

Wilhelm Worringer, el mensajero del arte de Fin de Siglo y los inicios de la abstracción

Tonia RAQUEJO

En 1908, Wilhelm Worringer publicó *Abstracción y Naturaleza*, una obra que, como su mismo título indica, analiza el arte desde dos opciones estéticas contrapuestas, las cuales, como veremos a lo largo de estas páginas, no harán sino reflejar en el plano teórico las dos tendencias con las que se desarrolló en la práctica el estilo de Fin de Siglo o Modernismo.

Las reflexiones teóricas de Worringer abrieron además el campo de la investigación psicológica-perceptiva de la imagen, contribuyendo asimismo al surgimiento del arte abstracto, en tanto que inspiraron la obra de artistas como Kandinsky. Veamos brevemente en qué consisten sus teorías.

Worringer defiende que las manifestaciones artísticas del hombre han oscilado entre el deseo de abstracción, por un lado, y, por otro, el de proyección sentimental o «*einfühlung*», un término este que fue difundido primeramente por Robert Vischer y posteriormente por Theodore Lipps, de cuyas teorías parte Worringer.

La «*einfühlung*», tal y como la entendió Vischer, describe el fenómeno estético por el cual el hombre, como ser orgánico, proyecta sus condiciones al objeto artístico que contempla. En esas condiciones, advirtió después Lipps, entran no sólo las derivadas de la propia condición humana, sino también las personales subjetivas circunstanciales. Así, la mirada del que contempla no percibe las formas de inocencia, sino que, en ese percibir, se refleja a sí mismo al experimentar en aquellas tensiones de fuerzas que resultan de los movimientos que sugieren sus líneas. Según las mismas palabras de Lipps, «todo objeto sensible, en cuanto existe para mí, siempre es solamente la resultante de estos dos componentes: lo perceptible por los sen-

tidos y mi actividad perceptiva»¹. Esto viene a traducir la «*einführung*» desde un punto de vista nuevo, el de la percepción visual. De ahí que Lipps defina el goce estético como «autogoce objetivado». Este goce estético sólo se produce cuando lo percibido, en función de su dirección y forma, exige al observador una actividad que no sea antagonica con su interior. Según las propias palabras de Lipps, «si puedo abandonarme sin antagonismo interior a la actividad exigida (por el objeto percibido), tengo un sentimiento de libertad, y éste es un sentimiento de placer. Este placer es el síntoma, en mi conciencia, de que la exigencia de la actividad concuerda libremente con mi realización». De esto parte la idea de *lo bello*. En consecuencia, la idea de *lo feo* partirá de una experiencia negativa perceptiva del objeto o, en palabras del propio Lipps, parte de «un conflicto entre mi natural afán de autoactividad y aquella autoactividad que se me pide. Y el sentimiento del conflicto es igualmente un sentimiento de displacer con respecto al objeto»².

La autoactividad a la que Lipps se refiere no es más que esa *voluntad artística absoluta* con la que el maestro de Worringer, Alois Riegl, define la *necesidad artística* de un pueblo. Pero entre uno y otro concepto existe de por medio un eslabón estético que será precisamente sobre el que Worringer base su teoría, y aquél es el sentimiento. En efecto, para Worringer, la «*einführung*» es al mismo tiempo percepción y sentimiento, es decir, representación emocional o psíquica. Según Worringer, cada pueblo tiene un «sentimiento vital» diferente, y éste no es otro sino el estado psíquico en el que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos o frente a los fenómenos del mundo exterior. De ahí, precisamente, parten sus críticas a la teoría de la «*einführung*» de Lipps, ya que Worringer advierte que si el sentido vital de una época se manifiesta en los estilos artísticos de tal forma que a través de éstos es posible deducir cuáles eran las necesidades psíquicas de sus respectivos pueblos creadores, la «*einführung*» no explica ciertos estilos artísticos que se desarrollan al margen de la proyección sentimental. Según Worringer, la «*einführung*» es sólo aplicable hasta ciertos límites, pues la necesidad de proyección sentimental puede considerarse en aquellos casos en los que la voluntad artística tiende hacia el realismo-orgánico, es decir, hacia el naturalismo. En otras palabras, la «*einführung*» interviene en estilos naturalistas tales como el clásico griego, pero no en otros donde se reprimen manifestaciones vitales, como, por ejemplo, ocurre en la «forma muerta» de una pirámide. En ella, el afán de abstracción se opone diametralmente al afán de proyección.

Para Worringer, si el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los

¹ T. LIPPS, cit. por W. WORRINGER: *Abstracción y Naturaleza*. Ed. española en FCE, México, 1983, pp. 19-20.

² T. LIPPS, cit. por W. WORRINGER: *Op. cit.*, pp. 20-21.

fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante estos fenómenos y que él llama «agorafobia espiritual». El hombre, dice Worringer, atormentado por el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se halla dominado por una intensa necesidad de quietud. El arte tenía, entonces, por objeto eternizar y detener en formas abstractas la fugacidad de los fenómenos. Lo orgánico-real quedaba así convertido en inmutable y absoluto. Worringer concluye diciendo que «cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema *belleza abstracta*»³.

Con esta teoría, Worringer traspassa a las artes plásticas el problema de los universales/particulares, elaborando un sistema de principios invertidos. De esta forma, a la civilización griega, capaz de elaborar conceptos y de entender el mundo mediante el intelecto, le corresponde un arte de lo particular cuya finalidad es el autogoce objetivado a través de la representación de formas orgánicas que en la realidad son efímeras y cambiantes. A las civilizaciones orientales (como la egipcia, por ejemplo), incapaces de penetrar los misterios de la naturaleza con la razón (incapaces, podríamos decir, de recurrir a la ciencia para explicarse el mundo exterior que en consecuencia se les aparece caótico), les corresponde un arte abstracto cuya misión es, a través de esquemas geométricos, ordenar e inmutabilizar lo fenomenológico. Así, Worringer aplica lo que podríamos llamar «*un principio de compensación*» por el cual las artes plásticas funcionarían como la zona oculta del cerebro. Es decir, los pueblos que no son capaces de «abstraer» de lo particular a lo universal mentalmente lo hacen plásticamente para compensar y viceversa.

Estos dos polos de la sensibilidad artística del hombre, el de la proyección sentimental y el de la abstracción, son identificados por Worringer con los términos de *naturalismo* y *estilo*, respectivamente, y sobre ellos declara que «en realidad la Historia del Arte no es más que un incesante encuentro de estas dos tendencias»⁴. Es decir, entiende la Historia del Arte como un proceso de trayectoria circular dominado por dos polos opuestos: el naturalismo (la «*einführung*» o proyección sentimental) y el estilo (o abstracción). Ahora bien, entre uno y otro hay múltiples estadios y gradaciones en los que también pueden apreciarse procesos de abstracción. Así, estudiando los ornamentos, Worringer encuentra que lo que él ha denominado «*naturalismo*», se halla asimismo forzosamente dentro del ámbito de la abstracción, pues advierte que cuando representamos flores o plantas, realmente no las imitamos tal y como las vemos, sino tal y como están formadas de acuerdo a las leyes naturales que las rigen. Por tanto, finalmente, se ve obligado a con-

³ W. WORRINGER: *Op. cit.*, p. 32.

⁴ W. WORRINGER: *Op. cit.*, p. 57.

siderar que en ambos casos (tanto en la ornamentación lineal-geométrica como en la vegetal) existe un grado de abstracción, lo que le induce a justificar que la diferencia entre las manifestaciones artísticas abstractas y aquellas derivadas de la proyección sentimental, radica en la manera con la que cada una de estas dos tendencias abstraen. En la proyección sentimental, que se abstrae a partir de las leyes que rigen la materia orgánica o animada, domina la curva vegetal; mientras en la propiamente abstracta, que se abstrae a partir de las leyes que rigen la materia inanimada, domina la línea recta geométrica. «Ambos estilos —escribe—, la ornamentación lineal [geométrica] como la vegetal, constituyen en el fondo una abstracción; y su diferencia a este respecto no es sino gradual, lo mismo que para una concepción monista la sujeción a la ley orgánica es, en el fondo, sólo gradualmente diferente de la sujeción a la ley inorgánico-cristalina. A nosotros sólo nos importa el valor que esta diferencia gradual de los estilos tiene con respecto al problema proyección sentimental o abstracción. Desde este punto de vista resulta, sin lugar a dudas, que la sujeción a la ley orgánica, hasta en su representación abstracta, nos impresiona como más suave y se halla más íntimamente vinculada con nuestros propios sentimientos vitales; que nos induce más enérgicamente a poner éstos en juego y, por lo tanto, es más adecuada para ir despertando leve y paulatinamente el afán de proyección sentimental, latente en el hombre»⁵.

Worringer establece, por tanto, una estética de la línea a la que, al prescindir del objeto representado, le atribuye una fuerza expresiva en sí capaz de transmitirnos los valores orgánicos de la «*einführung*», o los inorgánicos de lo abstracto. El problema inicial Abstracción/Naturaleza queda, así, reflejado en una simple cuestión formal, el tipo de línea; es decir, la curva propia de lo orgánico frente a la recta propia de lo inorgánico. «Toda línea curva [es] transición a lo orgánico», escribe Worringer, y añade que la recta es una línea muerta inorgánica y *a priori* inexpresiva⁶. A la luz de las teorías de Worringer que, recordemos, defendían la Historia del Arte como un incesante encuentro entre dos polos opuestos, ahora resumidos al encuentro de la línea curva y su antagonica, la recta, el arte de Fin de Siglo aparece como una síntesis de todo el arte desde la Antigüedad, puesto que en él se da un sistema de representación lineal que, como veremos en seguida, contiene simultáneamente ambos dominios: el orgánico e inorgánico. Pero lo más significativamente vinculante del pensamiento de Worringer con el arte de Fin de Siglo es el hecho de que ambos, uno en la teoría y otro en la práctica artística, llegaron a una conclusión semejante: la del poder de la línea, un elemento que despojaron casi por completo de toda conexión figurativa,

⁵ W. WORRINGER: *Op. cit.*, pp. 68-69.

⁶ W. WORRINGER: *Op. cit.*, p. 75.

hasta el punto de servirnos de base para el estudio de los inicios de la abstracción.

Ya desde finales del XIX, los artistas decoradores habían descubierto las posibilidades expresivas de la línea. Tanto Christopher Dresser (*Principles of Design*, 1890) como Walter Crane (*Line and Form*, 1900) y Arthur Heygate Mackmurdo (*Wren's City Churches*, 1883) hallaron la capacidad energética que tiene una superficie diseñada sólo a base de líneas crecientes y decrecientes y de movimientos contrapuestos (figs. 1 y 2). Crane, Dresser y Mackmurdo, al igual que Charles Rennie Mackintosh, estuvieron vinculados a *The School of Design* y, por tanto, a las teorías abstraccionistas de Henry Cole y Owen Jones⁷. Los artistas modernistas británicos se formaron bajo el influjo de *Arts&Crafts*, fundado por William Morris, y de *The School of Design*, dos centros en los que ya a mediados del XIX se gestaron las alternativas organicista y abstracta, respectivamente, aunque, como es lógico, éstas acabaron por integrarse; sin embargo, el peso de la tradición educativa será todavía evidente en los diseños de ambas escuelas. Por ejemplo, en los típicos de Mackintosh, a base de líneas rectas paralelas y perpendiculares (que luego se identificarían con el Art Deco de los años veinte), puede descubrirse la estricta enseñanza geométrica-abstracta de la escuela. En la decoración de The Hill House (1902-1905), cerca de Glasgow, se observa esta tendencia inorgánica unida a una medida ornamental, heredada de los diseños industriales propuestos por *The School of Design*, que parece anticipar las posiciones extremistas de Adolf Loos en su *Ornamento y Delito* (1908) (fig. 3). Aquí, todos los elementos funcionales (desde los armarios hasta la chimenea, sin olvidar su famosa silla) están proyectados de acuerdo con el espacio arquitectónico que los aloja.

De hecho, el Modernismo, heredero de la situación artística del XIX, vendrá a resolver algunas de sus cuestiones planteadas a raíz de los problemas surgidos a causa de la Revolución Industrial. En primer lugar, el Modernismo llegará a adaptar el ornamento a la estructura, resolviendo así las discrepancias entre arte (es decir, belleza) y función práctica (es decir, finalidad del objeto artístico). En segundo lugar, acabará con la distinción entre artes aplicadas y Bellas Artes, destruyendo así las fronteras entre decoradores ornamentistas y «artistas» y, por tanto, entre las escuelas de arte y las academias; el Modernismo, un arte burgués por excelencia, servirá a las necesidades de una sociedad industrial en efervescencia. Por último, para el Modernismo todas las artes serán una, y esa una será la arquitectura, que se

⁷ Dresser estudió con Owen Jones y participó en *The Grammar of Ornament* (Londres, 1856) diseñando el capítulo XX correspondiente a las hojas naturales. Al igual que su maestro, se interesó enormemente por el arte oriental, especialmente el japonés, estilo que tuvo ocasión de estudiar *in situ* durante su estancia en Japón. Mackmurdo fue miembro de *The School of Art* de Lambeth, y Mackintosh, de la de Glasgow. Sobre las teorías abstraccionistas de Cole, Owen Jones, Dresser y *The School of Art*, véase mi libro *El palacio encantado*. Taurus, Madrid, 1989.

encargará de integrar a todas las demás. De ahí que una casa, como la Hill House de Mackintosh, deba proyectarse teniendo en cuenta los muebles que va a albergar, así como su posterior decoración.

Dentro de este marco vamos a interpretar tres casos prototípicos del Modernismo bajo las teorías de Worringer que, en función del tipo de línea empleada, nos ofrecerán tres resultados diferentes: en primer lugar, el de la coherencia; en segundo lugar, el de la paradoja y, por último, el de la síntesis.

1. La coherencia con la que la línea curva se usó en el mundo de lo orgánico está representada en la obra de Héctor Guimard. Sus accesos al Metro en París marcaron el prototipo del Art Nouveau, estilo que se conoce además con el sobrenombre de «Stylo Métro». Guimard, al igual que su colega Emile Gallé, así como otros tantos modernistas, inspiró su decoración en motivos vegetales de movimientos ondulantes desafiando la dureza del material; pero, y lo que es peculiar en él, les atribuyó un sentido vital mediante el cual nos ofrece una imagen ambigua entre las formas animales y las vegetales. De ahí que se haya dicho que su obra despierta fantasías eróticas que no pasaron inadvertidas por Salvador Dalí, para quien la obra de Guimard —precisamente debido a su anfibiaología—, así como la de Gaudí, fueron fuentes de admiración e inspiración (fig. 4).

Worringer identifica al mundo orgánico con lo vital y sensual. La vida, el sentido vital y sensual, transmitido a través de las líneas curvas, se asoció durante el Modernismo y en el mundo figurativo, inevitablemente, a la imagen de la mujer en una doble vertiente. Por un lado, como engendradora y, por otro, como símbolo de la belleza, pero de esa belleza fugitiva que dura un instante, y por ello se asocia también al transcurso del tiempo, tomándola, pues, como destructora. Ambas, en realidad, no serán sino la misma cosa.

En *The Evergreen: the Book of the Spring* (1895), de Robert Burns, por ejemplo, las ilustraciones presentan la belleza del desnudo femenino asociado al mundo animal, en sí también simbólico, al mismo tiempo que lo envuelve en un sinfín de líneas de dominio orgánico (fig. 5). Como engendradora, la mujer aparece, de manera particularmente clara, aunque no representativa de lo ornamental, en *Madona* (1895), obra del pintor Edward Munch (fig. 6). Las pinceladas curvilíneas que llegan a formar el desnudo femenino y el fondo neutro ocupan el tema central de la composición, que, sin embargo, no podríamos entender sin la figura fetal que se sitúa en el margen izquierdo ya fuera del cuadro, acompañada de formas espermáticas dispuestas alrededor. Las imágenes de la mujer como elemento creador y destructor aparecen, a veces, dispuestas incluso simétricamente. En *La danza de la vida*, Munch identifica la vida con la mujer vestida de blanco, mientras la muerte está representada por la mujer vestida de negro (fig. 7). Entre

ellas, una pareja baila al son del pulso del tiempo, tal y como lo hace Shiva, el dios creador-destructor de la India o *Salomé* (1894) de la mano de Aubrey Beardsley. No es de extrañar, por tanto, que Kolemán Moser eligiera para la portada de su *Calendario, 1912* un reloj de arena contenido en el círculo creado por el cuerpo de una serpiente y sostenido por una mujer adornada con motivos florales (fig. 8). Para los modernistas, como para Worringer, lo orgánico representaba lo pasajero, el mundo físico en constante cambio y la belleza sensual, aspectos, todos ellos, que los primeros asociaron explícitamente a lo femenino. Worringer lo asoció implícitamente. En una obra posterior, *El arte egipcio* (1927), Worringer identifica el arte y la sociedad egipcia, es decir, el polo abstracto y, por tanto, la línea recta, con lo masculino, por lo que, lógicamente para él, el polo opuesto correspondería con el sexo femenino⁸.

2. La labor de Josef Hoffmann, como arquitecto, y la de Gustave Klimt, como decorador, es, quizá, la que mejor resultado dio en cuanto a la integración de las artes. Ambos trabajaron conjuntamente en el Palacio Stoclet, en Bruselas (1906-11); tanto el interior como el exterior fueron diseñados a base de formas geométricas características de la arquitectura de Hoffmann. Pero para la decoración parietal, Klimt, pintor perteneciente a la Sezession vienesa, realizó una serie de mosaicos que contienen la dualidad de lo orgánico y lo abstracto. En sus bocetos (figs. 9 y 10), terminados poco después de que Worringer publicase *Abstracción y Naturaleza*, invierte la esencia de los objetos confiriendo características orgánicas a las líneas del fondo abstracto y características eternas e inmutables a las figuras humanas que, como iconos bizantinos, se imponen atemporalmente negando en su planimetría y rigidez lo individual. En este caso, la eterna dualidad de lo orgánico/inorgánico, de la abstracción/naturaleza y de lo particular/individual encontró su paradoja.

3. Nadie como Antonio Gaudí elaboró una síntesis simbólica entre la línea recta y la curva. Gaudí, figura típicamente representativa del artesano/artista, trabajó desde 1884 en el proyecto más ambicioso de su carrera: la catedral de la Sagrada Familia, en Barcelona. Esta obra, inconclusa cuando Gaudí murió inesperadamente, ejemplifica el nuevo concepto místico de la casa divina. A pesar de pertenecer al neogótico, siguiendo las reglas que se imponían en la arquitectura eclesiástica del XIX, su arquitectura ofrece una idea moderna de catedral. La división entre el mundo terrenal circundante y el divino, propio de la morada de Dios, no sólo estaba proyectado conseguirse a través de la luz o de la altura desmesurada del espacio que acabaría

⁸ W. WORRINGER: *El arte egipcio*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1985, p. 16. Esta idea se repite en otras partes del libro.

por transportarnos a las esferas celestiales, sino también a través de un elemento nuevo: la línea del ornamento.

De aquel monumental proyecto, Gaudí sólo pudo concluir la cripta, el ábside y la fachada del Nacimiento. Consta ésta de dos caras: la externa del templo y la interna; es decir, la que confronta al mundo exterior humano y la que confronta el espacio divino del interior del templo, respectivamente. Gaudí otorgó a cada una de ellas, y de acuerdo con el dominio al que cada una pertenecía, un tipo de ornamentación diferente. De hecho, contrastó la ornamentación orgánica del exterior, donde además representó el grupo escultórico de «La Natividad», con la geométrico-abstracta del interior (figs. 11 y 12). Gaudí, a través de esta ornamentación, simbolizó el mundo atemporal, inmutable y eterno de las esferas divinas diferenciándolo de las finitas terrenales. En este sentido, Gaudí coincide con las teorías de Worringer: «La ornamentación —escribe el arquitecto— es un medio por el cual se reviste de ciertas cualidades de forma a un objeto para infundirle un carácter premeditado, haciendo en unos casos desaparecer las masas para llegar a un resultado espiritual y otras acentuándolas para hacer sentir la naturaleza con toda su fuerza y sencillez»⁹. Worringer está de acuerdo con Lipps en que «los productos de regularidad geométrica son objetos de deleite, porque aprehenderlos como un todo es natural al alma o porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia de nuestra alma»¹⁰.

Al pasar el umbral del mundo de los sentidos, siempre cambiante, el fiel se sumergiría en un espacio trascendental apelando a las regiones conceptuales del entendimiento, las únicas capaces de abordar aquello que es impercedero y universal. «El templo —advirtió Gaudí— ha de inspirar el sentimiento de la Divinidad con sus infinitas cualidades y sus infinitos atributos»¹¹. En realidad, a esta aparente dualidad platónica de lo fenomenológico y lo trascendental (que en él queda representado por los cuerpos geométricos celestes) respondió positivamente el arte de las catedrales góticas, en las que se integraron los elementos del mundo vegetal animal en un espacio infinito. Así lo entendió Worringer, quien escribió: «Al preguntarnos frente a una catedral gótica si su constitución interna es orgánico-viviente o abstracta, nos hallaremos aturcidos (...). La razón se halla, precisamente, en la síntesis entre la naturaleza y lo abstracto, mediante la cual las leyes del carácter fundamental de una catedral, que es abstracto, han cobrado vida, es decir, expresión»¹².

Tal y como lo advirtió Louis H. Sullivan, esta síntesis dio sus frutos ya

⁹ A. GAUDI: «Manuscritos sobre Ornamentación». *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1982, p. 53.

¹⁰ W. WORRINGER: *Abstracción...*, p. 73.

¹¹ A. GAUDI: *La aspiración del arte es...*, *op. cit.*, p. 78.

¹² W. WORRINGER: *Abstracción...*, p. 16.

entrado el siglo XX. Para este arquitecto, lo orgánico e inorgánico, según nos dice en su *Sistema de Ornamento Arquitectónico* (1926), forma parte de la propia naturaleza del hombre verdadero y, por tanto, ambos han de usarse simultáneamente en la obra para que ésta, como reflejo de la indivisibilidad de aquél, sea íntegra. Es decir, sólo cuando posee y desarrolle el poder de ambos dominios, el hombre y sus obras llegarán a la plenitud. Esta es, nos dice Sullivan, «la aventura del hombre moderno»¹³.

En este sentido, Worringer no hizo sino anunciarnos lo que ya venía practicándose, al mismo tiempo que nos abría las puertas de las experiencias venideras. Aunque no otorga a la abstracción una actividad intelectual, sino puramente intuitiva, sin intervención del intelecto, hay ciertas conexiones entre sus teorías y el arte abstracto de nuestro tiempo. Por ejemplo, es muy tentador relacionar los comentarios que hace Paul Klee sobre la abstracción, sobre todo teniendo en cuenta que tanto su obra como la de Kandinsky partieron de las bases del Modernismo. Ambos, filósofo y pintor, coinciden en que la abstracción surge cuando la situación del mundo exterior es adversa al hombre, pero mientras que para Klee constituye una vía de autosalvación y conocimiento, para Worringer queda relegada a una actitud espiritual e inconsciente de autoconservación. Es más, el binomio planteado por Worringer en su *Abstracción y Naturaleza* debió impresionar a Kandinsky, quien, tres años más tarde, publicará en la Editorial de Reinhard Piper (la misma que publicó la célebre obra de Worringer) su *De lo Espiritual en el Arte* (1911)¹⁴. Aquí, Kandinsky recoge las dos opciones estéticas de Worringer, interpretándolas bajo un nuevo punto de vista, pues identifica a la Naturaleza, es decir, a la representación naturalista figurativa con el materialismo, y a la abstracción —a la pintura no figurativa— con lo espiritual. El mundo de lo natural representa para Kandinsky la apariencia exterior del objeto. Su «verdadero aspecto» es el interior y sólo puede ser representado a través de la opción abstracta. No obstante, en esta opción Kandinsky contempla también la línea curva, pues la admite, en tanto que, aunque procedente de lo orgánico, es abstracta y no representa ningún objeto en su apariencia externa.

Las dos abstracciones de las que habla Worringer son igualmente sugestivas a la hora de examinar algunas manifestaciones abstractas de nuestro arte contemporáneo: ¿quién no ve un «abstraccionismo inorgánico cristalino» en la geometría mística de un Mondrian o la trascendentalidad de un

¹³ Cfr. Louis H. SULLIVAN: *Sistema de ornamento arquitectónico*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1986.

¹⁴ Las relaciones entre Worringer y el grupo *Der Blaue Reiter* han sido señaladas por Dora Vallier en el prólogo de la traducción francesa de *Abstracción y Naturaleza*. Klincksieck, París, 1978, según cita Klaus LANKHEIT en su introducción a *L'Almanach du Blaue Reiter*. Klincksieck, París, 1981, p. 2. Quiero expresar mi gratitud al profesor Valeriano Bozal por haberme indicado que las relaciones entre Worringer y *Der Blaue Reiter* estaban confirmadas en la obra de Lankheit.

Malevich?, ¿quién no visualiza una «abstracción orgánica» en los cuadros de Miró o Tanguy?

Klee, por su parte, distingue entre «la línea activa» ondulante y la «línea pasiva» recta, y Kandinsky otorga a la línea propiedades semejantes a las de Worringer en su *Punto y línea sobre el plano* (1923), declarando que tanto la curva como la recta se hallan en la naturaleza, una en el mundo orgánico, otra en el mineral. En esta obra, Kandinsky aborda ni más ni menos que la posibilidad de crear una gramática del arte abstracto capaz de comunicar prescindiendo de la representación objetual; bastaría con manejar (como de alguna manera había propuesto ya Worringer) las cualidades de cada línea y color.

En el caso de Oscar Schlemmer, las conexiones con Worringer están de sobra comprobadas¹⁵. Como Sullivan, Schlemmer parte del hombre, estando su producción dominada por éste. Ahora bien, el hombre que nos presenta no es, de ninguna manera, unidimensional, sino bidimensional, en el sentido que comprende tanto su lado orgánico como su lado cósmico. Esta dualidad la resuelve otorgando al hombre (de naturaleza orgánica) una apariencia inorgánica para inmortalizarlo. De ahí que sus figuras sean bien conocidas por su apariencia asexual y su estructura geométrica, ya que resuelve el cuerpo mortal a base de cuadrados (para el tórax), círculos (para el abdomen), cilindros (para el cuello, brazos y piernas) y otras formas inorgánicas del dominio de lo imperecedero (fig. 13). El hombre propuesto por Schlemmer contiene, según sus propias palabras, «una feliz síntesis de la naturaleza y la abstracción», una síntesis que para él debe ser la base del arte verdadero¹⁶, es decir, un arte nuevo para un hombre nuevo.

Las relaciones entre Kandinsky, Schlemmer y otros miembros de la Bauhaus explican la importancia que en esa escuela llegó a adquirir la Psicología de la Imagen, una asignatura que durante los cursos de 1930 y 1931 impartió el psicólogo gestaltista Karlfried, conde de Dürckheim, como complemento a las enseñanzas artísticas; y visto lo expuesto, no es de extrañar que las teorías de la «*einführung*» anticiparan el principio gestaltista del isomorfismo por el cual se establece una relación entre las fuerzas físicas del objeto observado y la dinámica psíquica del espectador. Bajo este principio se empezó, entonces, a especular, de manera analítica y consciente, con las posibilidades expresivas de una línea cuya vida creciera al margen de la apariencia física de cualquier objeto. En este sentido, la obra de Worringer apareció en la historia de la estética como un verdadero ángel de la Anunciación. Lo que el arte dio a luz fue, ni más ni menos, la abstracción.

¹⁵ Sobre la influencia de Worringer en Schlemmer, cfr. W. HERZOGENRATH: *Oskar Schlemmer*. Munich, 1973, cit. por R. WICK: *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 246.

¹⁶ O. SCHLEMMER: «Escritos», 1924, cit. en *Twenty Century Artist on Art*. Dore Ashton (ed.), Nueva York, 1985, p. 70.



Figura 1.—Christopher Dresser:
"Fuerza y Poder".
Diseño para una vidriera
en *Studies in Design* (Londres, 1876).



Figura 2.
Arthur Heygate
Mackmurdo:
Portada
para el libro
Wren's City
Churches
(1883).

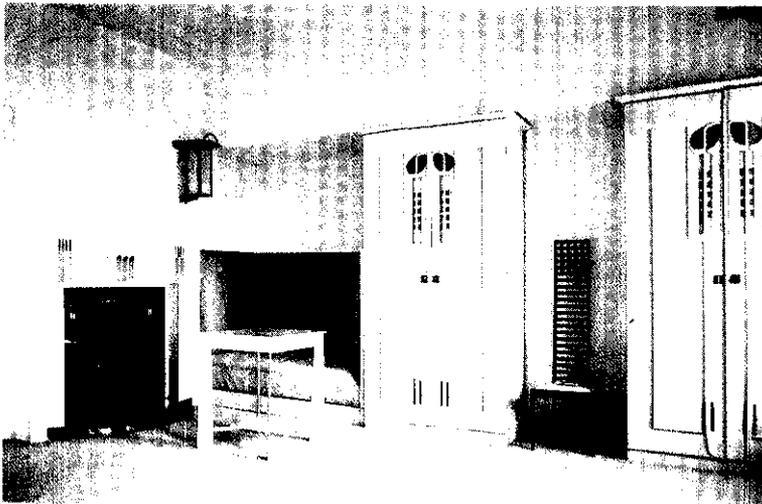


Figura 3.—Charles
Rennie Mackintosh:
La Casa Hill
(cerca de Glasgow,
Escocia).

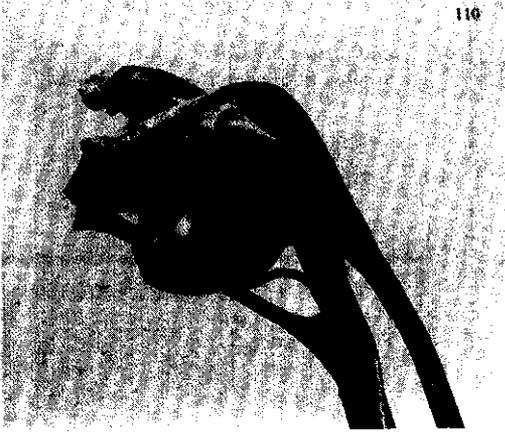


Figura 4.—Héctor Guimard:
Detalle de las decoraciones
de una boca de Metro de París.



Figura 6.—E. Munch:
"Madona" (1895).

Figura 5.—Robert Burns:
The Evergreen:
the Book of the Spring (1895).

Figura 7.—E. Munch:
"La danza de la vida"
(1899-1900).

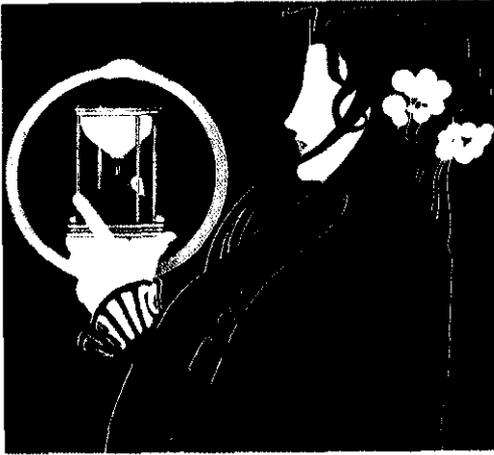


Figura 8.—Koleman Moser:
"Calendario para el año 1912".

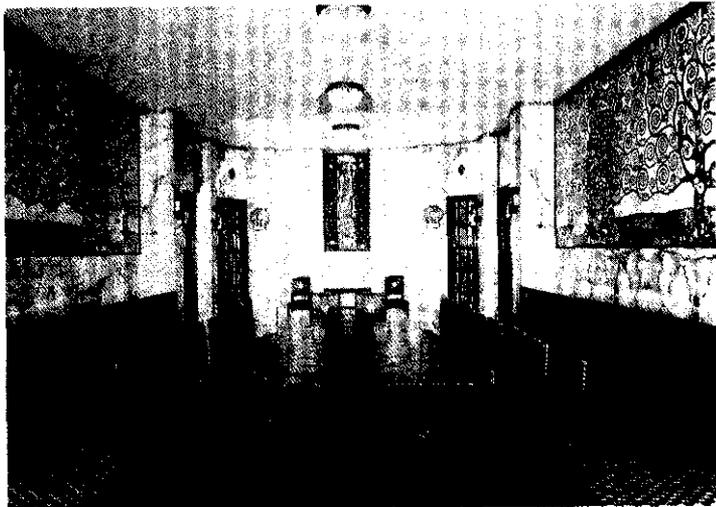


Figura 9.—Interior
del Palacio Stoclet
(1906-1911) (Bruselas),
obra de Josef Hoffmann
y Gustave Klimt.



Figura 10.—Boceto de Gustave Klimt para la decoración interior del Palacio Stoclet (Bruselas).

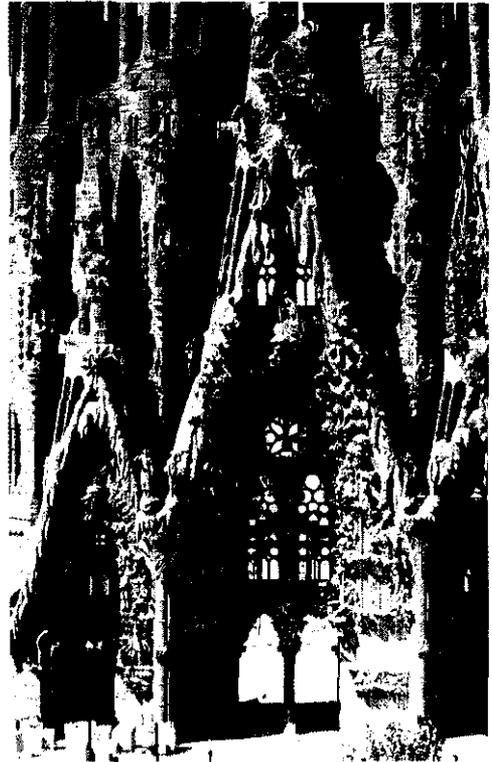


Figura 11.— A. Gaudí:
La Sagrada Família
(1884-1926) (Barcelona).
Fachada del Nacimiento,
cara exterior.

Figura 12.—A. Gaudí:
La Sagrada Familia
(1884-1926) (Barcelona).
Fachada del Nacimiento,
cara interior.

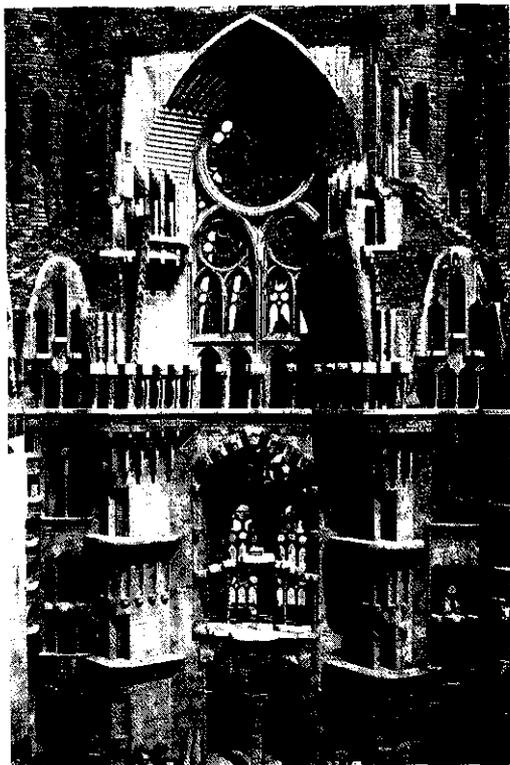


Figura 13.—Oscar Schlemmer:
"El gesto de bailarina" (1922).