer qué nociones, espaciales o plásticas, habrían de considerarse para el ensamblaje de este “organismo arquitectónico–escultórico–pictórico”.

“ Esta unión se puede ver como una red que reúne «las tres artes» en su raíz, «in statu nascendi», y no en la superficie”⁶².

Alvar Aalto, aunque elude los preceptos románticos sobre la Idea, remitirá el problema de la formalización de este “organismo total” a la génesis misma de la obra, atribuyéndola a la voluntad creadora del genio. Lo que sitúa el debate en oposición a la tesis fundamental de Goethe respecto a la unidad característica del Gótico, quien señaló que no resultaba necesaria una concurrencia in statu nascendi, ni tan siquiera la concurrencia temporal de los diversos creadores⁶³.

László Moholy–Nagy se refiere a una misma dinámica del ensamblaje de un organismo multidisciplinario como factor determinante para una Síntesis de las Artes, a la que se inscribe el mismo, cuando cita, a su vez, a Mondrian:

61 ARROYO, Miguel. (1987, julio–septiembre). Carlos Raúl Villanueva o la Sintesi delle Arti. Spazio e Società, nº 39. PP. 112–115.

62 RUUSUVUNORI, Arno. (1982). *Ibidem*.

63 GOETHE, J. W. (1981). *Op. Cit.*

“ Esto nos llevará en un futuro quizá remoto, al fin del arte como algo aislado del medio que nos rodea, lo cual constituye la auténtica realidad plástica. Pero este fin será a la vez un resurgimiento. El arte no sólo perdurará, sino que habrá de realizarse más y más. La unión de la arquitectura, la escultura y la pintura, a sus más altos niveles, creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no subsistirán como objetos aislados, ni como «arte mural» –destructor de la arquitectura misma– ni como «artes aplicadas», sino que, como elementos simplemente constructivos, contribuirán a la creación de un ambiente no meramente utilitario o racional, sino puro y completo en su belleza”⁶⁴.

Al trasladar la posible concreción de una Síntesis de las Artes “al medio que nos rodea”, se buscaba centrar el debate de su operatividad en torno al posible tratamiento de los soportes expresivos; sin embargo, los problemas que acarrearía la subordinación de unos medios expresivos respecto a otros, seguirían siendo consideraciones a ser planteadas. Frederick Kiesler, aún en 1942, enfatizaba la necesidad de una unidad entre la experiencia de la obra de arte y la del mundo (imagen y paisaje) actuando sobre el soporte expresivo directamente; una concepción de lo perceptual que llevó a cabo ese mismo año en La Salle Surrealiste de la exposición «Art of this Century», llevada a cabo por Peggy Guggenheim. Primero disolviendo la noción del marco (separador artificial); después, recreando espacialmente la percepción, como una experiencia activa siempre presente⁶⁵. En ese sentido, el contenido del discurso Moderno en torno al concepto, manejado particularmente por Le Corbusier en la segunda mitad del siglo, vincularía su operatividad a una experiencia espacio-temporal integral que devendría múltiple y simultánea.

Esta noción que planteara Le Corbusier, como

64 MONDRIAN, Piet. [1945]. *Plastic Art and Pure Plastic Art. The Document of Modern Art*. Wittenborn and Co: New York. Versión en castellano: *Arte Plástico y Arte Plástico puro*. Trad. Víctor Leru. Buenos Aires (1961). A esta idea de Mondrian se refiere también Moholy-Nagy en: MOHOLY-NAGY, László. (1972). *La Nueva Visión*. Trad. L. Branda. 2ª edición. Infinito: Buenos Aires. Pp. 54–55.

65 KIESLER, Frederick. (1996) *Selected Writings*. Gohr y Luyken Eds. Verlag Gerd Hatje: Stuttgart. Pp. 42 y ss.

la conceptualización de la casi totalidad del pensamiento artístico del siglo XX, fue simultánea a la formulación de la teoría de la relatividad, anunciada a comienzos de siglo. Un concepto del ser y de estar en el mundo cónsono con las concepciones de lo real que lo contemporáneo exigía. Particularmente indicativas, a los efectos del análisis figural que se pretendía, resultaron las consideraciones respecto a la cuarta dimensión⁶⁶.

66 Algunas de las primeras vanguardias del siglo XX partieron de diferentes nociones sobre la cuarta dimensión, que establecían alrededor de una experiencia de orden superior de la conciencia, casi metafísica, como se verá oportunamente.

67 LE CORBUSIER. (1946, abril). *Ibíd.* La idea de la cuarta dimensión fue inicialmente formulada a comienzos del siglo en el ámbito de las matemáticas y a partir de ella se concebirían diferentes líneas de trabajo dentro de cada uno de los diferentes círculos artísticos desde la década de los Cincuenta, ya fuesen adscritos a la neofiguración o a la neo-abstracción.

68 Es preciso recalcar que se trata del sentido y no de la significación. Diferencia que resulta esencial a los objetos de este estudio, por cuanto enriquece el espectro de opciones que plantean las diferentes posibilidades de la remisión artística; como se verá más adelante. Esta diferenciación remite a Frege, quien distingue entre *Bedeutung* y *Sinn* –FREGE, Gottlob. (1981). *Estudios sobre semántica*. Trad. Jesús Mosterín. Col. Ariel quincenal. Ariel: Barcelona-. Lo primero, el significado, es el concepto del objeto en su dimensión extensiva o de relación objetiva. Lo segundo, el sentido, es el modo de concebir el objeto, por intensificación de su misma designación, por tanto no puede ser explicado como cosa y no se agota en su referencia. Véase: DUMMETT, Michael. (1991). *Frege: Philosophy of Language*. Harvard University Press. El sentido no debe ser entendido como inmediato ni como relativo (como pretende el pensamiento orteguiano, en el que las diferentes perspectivas “completarían” el objeto), sino que proviene, como señala Pereña de una incompletud de la cadena de significación [PAREÑA, Francisco. (1995, Invierno). Jesús Ibáñez: de la significación al sentido. *Archipiélago*, nº 23: Barcelona. PP. 70-76] que necesariamente implica, como indica a su vez Lacan, al sujeto como efecto del discurso, entendido como construcción. Tampoco indica una visión psicologista en la que el grado cero del sentido radicaría en el yo. Proviene de esa carencia turbadora que hay entre la palabra y lo real. Un vacío en el que “las cosas por sí mismas, no están dotadas de sentido” y por tanto “el sentido es siempre para alguien” (P. 71). El sujeto es el lugar de ese vacío.

“parece ser el momento de evasión ilimitada, provocada por la consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos puestos en acción y por ellos maniobrada”⁶⁷.

De esta manera, en el campo abstracto, el concepto corbuseriano de la cuarta dimensión se traducirá en una transgresión del “texto figural” como afectación al discurso. De ahí la incidencia de Le Corbusier en aparecer como una totalidad expresiva activa en tanto que arquitecto–pintor–escultor. Bajo renovadas expresiones de “totalidad” o “arte total” que pretendían dar consistencia a la transgresión, toda acción vanguardista se situaría en sintonía con el movimiento Arts & Crafts y la tradición Romántica persistente.

Como fenómeno, La Síntesis de las Artes afecta alternativa pero fundamentalmente al observador y puede en consecuencia, aprehenderse desde la experiencia subyacente en los desmontajes del sentido que supone la decodificación del arte⁶⁸. Las pautas para ello, el método, se encontrarán al conferirle rigor filológico a lo figural y al atribuir al observador la capacidad de incidir como operador activo en las remisiones contenidas en la obra. Algo con lo que jugaría el Surrealismo, aunque raramente lo materializara en soportes expresivos concurrentes; dejando consistir esta posibilidad, tan sólo, en una actitud general frente al arte.

Siendo el sentido en la obra de arte aquello que puede ser dado a priori, pero que también puede omitirse de la configuración consciente del mensaje,

la aproximación al planteamiento de una noción efectiva de la Síntesis de las Artes ha de ser inexorablemente acometida desde la diseminación de la expresión propia de la arquitectura en otros medios meta-textuales, como la pintura y la escultura. Una tarea que no es más que el fenómeno epistemológico característico y consecuente de la simultaneidad de la cultura moderna.

La revisión sistemática del concepto espacio/tiempo de lo Moderno y su repercusión en el marco de la representación, la contemplación y, sobre todo de la interpretación, implica adentrarse en el estudio de qué y cómo ha de “verse” aquello que la modernidad plantea: la obra de arte como construcción consciente de la representación del mundo. Un mundo pretendidamente trazado por Hegel, pero que en última instancia quedaría sujeto a los embates de la subjetividad, en una violencia que “garantiza la verdad de lo que permanece siempre invisible detrás de lo que vemos”⁶⁹, pero que degrada lo visible mismo. Consustancialidad que conformó un sustrato permanente en el pensamiento romántico de la segunda mitad del siglo XIX y que, vía Wagner, se proyectó, quizá pesadamente, sobre las Vanguardias, configurando una batalla significativa entre manifiestos y paradigmas.

En el afán de adueñarse de un espacio liminar, fundado en la conciencia de la palabra imposible que pretendiera Baudelaire, la instalación de lo moderno devendrá a-tópica⁷⁰ (ii. 9). Una topología que ya había sido expresada en el no-espacio de la retícula de una ventana dibujada por Friedrich en 1806, donde la posición liminar de la figura remite a la confrontación afuera-adentro-afuera indistintamente.

Novalis, a través de sus discursos contradictorios, había hecho emerger un debate dialéctico que se planteó como una síntesis desituante por siempre suspendida en la imposible unificación de los contrarios que instalaba su pensamiento en una posición de entremundos. Pero el mismo Friedrich que expresó el vértigo de una situación de frontera en 1806, volvería a ensalzar la parálisis ante lo infinito en aquella figura enlutada del monje frente al mar.

9. CASPAR DAVID FRIEDRICH
Vista del estudio del artista, ventana derecha. 1805-06
Dibujo, tinta sepia sobre papel. 31x24 cm.
Kunsthistorisches Museum. Neue Galerie.

69 RELLA, Franco. (1992) Op. Cit. P. 34. A propósito de “Filosofía y Literatura”

70 A-topía es un neologismo de reciente difusión. Su definición resulta más que dudosa pero claramente útil al establecer las diferencias topológicas operadas en el transcurso de la Modernidad. U-topía indica claramente un lugar que no existe, aludiendo según la descripción de Tomás Moro, a una sociedad imaginaria como plasmación del ideal social construido arbitrariamente, por lo que el carácter del concepto adquiere una connotación metafórica. A-topía, por el contrario, esbozaría un no-lugar, como alegoría de-situante, que no debe entenderse como anti-utopía.

En la intangible línea divisoria que separa las sombras de la luz incidente sobre los muros de la arquitectura postbélica de Le Corbusier, se plantea una situación semejante, como se pretende demostrar en esta investigación. Es el espacio marginal de penumbras que explora, particularmente, Carlos Raúl Villanueva en La Plaza Cubierta. Resultan significativas, al respecto, las palabras del crítico e historiador venezolano José Miguel Roig cuando señala, a propósito de este espacio:

“La sua «Plaza Cubierta» è una vera foresta di snelli pilastri, uno spazio straordinario dove i confini si dissolvono e i riferimenti si perdono in luci e ombre come nella migliore architettura barocca”⁷¹.



9.

71 ROIG, José Miguel. (1987, julio-septiembre). Il modernismo in Venezuela. Spazio e Società, n° 39: Roma. PP. 108-111.

