

## LA AUTONOMÍA DEL ARTE: DE WASSILY KANDINSKY A FRANK STELLA

Leopoldo la Rubia de Prado  
Universidad de Granada

*Resumen:* El contexto de crisis de los códigos artísticos que comienza en la segunda mitad del siglo XIX desemboca en las Vanguardias, período en el que la abstracción y el espiritualismo poético de Wassily Kandinsky cobran vigor. A través de un análisis de la evolución interna de la forma, este ensayo mostrará que el proyecto de Kandinsky –que enfatiza la autonomía del arte– no alcanza su plenitud hasta la obra del artista estadounidense Frank Stella. La obra de Stella, que no responde ni a poéticas de la expresión ni de la representación, sino a una experimentación que da respuestas plásticas a problemas plásticos salva así la rancia objeción planteada por el propio Kandinsky que veía la amenaza del decorativismo de la pintura formal.

*Palabras clave:* Vanguardias, Neovanguardias, Abstracción (pospictórica), Minimalismo, imitación.

*Abstract:* The crisis of artistic codes that begins in the second half of the 19<sup>th</sup> century leads to the avant-garde period, where abstraction and the poetic spiritualism of Wassily Kandinsky becomes a significant force. Through an analysis of the internal evolution of form, this essay will demonstrate that Kandinsky's project, which emphasizes the autonomy of art, reaches its apex in the work of the American artist Frank Stella. Stella's work, which rejects representational or expressive theories of art, displays the sort of experimentation that gives purely aesthetic answers to aesthetic problems. In this way, it overcomes Kandinsky's concern that an overemphasis on form in painting could lead to decorativism.

*Keywords:* Avant-garde, Neo-avant-garde, Abstraction (post-pictorial), Minimalism, Imitation.

## I. INTRODUCCIÓN

En 1906, Wilhelm Worringer escribe su tesis doctoral denominada *Abstracción y empatía*, exponiendo su *teoría de los dos polos* (abstracción y proyección sentimental) a través de la cual le daría cobertura teórica a la abstracción varios años antes de que ésta irrumpiera en el panorama artístico de las Vanguardias. En 1910 Wassily Kandinsky escribiría *De lo espiritual en el arte*, que se convertiría en la primera gran poética de la abstracción, un manifiesto contra la imitación y por la abstracción, además de un proyecto de corte formalista por la autonomía del arte, encontrando en la música el referente con que debería operar la propia pintura: “el artista cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia cómo hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes”<sup>1</sup>.

El formalismo implícito en el proyecto de Kandinsky, que rechaza la imitación y está en favor de la autonomía del arte, encontraría dos claros precedentes en la segunda mitad del siglo XIX: por un lado, los historiadores del arte formalistas, y en el ámbito de la música la obra *De lo bello en la música*, de 1854, del formalista Eduard Hanslick, quien aboga por la autonomía de la música: “de qué naturaleza es lo bello en el arte musical. Es algo específicamente musical. Entendemos por tal una belleza que, independiente y no necesitada de un contenido aportado de afuera, radica únicamente en los sonidos y su combinación artística”<sup>2</sup>.

Casey Haskins sostiene, en su artículo “Kant and the Autonomy of Art”<sup>3</sup>, dos posturas en torno al significado de autonomía artística. Por un lado, una postura no instrumental (autonomía estricta) vinculada a la historiografía y a la crítica formalista, y por otro, una autonomía instrumental, defendida por autores de la tradición pragmatista y marxista. El concepto de autonomía del arte que voy a defender en este ensayo responde a una perspectiva formalista no contextualista apuntado por Haskins en primer término. En mi opinión, y desde esta perspectiva, la pintura debe valerse de sus propios medios: la formas y los colores. Lo demás es extra-pictórico, de manera que recurrir a otra cosa es como darle sentido a la pintura a través de cosas que no pertenecen a su ámbito. La pintura, en ese sentido, habría tenido una dependencia de otros ámbitos, que en realidad no serían otra cosa que contaminantes. La pintura plantea una serie de problemas de tipo plástico que requerirían soluciones, a su vez, plásticas.

Desde una perspectiva formalista, sin embargo, el proyecto de Kandinsky no logra la buscada autonomía de la pintura, aunque representa un eslabón

---

<sup>1</sup> Wassily KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1992, p. 49.

<sup>2</sup> Eduard HANSLICK, *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 47.

<sup>3</sup> Casey HASKINS, “Kant and the Autonomy of Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989), 43-54.

fundamental. La razón no es otra que la vinculación entre obra y vida en Kandinsky pues es, en último término, un pintor expresionista: se expresa el interior del artista y se trasciende la mera forma. La forma, para Kandinsky, es un factor eminentemente espiritual; en él no se puede separar forma y existencia, en gran medida, debido a sus creencias teosóficas y espirituales.

Kandinsky atraviesa varias etapas; la última, vinculada a la Bauhaus, es la más formalista. Posteriormente, Max Bill, máximo representante del denominado *arte concreto*, se aproxima a esa concepción de autonomía a la que he hecho alusión, de no ser por el carácter relacional de su pintura. Dicho carácter es, desde un punto de vista plástico, superado por varios autores estadounidenses pertenecientes a la denominada Abstracción Pospictórica, como Kenneth Noland, Morris Louis o Frank Stella. Es sin embargo este último el que desde mi perspectiva culmina el proyecto de Kandinsky de una pintura autónoma que habría tenido un referente de inequívoca pureza en la música. Así, la coherente trayectoria de Frank Stella, que analizaremos detenidamente en este artículo, puede sintetizarse así: *Stella Sounds: The Scarlatti K. Series* es el punto de llegada de una trayectoria eminentemente formal que parte, en su *fase experimental o arcaica*, siguiendo la terminología de Heinrich Wölfflin, del Minimalismo a finales de los años 50. Prosigue esta trayectoria con una *fase clásica* de filiación pospictórica en los años 60, que culmina con las por él denominadas *sculptural paintings* pertenecientes a *The Scarlatti K. Series* de los primeros años del nuevo milenio, de un cierto barroquismo, como barroco fue el compositor Scarlatti. El análisis de la *evolución interna de la forma* –concepto acuñado por H. Wölfflin– muestra en qué medida queda completado el proyecto de Kandinsky. En esta evolución, Stella plantea de manera coherente soluciones plásticas a problemas plásticos, más allá del posible decorativismo que se ha atribuido al formalismo pictórico.

## II. FORMALISMO, AUTONOMÍA DEL ARTE Y RECHAZO A LA IMITACIÓN

La historia del arte hasta hace poco más de un siglo (y durante más de quinientos años) es la historia del paradigma mimético de representación<sup>4</sup>, lo que no obsta para afirmar que también la abstracción está presente a lo largo de la historia del arte desde sus comienzos en el paleolítico superior, y que podamos rastrearla en el neolítico en pinturas de corte esquemático con una marcada tendencia a la abstracción. En el antiguo Egipto, las pirámides representan un tipo de abstracción geométrica; la ornamentación griega consigue una “conciliación extraordinariamente venturosa entre tendencias abstractas y tendencias naturalistas”<sup>5</sup>; en el Islam triunfan los elementos abstractos; Worringer se refiere indirectamente a algunos de los distintos estilos que se desarrollan en la Edad Media haciendo mención al Renacimiento: “empieza

<sup>4</sup> Aunque de la misma manera que se puede afirmar que todo realismo es figurativo, también existe figuración, como en el caso de Pablo Picasso, no realista.

<sup>5</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México, D.F., FCE, 1983, p. 85.

el Renacimiento, la gran naturalidad (...) Desaparece radicalmente lo no natural, característico de toda producción artística impulsada por el afán de abstracción. Con el gótico perece el último de los estilos. Quien haya comprendido, aunque sólo vagamente, cuánto encierra esa falta de naturalidad, podrá aceptar gustoso las múltiples posibilidades de dicha creadas por el Renacimiento, pero forzosamente lamentará que con el triunfo de lo orgánico y natural se hayan perdido para siempre valores excelsos, consagrados por una grandiosa tradición”<sup>6</sup>. Este alegato de Worringer en pro del polo que representa la abstracción (como lo no natural, lo inorgánico), una abstracción que representa un ponerse a cubierto ante la percepción de azarosidad y hostilidad del mundo, contrasta con la dicha, la felicidad propia del polo que representa lo natural, un polo que responde más bien a una mayor sintonía del hombre y su contexto con unos valores estéticos muy diferentes como los planteados en los siglos precedentes.

En cuanto al paradigma mimético, Giorgio Vasari (1511-1574) puede ser considerado, además del primer historiador del arte, un adalid de la mimesis, de la perfecta representación. Sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1542-1550) representa un encomiable intento de construcción de una historia del arte en torno a autores y hechos a través de un método de corte biográfico. Ahora bien, lejos de pensar ingenuamente en la fiel imitación de la naturaleza como un fin en sí mismo, Vasari vio el desarrollo de la habilidad de la representación figurativa como el perfeccionamiento de los medios al servicio de la adecuada evocación de una narración dramática. Adelantaremos que, de la misma manera que las *Vidas* de Vasari representan una *historia del arte con nombres*, algunos siglos después Heinrich Wölfflin da una vuelta de tuerca a dicha concepción en sus *Conceptos fundamentales en la historia del arte*<sup>7</sup>, obra escrita en 1915, en plena efervescencia de la abstracción,

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>7</sup> Wölfflin escribe, efectivamente, sus *Conceptos* en plena efervescencia de la abstracción, polo éste, junto a la proyección sentimental en terminología de W. Worringer, que se desarrollaría a partir de 1910 tras entrar en crisis muchos de los grandes pilares de la cultura hasta entonces, entre ellos el paradigma mimético. A finales del siglo XIX, y de manera radical a comienzos del siglo XX, el paradigma mimético y tantas otras cuestiones entran en una profunda crisis. A lo largo del siglo XIX, autores como Marx, Freud y Nietzsche, los denominados *filósofos de la sospecha*, levantan acta de defunción de viejos pilares en torno a la economía, la psique, la moral o la epistemología (la verdad es una mentira colectiva, sostiene Nietzsche), además de Darwin, que pone en aprietos las afirmaciones del *Génesis*. El propio lenguaje entra en una espiral crítica en tanto hay quienes creen que en aquellas circunstancias es inoperante para articular un discurso coherente. Recordemos el modo en que en 1902 Hugo Von Hofmannsthal lo expresaba en su conocida *Carta de Lord Chandos*: “las palabras abstractas que de forma natural debe usar la lengua para emitir cualquier juicio se me deshacían en la lengua como hongos podridos” (*Cuadernos de Tarazona*, 3, abril de 2002, p. 8). Unos años antes, hacia 1890, surge la primera iniciativa de fotografía artística en Europa. La fotografía supuso, en principio, una amenaza al paradigma mimético porque representaba de manera fidedigna la realidad. El escritor polaco Bruno Schulz en su “Mitificación de la realidad”, perteneciente a sus *Obras Completas* (Madrid, Siruela, 1998) plasmó admirablemente la crisis de aquellos momentos aportando, inclusive, el modo de articular una salida: “con el paso del tiempo, la palabra se endurece, coagula, deja de ser el conducto de nuevos significados.

que representa justamente una concepción de la *historia del arte sin nombres* que ya puede considerarse parte del debate formalista<sup>8</sup>.

El Formalismo afirma la autonomía del arte. Lo que lo diferencia de otras corrientes que también afirman la autonomía del arte es el modo como lo hace<sup>9</sup>. El Formalismo no se concreta en una única escuela; eso sí, todas ellas tienen en común el tratar de delimitar criterios puramente artísticos. David Díaz Soto lo caracteriza admirablemente:

Emprende una investigación sobre los principios reguladores de esa autonomía, para conferir al ámbito del arte una cierta y matizada 'objetividad' (...); entendiendo que son principios propios e internos al arte, a las obras de arte; y no conceptos de otra naturaleza, filosóficos, ontológicos o éticos, por ejemplo (...). El campo de estudio será aquello que es constitutivo de toda obra de arte únicamente en cuanto que tal obra de arte. Pues bien, la gran apuesta teórica del Formalismo es sostener que lo que constituye toda obra de arte como tal es su 'forma', que el arte se rige por principios 'formales', principios de la organización formal de la obra artística, la cual es un producto artificial, no natural. Y es parte de esa propuesta sostener que aquello que se mienta por 'forma' cuando se trata de arte es algo de naturaleza irreductiblemente *sensorial* (...) La experiencia específicamente artística lo sería de las propiedades formales de la obra de arte, que son irreductiblemente sensibles. No por ello se niega que el arte pueda tener algún significado, o que provoque en el sujeto sentimientos, o le sugiera ideas; pero estos significados, sentimientos e ideas, o bien serán en algún modo y medida de carácter 'formal', y exclusivos, pues, del arte (contenidos artísticos, emociones artísticas, sólo accesibles en esa experiencia artística de forma sensible), o serán irrelevantes para el arte como tal. En última instancia, el Formalismo tiende a sostener, aunque sin acuerdo unánime en cuanto a los detalles, que el significado del arte es su propia forma, y que todo sentimiento surgido en su experiencia es sólo un 'efecto' de ella: lo que importa es lo que en esa experiencia se presenta, y esto es 'forma' sensible<sup>10</sup>.

La caracterización de Pérez Carreño incidiendo, si cabe, más en el concepto de autonomía del arte –que aunque, sin ser patrimonio del Forma-

El poeta devuelve a las palabras su papel conductor a través de nuevos cortocircuitos que surgen de las acumulaciones" (pp. 328-329).

<sup>8</sup> Curiosamente, desde la llamada Escuela de Viena, Dvůrak propone una *historia del arte sin obras*, es decir, una historia del arte alumbrada desde la idea del arte en cada época. Esta concepción elimina juicios de falsa decadencia; así Dvůrak consigue, entre otras cosas, la recuperación y valoración del manierismo.

<sup>9</sup> Kandinsky y Stella, los dos autores centrales de este artículo, desde la praxis pictórica, transitan esta senda que el propio pintor ruso se encargaría de comenzar a partir de 1910-1911 con sus primeras obras abstractas y su texto teórico *De lo espiritual en el arte*, texto en el que rechazaría la imitación, el materialismo rampante de la época y donde proyectaría una poética de la abstracción como consecuencia de la crisis del paradigma mimético de representación.

<sup>10</sup> David DÍAZ SOTO, *Michael Fried y el debate sobre el Formalismo norteamericano*, Madrid, UCM, 2010, p. 11.

lismo sí es uno de los conceptos claves para este paradigma crítico-, no es menos elocuente:

El Formalismo busca para la historia del arte como disciplina científica criterios de identidad que le sean propios. Pretende definir una historia del arte que no sea la mera crónica de unos acontecimientos culturales, ligados a la historia política o social de las naciones, sino como la historia de un objeto propio, cuya evolución depende, por tanto, de su propio concepto. Concebir la obra de arte de forma autónoma implica hacer posible una historia interna y autónoma del arte. Un concepto autónomo de obra de arte, esto es, de lo artístico en el arte, sería el que se refiriera a aquello que poseen en común un templo griego (...) y un óleo de Veermer. Tener una concepción de lo artístico permitiría reconocer la obra de arte con independencia de la función social que cumpla, sea religiosa o de otro tipo, y también de la experiencia que provoque, sea emotiva, ética o cognitiva, placentera o no<sup>11</sup>.

Respecto al concepto de forma, central para estas escuelas, Pérez Carreño afirma: "es la historia interna del arte, de cada una de las artes en particular. Su objeto de estudio es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, en sus diferentes manifestaciones. Este desarrollo tiene los principios de evolución en sí mismo y no en causas ajenas, como puedan ser las motivaciones religiosas, políticas, técnicas o ideológicas en general"<sup>12</sup>. Naturalmente, estas premisas críticas se convierten en dardos contra otras orientaciones en el estudio del arte, como las positivistas o la sociología del arte que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX, que apoyaban sus investigaciones sobre la base de la relación entre el arte y la sociedad.

Por su parte, para Matteo Marangoni "el arte consiste todo él en forma. Pues el contenido es el mismo para todas las artes; la forma, en cambio, es diferente en una u otra obra"<sup>13</sup>. Marangoni, divulgador y polemista, autor de la obra *Saber ver* (1933), pone el énfasis en la forma y, a pesar de que por su afirmación no se desvincula de un cierto contenidismo, sí que invita a una interesante reflexión: los temas en el arte son los mismos: retratos, paisajes, relatos históricos, etc., pero dichos temas, los mismos siempre, no tienen mayor valor; lo importante es cómo son plasmados, con lo que la forma adquiere una relevancia muy superior a lo que en la obra es representado, que es subsidiario.

El Formalismo surgiría originalmente como reacción a la filosofía del arte romántico-idealista a mediados del siglo XIX. Pérez Carreño sostiene que los autores formalistas rechazan la teoría del arte hegeliana y las estéticas

---

<sup>11</sup> Francisca PÉREZ CARREÑO, "El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte", en Valeriano BOZAL, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, 1999, p. 256.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 281.

románticas, mientras que representan una aproximación al neokantismo<sup>14</sup>. La reacción contra Hegel está justificada por definición: el hegelianismo es contenidista (“el arte es la aparición sensible de la Idea”), frente al Formalismo que pone el énfasis en el estudio de la forma y, sobre todo, en lo que respecta a este artículo, al desarrollo o evolución interna de la forma, independientemente de qué exprese (el interior o la espiritualidad, por ejemplo) o represente (la realidad que nos rodea en términos sensibles). Por otro lado, a nadie le es ajena la idea de que para muchos lo importante en una obra es su contenido; no para el Formalismo.

Respecto a la filiación kantiana, el Formalismo recupera la vertiente formalista de la estética kantiana, según Pérez Carreño, “como base de una explicación de lo artístico como actividad autónoma y de la experiencia estética como experiencia de lo formal en los objetos artísticos”<sup>15</sup>. La noción de autonomía generalmente posee, para Kant, la connotación técnica de la capacidad de una facultad mental de legislar para sí misma por medio de un principio a priori; sin embargo, aparte de su personal concepción de autonomía, Kant es citado como precedente, más o menos justificadamente, de los formalistas. Es verdad que el concepto de desinterés contribuye a una concepción autónoma de lo bello. En los párrafos 46 y 47 de la *Crítica del juicio*, Kant se expresa en este sentido sin ambigüedad respecto al arte: “pues cada arte presupone reglas mediante cuya fundamentación tan sólo puede un producto representarse como posible”<sup>16</sup>, y más adelante condena, como todos los formalistas, la imitación: “todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al espíritu de imitación (...) El hombre, que, por no poder nunca hacer nada más que aprender e imitar, es motejado de loro”<sup>17</sup>. Ahora bien, de la misma manera que podemos encontrar en la *Crítica del Juicio* aspectos que apuntan a la autonomía, contra la imitación y como precedentes del Formalismo, podemos encontrar aspectos que apuntan en una dirección muy distinta. Paul Guyer<sup>18</sup> discute las tradicionales lecturas autonomistas –señala Inés Moreno<sup>19</sup>– de la estética kantiana. En la *Crítica del juicio* Kant escribe: “el gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual”<sup>20</sup>, lo que nos da una idea de la vinculación kantiana entre estética y ética y, por tanto, no disciplinas tan autónomas. Guyer reconoce: “lo que realmente sugiere Kant es que las concepciones fundamentales de la moralidad llegan a ser parte de la experiencia del arte, sin que realmente sean parte del contenido explícito de la obra de

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 255 y ss.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>16</sup> Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 262.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 263-264.

<sup>18</sup> Paul GUYER, “Kant’s Conception of Fine Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/3 (1994) 275-285

<sup>19</sup> Inés MORENO, “Kant y la autonomía del arte”, en *Actio* 6 (2005), p. 4.

<sup>20</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, p. 321.

arte individual: su argumento es precisamente que la belleza puede servir como símbolo del bien moral, porque hay analogías fundamentales entre la experiencia de la belleza y la naturaleza de la motivación moral y el juicio<sup>21</sup>. Por su parte, Casey Haskins no acepta que Kant sea un autonomista estricto en el sentido de negar todo valor instrumental al arte: “sostengo que la visión del arte expuesta en la *Crítica del juicio* es claramente del tipo autonomía instrumental<sup>22</sup>. Para afirmar este tipo de autonomía instrumental que sustentaría Kant se basa Haskins en el parágrafo 44 de la *Crítica del Juicio* donde Kant escribe: “arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social<sup>23</sup>; de ahí que la contemplación de obras de arte ejerza una influencia sobre la vida social. Muchas de estas críticas al supuesto formalismo y autonomía del arte en Kant se basan, no obstante, en consecuencias de la visión kantiana del arte y no tanto en afirmaciones que fundamenten su posición, de manera que deben ser tomadas en sentido laxo. Lo que parece claro es que en Kant encontramos tanto elementos que fomentan la idea de un cierto formalismo incipiente como de una idea de autonomía que comienza a cobrar forma, además de una crítica a la imitación como fuente del arte.

De entre las perspectivas en torno a la autonomía a las que alude Haskins, a saber, la autonomía estricta y la autonomía instrumental, esta última quedaría ejemplificada por escritores pragmatistas y de tradición marxista. En este sentido, al hablar de autonomía, es ineludible citar la perspectiva sustentada por Theodor Adorno. Aun cuando no sea motivo central del artículo y esté muy distante de la perspectiva de la autonomía y el formalismo en que me apoyo y desarrollo, Adorno sostiene una interesante visión de la autonomía del arte en la que, acaso paradójicamente, la autonomía aparece vinculada a lo social. Adorno delinea –probablemente influido por un cierto kantismo en lo que respecta a la belleza como finalidad sin fin–, una funcionalidad sin función (“functionlessness”) del arte en un contexto o situación social. El arte autónomo tiene como “objetivo” el de la creación de algo sin propósito directo; en cambio tiene una función social directa, o, lo que es lo mismo, el arte autónomo constituye una práctica autónoma que no sirve a cualquier otra práctica. Es decir, es un fin en sí mismo. La autonomía del arte en Adorno no depende de cánones preestablecidos, de determinantes sociales, de condicionamientos políticos, etc., y al mismo tiempo tiene un papel liberador dentro de la sociedad. El arte es libre, y su libertad es garantía de libertad para el hombre en una sociedad opresiva y cosificadora. En Adorno, la autonomía del arte no está desligada del compromiso, pero sin comprometer nada; no se trata de una autonomía del arte al servicio de una concepción determinada de lo social, de una praxis política, etc. Adorno no está por un

---

<sup>21</sup> Paul GUYER, *op. cit.*, p. 283.

<sup>22</sup> Casey HASKINS, *op. cit.*, p. 43.

<sup>23</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, p. 260.



compromiso instrumentalizado, ni siquiera por una instrumentalización llevada a cabo por ideologías afines. Baste recordar cómo el socialismo real pretendió instrumentalizar el arte al servicio de la revolución y cómo terminó todo aquello. Quizás basten para entender el posicionamiento de Adorno algunos de los autores a los que él admiraba, como Arnold Schönberg, Franz Kafka o Samuel Beckett. Kafka, del cual escribe elogiosamente, fue un autor maltratado por el comunismo, y no precisamente por su filiación conservadora, sino porque para él cualquier tipo de totalitarismo era igualmente censurable. Su compromiso no estaba al servicio de ideologías maximalistas, sino que desenmascaraba una sinrazón deshumanizadora oculta bajo las distintas máscaras del poder.

### III. WASSILY KANDINSKY, EDUARD HANSLICK Y OTROS PRECEDENTES DE FRANK STELLA

El texto teórico de Kandinsky de 1910 denominado *De lo espiritual en el arte* representa algo más que una declaración de intenciones; en él se encuentran esbozadas una poética expresionista de la abstracción, una teoría del color y los sentimientos<sup>24</sup>, una serie de ideas en torno a cuestiones candentes, ayer y hoy, en torno a la pintura, como el concepto de imitación, la autonomía del arte, el problema de la forma, la relación de la música y la pintura, el problema de una hipotética lectura de la abstracción como ornamentación, etc. *De lo espiritual en el arte* representa, de hecho, toda una visión del mundo.

No obstante, este proyecto que describiré a grandes rasgos, aunque representa un gran esfuerzo en la construcción de una poética de la abstracción y por la construcción de un espacio artístico autónomo<sup>25</sup>, resulta ser vulnerable. Por lo audaz de su propuesta no puede escapar a determinadas críticas que analizaremos en seguida, ni sale indemne del envite. Resulta además incompleto, dado que representa sólo uno de los caminos posibles de la abstracción, pasando “de puntillas” por otras posibilidades que posteriormente fueron desarrolladas en la época de las NeoVanguardias y que no formaron parte de esa poética de corte expresionista. En ese sentido, el proyecto de Kandinsky, valiente y fructífero, sin duda, fue llevado hasta sus últimas consecuencias por otros autores y teóricos, pero ya sin el sesgo espiritualista y biográfico del autor ruso que el propio Pollock continuaría como uno de los posibles itinerarios. Estos autores pertenecientes también a una determinada poética de la abstracción (la Abstracción Pospictórica) presentan su obra desde un cierto formalismo más estricto, una obra autónoma que no transita,

<sup>24</sup> Aunque Kandinsky se apresura a señalar que “todas estas afirmaciones son resultados de un sentimiento empírico-anímico y no se basan en ninguna ciencia positiva”. W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 72.

<sup>25</sup> Que ya había comenzado a trazarse unos años antes a través de las reflexiones de Henry van de Velde en *Kunstgewerbliche Laienpredigten* y Wilhelm Worringer en *Abstraktion und Einfühlung*.

obviamente, el camino de la *representación*, tampoco de la *expresión* y sí, más bien, de un *experimentalismo*, como tercera vía, donde, en gran medida influidos por las *Doce reglas para una nueva academia* de Ad Reinhardt, pero también por Josef Albers y otros, plantean soluciones plásticas a problemas plásticos<sup>26</sup>. Nada de representar lo exterior, ni de expresar lo interior, sino zambullirse en lo puramente plástico, que ya bastantes problemas plantea, para extraer de ello unas obras de gran intensidad poético-plástica. Uno de esos autores es Frank Stella, un autor que completa el proyecto de Kandinsky y soluciona determinados problemas irresueltos en la poética del autor ruso.

En *De lo espiritual en el arte*, Wassily Kandinsky parte, como tantos otros, como veremos a continuación, de una crítica a la imitación. Pensemos que el paradigma mimético vigente desde Vasari entró en crisis, dando lugar al desarrollo de la abstracción, un polo que nada tiene que ver con la representación ni la mimesis, y menos aún con la imitación. En Kandinsky encontramos un autor, en gran medida, rupturista, pues para él reproducir principios artísticos del pasado no conduce a ninguna parte: “una imitación semejante –sentencia– se parece a las imitaciones de un mono”<sup>27</sup>. Roger Fry es extremadamente irónico en este mismo sentido, y señala en “Un ensayo sobre estética” de 1909 lo siguiente: “cierto pintor (...) escribió una vez un libro sobre el arte que él practica (...) ‘El arte de pintar, dice la eminente autoridad, es el arte de imitar objetos sólidos mediante pigmentos sobre una superficie plana’. Es deliciosamente simple pero suscita la pregunta: ¿esto es todo?”<sup>28</sup>. Fry –autor vinculado al Formalismo, se está refiriendo al pintor John Collier–, es tremendamente incisivo y prosigue: “ya que, supongo, se debe admitir que si la imitación es el único propósito de las artes figurativas, es asombroso que la gente adulta considere alguna vez las obras de tales artes como algo más que curiosidades o juguetes ingeniosos, que alguna vez las tome en serio”<sup>29</sup>. Pocos años antes, Worringer sentenciaba lo siguiente: “antes de seguir más adelante, vamos a dilucidar la relación que existe entre la imitación de la naturaleza y la estética. Es necesario convenir en que el impulso de imitación, esa necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y que su satisfacción, en principio, no tiene nada que ver con el arte”<sup>30</sup>. Worringer se refiere a la imitación como “el gusto juguetón por la reproducción del modelo natural”<sup>31</sup>. Estas críticas a la imitación, de las que sólo hemos citado algunas, desembocan (o van de la mano) en el rechazo de una concepción heterónoma del arte. Según Konrad Fiedler, uno de los más

<sup>26</sup> Este planteamiento, que en mi opinión tiene el valor de criterio de artisticidad, es análogo a la propuesta de George Kubler que aparece en su obra *La configuración del tiempo* (Madrid, Nerea, 1988), p. 94 y ss. George Kubler se considera a sí mismo discípulo del formalista Henri Focillon.

<sup>27</sup> Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> Roger FRY, “Un ensayo sobre estética”, en *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 37.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>30</sup> Wilhelm WORRINGER, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 26.

conspicuos formalistas, el principio que debe guiar tanto la actividad artística como su crítica ha de ser el de la autonomía de lo artístico: “es imposible encontrar el arte por otro camino que el del arte”<sup>32</sup>. Este principio de autonomía, enunciado en 1876, es, por decirlo así, programático, es decir, representa una defensa de la autonomía del arte en una época en la que la abstracción todavía no ha hecho su aparición en la pintura de vanguardia. Fiedler, como unos años antes Hanslick, desarrolla esta perspectiva formalista y escribe: “tan sólo cuando nos liberemos de la prevención de que el arte debe servir al cumplimiento de tareas prestadas de otros ámbitos vitales seremos capaces de seguir su vida interna”<sup>33</sup>. Para terminar, Nelson Goodman critica en *Los lenguajes del arte* la teoría de la representación como copia basada en la semejanza: “la semejanza no es condición suficiente para la representación”<sup>34</sup>. Goodman desmonta, muy en la tradición analítica, todos los prejuicios y sinsentidos de determinadas concepciones tradicionales. En esa línea crítica de la semejanza como condición de la representación, Goodman cita una curiosa anécdota a propósito de Picasso: “parece ser que Picasso, en una ocasión en que alguien se quejó de que su retrato de Gertrude Stein no se parecía a ésta, respondió: ‘No importa, ya se parecerá’ ”<sup>35</sup>.

La imposibilidad de encontrar el arte por otro camino distinto al propio del arte que menciona Konrad Fiedler coincide en gran medida con lo que he denominado el proyecto de Kandinsky aplicado a la pintura, en el que sostiene lo siguiente: “la pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la *composición* puramente pictórica. Para esta composición dispone de dos medios: 1. Color. 2. Forma”<sup>36</sup>. Esta composición puramente pictórica representa justamente esa autonomía del arte que tanto los formalistas como el propio Kandinsky buscan, tanto desde el plano teórico como desde la propia praxis artística. Kandinsky insiste una y otra vez tanto en los elementos principales de la pintura –“los dos elementos principales de la pintura (las formas gráfica y pictórica) tienen una vida independiente y hablan a través de medios propios y exclusivos, y del mismo modo que la composición pictórica surge de la combinación de estos elementos y de todas sus cualidades y posibilidades”<sup>37</sup>– como en los aspectos relacionados directamente con problemas de tipo plástico –“las combinaciones ‘permitidas’ y ‘prohibidas’, el choque de los colores, el predominio de un color sobre muchos, o de muchos sobre uno, el realce de un color por otro, la delimitación de la mancha cromática, la disolución uniforme y multiforme, la retención de la mancha cromática que se disuelve por medio de límites gráficos, el movimiento de la mancha que cruza esos límites, la fusión, la deli-

<sup>32</sup> Konrad FIEDLER, *Escritos sobre el arte*, Madrid, Visor, 1991, p. 67.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 262.

<sup>34</sup> Nelson GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 20.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>36</sup> Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 56.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 96.

mitación estricta, etc., inician una serie infinita de posibilidades puramente pictóricas (=cromáticas). La renuncia a lo figurativo (...) correspondió en el sentido gráfico-pictórico a la renuncia a la tercera dimensión”<sup>38</sup>-. Kandinsky reconoce, no obstante, que la pintura, tal y como él y muchos otros la entienden, se halla, desde el punto de vista de su emancipación de la naturaleza, en sus comienzos<sup>39</sup>. Evidentemente, los comienzos de la abstracción no iban a ser fáciles tras siglos de paradigma mimético, tal y como el propio Greenberg plantea en “Abstracto y representacional”, refiriéndose a la abstracción en el modernismo<sup>40</sup>.

Ya en 1854, Eduard Hanslick, uno de los máximos representantes del Formalismo musical, publica *De lo bello en la música*, obra en la que encontramos muchos puntos de contacto con el proyecto de Kandinsky. En *De lo bello en la música* su autor sostiene que “no es misión de la música la expresión de determinados procesos emocionales”<sup>41</sup>. Hanslick critica que la estética musical de la época “se ocupaba no tanto de averiguar lo que es bello en la música como de describir los sentimientos que ella despierta en nosotros”<sup>42</sup>, sosteniendo, justamente, lo contrario: “la representación de un sentimiento o afecto determinados no está comprendida en las posibilidades propias de la música”<sup>43</sup>. La música puede, evidentemente, despertar sentimientos, pero cosa distinta es que ese sea su objetivo principal. “qué es, pues, lo que la música puede representar en cuanto a los sentimientos, si no su contenido –se pregunta Hanslick–. Sólo lo dinámico de los mismos. Puede reproducir el movimiento de un proceso físico según los momentos de: rápido, despacio, fuerte, débil, creciendo, decreciendo. Pero el movimiento es sólo una particularidad, una fase del sentimiento, y no el sentimiento mismo”<sup>44</sup>. Y con ello llegamos al aspecto central de la reflexión de Hanslick en torno a la naturaleza de lo bello en la música. Para Hanslick dicha naturaleza es algo “específicamente musical”<sup>45</sup>. Si Kandinsky habla de la composición puramente pictórica, Hanslick representa un precedente al encontrar que la naturaleza de lo bello en la música es específicamente musical: “entendemos por tal una belleza que, independiente y no necesitada de un contenido aportado de afuera, radica únicamente en los sonidos y su combinación artística”<sup>46</sup>. Su formalismo queda patente cuando sentencia: “a la pregunta de lo que ha de expresarse con ese material de sonidos, cabe responder: ideas musicales. Una idea

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>40</sup> Clement GREENBERG, “Abstracto y representacional”, en *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 155-160.

<sup>41</sup> Eduard HANSLICK, *op. cit.*, p. 40.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 47.

musical completamente realizada es de por sí ya algo independientemente bello, es finalidad propia<sup>47</sup> y de ningún modo nada más que medio o material para representar sentimientos o pensamientos<sup>48</sup>.

No es extraño que, tras estas reflexiones en torno al Formalismo musical, el propio Kandinsky encuentre en la música un referente a través del cual delinear ese proyecto emancipador de la pintura respecto a todo aquello que no le es propio<sup>49</sup>. Para Kandinsky “la música, externamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje. La pintura, por el contrario, depende hoy casi por completo de las formas naturales, de las formas que le presta la naturaleza. Su deber consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico<sup>50</sup>. Se aprecia en esta cita el modelo que representa la música dentro de su proyecto pictórico y cómo la música serviría de inspiración: “un arte debe de aprender del otro cómo éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente<sup>51</sup>.”

En este sentido, tanto Hanslick como Kandinsky parecen encontrar una gran sintonía formal y salvaguardar la autonomía del arte; sin embargo, como señalé con anterioridad, para Hanslick la música no tiene como objetivo central la expresión de sentimientos, mientras que en Kandinsky la pintura expresa el interior del artista, su espiritualidad, siendo el artista quien hace vibrar adecuadamente el alma humana. Pero Kandinsky se mueve aún a medio camino entre el deseo de emancipación de la naturaleza y, no obstante, la expresión de su espiritualidad y sus sentimientos<sup>52</sup>. Este posicionamiento un tanto tibio de Kandinsky se deja ver con claridad cuando sostiene que:

1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el

<sup>47</sup> Se dejan entrever en estas ideas formalistas los ecos formalistas kantianos frente al contenido hegeliano, además de una cierta afinidad con las teorías de Konrad Fiedler sobre las artes plásticas.

<sup>48</sup> Eduard HANSLICK, *op. cit.*, p. 48.

<sup>49</sup> Adelanto desde ya que el propio Kandinsky, justamente por tratarse de un autor expresionista, impregna su pintura de factores externos a la propia pintura. Pero Kandinsky representa un Formalismo de corte expresionista, y no un Formalismo en sentido estricto y un concepto de autonomía libre de connotaciones biográfico-espirituales.

<sup>50</sup> Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 47.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>52</sup> Es cierto que Formalismo y Expresionismo han tenido un sonado idilio a lo largo de décadas; baste recordar que fue un formalista como Clement Greenberg quien daría cobertura teórica a un expresionista como Jackson Pollock, si bien no debemos olvidar que haría lo propio con la Abstracción Pospictórica abiertamente enfrentada a postulados expresionistas.

lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal).

3. Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo eterno y puramente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo)<sup>53</sup>.

Pues bien, de estas tres vertientes (personalidad, época y lo eterno y puramente artístico) afirma que “sólo el tercer elemento de lo pura y eternamente artístico tiene vida eterna”<sup>54</sup>, así como que “el predominio del tercer elemento en una obra de arte es, pues, un signo de su grandeza y de la grandeza del artista”<sup>55</sup>. Nada o no mucho que objetar al énfasis en este tercer elemento, el de “lo pura y eternamente artístico”, sin embargo, Kandinsky sostiene que los tres elementos son necesarios en una obra de arte, para, finalmente, dar marcha atrás y sentenciar: “el desarrollo artístico consiste en el proceso de diferenciación que destaca lo pura y eternamente artístico del elemento de personalidad y del elemento estilo de época. Por lo tanto, estos dos elementos no sólo son fuerzas concomitantes sino también freno”<sup>56</sup>. Para Kandinsky lo personal y temporal son subjetivos, mientras que lo pura y eternamente artístico es el elemento objetivo<sup>57</sup>. Con todo ello, Kandinsky se mantiene en una posición hasta cierto punto ambigua que no debe en modo alguno ser considerada regresiva, sino por el contrario la punta de lanza de una poética visual que seguiría desarrollándose a lo largo del siglo XX, formando parte de una secuencia en la que tanto la abstracción como el Expresionismo recorrerían distintos itinerarios con diversos resultados. El propio Max Bill –máximo representante del denominado *arte concreto* y autor de la “Introducción” a *De lo espiritual en el arte*– afirma con razón que más de una idea de Kandinsky no sería realizada por él mismo.

He querido dejar clara la ambigüedad del concepto de *composición puramente pictórica*<sup>58</sup> de Kandinsky y hasta qué punto entiendo que no puede considerarse de ese modo. Creo que la autonomía buscada es limitada, en tanto que viene envuelta en factores que, aunque no provienen tanto de la naturaleza externa, sí de la “naturaleza humana,” del interior del ser humano y no son referentes a cuestiones estrictamente plásticas. Hemos visto cómo Hanslick entendía que la música no describe sentimientos y cómo en Kan-

---

<sup>53</sup> Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pp. 66-67.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 98.

dinsky la obra rezuma espiritualidad y sentimientos. En la siguiente sección abundaré en algunas otras limitaciones del proyecto de Kandinsky en relación a la propuesta del artista estadounidense Frank Stella. Cuestiones como el carácter relacional de la obra de arte implícitas en Kandinsky o la amenaza de lo ornamental que el autor ruso encuentra en la composición abstracta son salvadas en la obra de Stella, así como justamente el objetivo, acaso ideal, de la composición puramente pictórica.

#### IV. STELLA O LA CULMINACIÓN DE LA AUTONOMIA DEL ARTE

“Lo que se ve es lo que se ve” (Frank Stella)

En la sección anterior vimos a grandes rasgos lo que constituía para Kandinsky el proyecto de una poética expresionista de la abstracción. Como ya señalamos, también Kandinsky aboga por la autonomía del arte, y su pintura constituye un proyecto emancipatorio respecto del modelo natural (representación). Kandinsky había encontrado en la música un idóneo referente para su proyecto pictórico, pues la música no describe nada ni está al servicio de motivos ajenos a los elementos propios de la música, de ahí que Kandinsky hable con frecuencia de la composición puramente pictórica. La música, por otro lado, tal y como la caracteriza E. Hanslick, no tiene como objetivo ser medio para transmitir sentimiento alguno, independientemente de que pueda provocar sentimientos de diversa índole, lo cual demuestra, al mismo tiempo, que si una misma pieza musical puede suscitar sentimientos muy diversos es que no tenía como fin provocar un sentimiento concreto. Si la música sirviera para transmitir sentimientos, todos experimentaríamos el mismo sentimiento ante la misma composición, lo cual no es el caso.

Si Hanslick representaba un referente dentro del paradigma formalista musical y por la autonomía del arte, Oscar Wilde representa otro gran referente en esa concepción autónoma del arte que pretende separar la vida, lo biográfico, lo pulsional y lo sentimental de lo estrictamente artístico, como efectivamente va a ocurrir en la obra de Stella y del resto de autores pertenecientes a la Abstracción Pospictórica.

Oscar Wilde plantea su teoría estética en *La decadencia de la mentira*, donde escribe: “la Vida (...) expulsa al arte al desierto. Esta es la verdadera decadencia, y esto es ahora lo que nos aqueja”<sup>59</sup>. Y más adelante es tajante: “pero la Vida no tardó en destrozar la perfección de la forma”<sup>60</sup>. En este mismo sentido se expresa Ad Reinhardt: “el arte que trata sobre la vida y la muerte no puede ser un arte noble ni libre. Un artista que dedica su vida al arte carga su arte con su vida y su vida con su arte. ‘El Arte es Arte, y la Vida es

<sup>59</sup> Oscar WILDE, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2009, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 39.

Vida”<sup>61</sup>. Respecto al realismo, el autor irlandés se muestra extremadamente crítico: “como método, el realismo es un completo fracaso”<sup>62</sup>. La postura que Oscar Wilde sostiene respecto a la autonomía del arte es también radical: “la escuela donde hay que ir a aprender arte es el Arte y no la Vida”<sup>63</sup>. Prescindir de cualquier elemento extra-artístico, externo a los lenguajes del arte es una idea que subyace básicamente a cualquier propuesta teórica que rechace la heteronomía en el arte y, desde luego, la imitación. En ese sentido Oscar Wilde escribe: “el Arte halla su perfección dentro y no fuera de sí mismo. No ha de ser juzgado por patrones externos de semejanza”<sup>64</sup>, como posteriormente criticaría Goodman. En resumen, en ese diálogo entre Cyril y Vivian, representando este último el alter ego de Oscar Wilde, en que consiste *La decadencia de la mentira*, Vivian sentencia: “en pocas palabras, pues, hélas aquí. El arte jamás expresa otra cosa que su propio ser. Tiene su vida independiente (...) y se desenvuelve únicamente sobre sus propias trazas”<sup>65</sup>. Reconozco mi simpatía por estas concepciones en torno a la autonomía del arte sustentadas tanto por Hanslick como por Wilde, mientras que encuentro en la poética expresionista de la abstracción de Kandinsky un proyecto que forma parte de una secuencia en la que el autor ruso representa un eslabón esencial que posibilita otro tipo de poéticas que, en cuanto a la concepción de autonomía, precisa de ulteriores aportaciones como las propuestas de Ad Reinhardt y posteriormente Frank Stella. La propuesta de Reinhardt explicitada en *Doce reglas para una nueva academia* clausuraba con sus “pinturas negras” la propia pintura<sup>66</sup> dando lugar, a través de una tridimensionalización de su propuesta teórica al Minimalismo, mientras que Stella, destacado autor minimalista, se desenvolvería por otros derroteros con propuestas teóricas menos radicales y hasta nihilistas, como las planteadas por Reinhardt, que encuentra en el color un aliado que hasta en sus últimas producciones ha desempeñado un papel esencial.

En otras palabras, y para dejar clara la secuencia teórico-poética de los autores hasta ahora citados, ésta iría de Hanslick (1854) a Wilde (1889), en cuanto a la cobertura teórica del énfasis en la forma y por una autonomía respecto a factores externos o extra-artísticos. De Hanslick y Wilde a Worringer (1908) y Kandinsky (1912), filósofo e historiador del arte y artista respectivamente, ambos criticando la imitación, mostrando su admiración por lo primitivo y rescatando una abstracción de corte espiritualista o expresionista. Y de estos autores a las *Doce reglas para una nueva academia* (1957) de Ad Rein-

---

<sup>61</sup> Barbara ROSE (ed.), “Twelve Rules for a New Academy”, en *Art-as-art. The selected writings of Ad Reinhardt*, Belkley & Los Angeles, University of California Press, 1991, pp. 203-207.

<sup>62</sup> Oscar WILDE, *op. cit.*, p. 41.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>66</sup> En resumen, las *Doce reglas para una nueva academia* serían: nada de textura; ni pincelada ni caligrafía; ni boceto ni dibujo; sin formas; sin diseño; sin colores; no luz; no espacio; no tiempo; ni tamaño ni escala; sin movimiento; ni objeto, ni sujeto, ni tema.



hardt y las diferentes etapas en la obra de Stella desde finales de los años 50 a *Stella Sounds: The Scarlatti K. Series* de 2006, donde el autor estadounidense, desde una poética de la abstracción no expresionista, logra una autonomía del arte nunca antes planteada, donde, en palabras del propio Michael Fried, comparando las obras de Mondrian y Stella, dice de las de este último: “ofrecen soluciones más coherentes a un problema formal particular”<sup>67</sup>. El modo en que intentaré demostrar este posicionamiento teórico que completa el proyecto de Kandinsky, que elude el callejón sin salida de Reinhardt y logra unos eficaces resultados plástico-poéticos, será el concepto de H. Wölfflin de *evolución interna de la forma*. A través de dicho concepto veremos la coherencia formal de la obra de Stella; cómo el autor estadounidense sí proporciona a través de su obra una concepción de autonomía verdaderamente emancipada de factores extra-artísticos y cómo salva determinadas objeciones que se han atribuido a una abstracción que transitara por la senda de una emancipación total que pudiera ser tachada de decorativismo, inclusive por el propio Kandinsky: “si hoy destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra”<sup>68</sup>. En esta cita Kandinsky deja abierta, en mi opinión, una trayectoria que él no está dispuesto a transitar, pero que contempla. Kandinsky contempla que se puedan destruir los lazos con la naturaleza, contempla la combinación de color puro y forma independiente, contempla, en definitiva una concepción de autonomía que, en su opinión no conduce sino a un mero decorativismo, sin embargo este escollo se puede salvar, como veremos más adelante.

Quiero ahora establecer en qué medida la obra del artista estadounidense Frank Stella completa la senda abierta por Kandinsky en lo relacionado a la autonomía del arte (con el ya señalado referente en la música) y cómo la obra de Stella escapa al reproche (o la amenaza) de decorativismo que el propio Kandinsky dejó entrever. Para ello, desde el punto de vista metodológico, he establecido una serie de etapas en su trayectoria como artista en las que se evidencia una evolución interna de la forma a través de series<sup>69</sup> compuestas

<sup>67</sup> Michael FRIED, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado libros, 2004, p. 295.

<sup>68</sup> Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 90.

<sup>69</sup> Las series representarán, para Stella, pero no sólo para él, una estrategia puramente formal propia de la modernidad que acaso inaugura Monet con la catedral de Rouen. Las series, a diferencia de las obras aisladas, responden a la lógica de ir solucionando problemas plásticos que la obra en su propia dinámica va planteando. La obra perteneciente a una serie “diálogo” con el autor, le plantea problemas, lo envuelve en una dinámica en la que hay determinadas soluciones posibles (no todas lo son) a los problemas que la propia obra plantea. No todo es posible, ni todo es verosímil en lo que a, por ejemplo, una obra literaria respecta. Por eso el autor es creador hasta cierto punto. El autor puede abrir un camino sugerido por otro autor y a partir de ahí se convierte en un interlocutor privilegiado de la obra en curso. Si logra avances puede darse por satisfecho. De no lograrlos, otro autor puede legítimamente convertirse en un nuevo interlocutor.

por obras que trazan una trayectoria coherente que, por esa misma razón, escapan a la crítica al decorativismo a la que la obra abstracta se expone con frecuencia.

En primer lugar, partí de una de las pinturas negras de Ad Reinhardt (*Untitled*, de 1966). Dicha pintura de Reinhardt tiene afinidades más que evidentes con un grupo de obras de Stella, de manera que establecí que ese debía ser el punto de partida<sup>70</sup>. Ese conjunto de obras de Stella se denominaban del mismo modo que las de Reinhardt: *black paintings*, que coincidían aproximadamente en el tiempo y que, además pertenecían al periodo minimalista de Stella, que no es sino el estilo a que daría lugar en definitiva las *Doce reglas para una nueva academia* de Reinhardt. En segundo lugar, aunque vinculado al anterior, sostuve que el criterio (minimalista) de simplicidad habría de ser muy operativo, al menos, en una primera fase que podríamos llamar, haciendo uso de la conceptualización de Wölfflin, como *arcaico* o *experimental*<sup>71</sup>: de la obra más simple a obras de creciente complejidad y barroquismo,, pasando por un estilo más clásico al que pertenecerían sus obras de la denominada por Clement Greenberg *Abstracción Pospictórica*<sup>72</sup>. Naturalmente, yo tenía en mente algunas características fundamentales de las NeoVanguardias, así que esto sirvió como criterio. En tercer lugar, me centré en aspectos puramente formales, evolutivos, acerca de cómo una etapa conservaba aspectos formales de la anterior, a la vez que proponía nuevas soluciones plásticas que la convertían en original y que podría considerarse como perteneciente a otra etapa. Esto ocurría con todas las etapas: conservación-superación, al modo dialéctico, pero sin concluir en ninguna de ellas pudiendo dar por cerrada una línea determinada.

Así, la obra de Frank Stella permite establecer seis grupos que compartían numerosas características formales y analogías que indican una clara *evolu-*

<sup>70</sup> Este cuadro de Reinhardt es ligeramente posterior a las obras de Stella que conforman su primer periodo, sin embargo, independientemente de las analogías formales, está la influencia que las *Doce reglas para una nueva academia* de Reinhardt pudiera haber ejercido sobre este primer periodo de Stella.

<sup>71</sup> Heinrich Wölfflin establece en el capítulo "Principios fundamentales" perteneciente a sus *Reflexiones sobre la historia del arte* (Barcelona, Península, 1988) que los estilos en la historia del arte atraviesan por tres etapas: *arcaica* o *experimental*, *clásica* y *barroca* (p. 30 y ss.). Por otro lado, y aunque Wölfflin no lo desarrolla, sugiere que esas etapas bien podrían aplicarse en el seno de la trayectoria de un autor: "el arte (...) tiene, según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias. Estos hechos se admiten sin reparos cuando se habla de la evolución de los estilos (...) Etapa primitiva, una etapa de madurez y una etapa tardía (...) El mismo proceso psicológico se encuentra en la evolución de los individuos" (p. 15). Dicha interpretación es la que yo he seguido de manera global al caracterizar el conjunto de etapas en la obra de Stella, aunque sin duda se podrían haber denominado de otro modo sin que se modificara por ello lo esencial, a saber, que en su obra y en su trayectoria podemos detectar una *evolución interna de la forma* sin apelar a aspectos extra artísticos, constituyendo así un formalismo estricto que salva numerosas objeciones y completa el proyecto de Kandinsky, logrando una autonomía de más alto nivel sin entrar en el callejón sin salida que representa la línea seguida por Reinhardt.

<sup>72</sup> Clement GREENBERG, "Post Painterly Abstraction", en *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance 1957-1969*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 192-197.

*ción interna de la forma.* Finalmente, pude comprobar que cada una de estos seis grupos pertenecía a periodos de su obra consecutivos y que los años en que habían sido producidas aparecían consecutivos, de tal manera que el primer grupo de obras pertenecía a:

1. Periodo minimalista de finales de los años 50 y primeros años 60 (1ª etapa).
2. Periodo perteneciente a la Abstracción Pospictórica de los años 60 (2ª etapa).
3. Periodo de los llamados *shaped canvases* de los años 70 (3ª etapa).
4. Periodo de los *shaped canvases* geométricos regulares e irregulares superpuestos de los años 80 (4ª etapa).
5. Periodo de la intervención del espacio bidimensional curvo de los años 90 (5ª etapa).
6. Periodo de la pintura escultórica o escultura con base pictórica (*sculptural paintings*) de la denominada *Scarlati K. Series* de los primeros años del nuevo siglo (6ª etapa).

Describiré a continuación brevemente las diferentes etapas, aunque soy consciente de que entre estas etapas se podrían establecer otras intermedias que, sin embargo, no afectarían a la evolución global. Veremos las modificaciones de una etapa a otra, la evolución interna de la forma y la coherencia estilística entre etapas, analizando las series en que Stella acostumbra a producir su obra, y en qué medida podrían considerarse bajo el esquema de Wölfflin de periodo *arcaico* o *experimental*, *clásico* y *barroco*. Finalmente veremos las analogías y diferencias con Kandinsky y en qué medida Stella salva determinados escollos teórico-plásticos: la autonomía, la música como auténtico referente en el sentido de Hanslick, la obra no relacional, o la superación de la objeción de decorativismo de la obra puramente pictórica a la que aludía Kandinsky.

Veamos ahora la secuencia de periodos donde podremos comprobar la evolución interna de la forma en la obra de Frank Stella:

#### PRIMER PERIODO

*Arundel castle* (1959). "Black paintings" series

Las primeras series de la obra de Stella, como las "Black paintings" o las "Aluminium paintings", tienen como características formales algunos de los principios enunciados por Reinhardt en las *Doce reglas para una nueva academia* (1957). Estas primeras obras de Stella representan un punto de partida plástico que el artista norteamericano desarrollaría coherentemente a lo largo de décadas en lo que constituirá una *evolución interna de la forma*, en la que,

desde una *fase arcaica* o *experimental*, va proponiendo soluciones plásticas a problemas plásticos que va desarrollando etapa tras etapa. En las *Doce reglas para una nueva academia*, Ad Reinhardt planteaba una ortodoxia tal que con sus "Black paintings", las "últimas pinturas posibles", clausuraba la pintura en una suerte de nihilismo que, al mismo tiempo que estacionaba a la pintura en un callejón sin salida, daba lugar a la aplicación de aquellas mismas reglas al mundo de la tridimensionalidad. Y es ahí donde entra en juego la obra de Stella en su *fase arcaica* con sus "Black paintings" y sus "Aluminium paintings". Las primeras comparten con Reinhardt el título de la serie. Stella sigue en su obra plástica donde Reinhardt lo deja en la teoría. A partir de ahí, las *Doce reglas* dejan el campo abierto a la tridimensionalidad, al nacimiento tras el "menos es más" del Minimalismo, del que Stella sería junto con otros insignes autores como Sol Lewitt o Donald Judd uno de sus principales promotores.

*Marquis de Portago* (1960). "Aluminium paintings" series

De las "Black paintings" de Stella a las "Aluminium paintings" hay una transición aparentemente mínima: en las obras de esta segunda serie los cuatro lados del cuadrángulo (cuadrado o rectángulo), como en *Marquis de Portago* (1960), acaso un lado y dos vértices como en *Union Pacific* (1960), o tres lados, como en *Luis Miguel Dominguín* (1960), sufren una ligera modificación; se suprime una pequeña parte del lienzo otorgándole al cuadro el carácter de objeto-obra<sup>73</sup>. Esta ligera modificación se va acentuando en su siguiente serie: las "Copper paintings", aunque las modificaciones tienen lugar siempre insertas en dicho formato. Se trata de obras con forma de "h", de "L", de "L" invertida, etc. Llama la atención la obra denominada *Untitled*, de 1966, de Ad Reinhardt, dado que parece una fusión de las "Black paintings" y las "Aluminium paintings" de Stella.

## SEGUNDO PERIODO

*Flin flon IV* (1969). Abstracción Pospictórica

A lo largo de gran parte de los años sesenta, Stella se centra en esa *fase arcaica* o *experimental* en la forma del lienzo, en esa transición del lienzo tradicional al lienzo-objeto que posteriormente va a ir cristalizando bajo la forma de pintura pre-escultórica. A finales de los años sesenta, Stella se zambulle en el otro gran polo de la pintura. Si hasta ahora su experimentación atañe a la forma, y no sólo a la forma mostrada en el cuadro, sino a la forma del cuadro mismo, a partir de ahora se centra en el color. La obra *Flin flon IV* (1969) pertenece a la denominada por Clement Greenberg Abstracción Pospictórica. Un estilo no expresionista al que pertenecerían también autores como Morris

<sup>73</sup> Recordemos que según se desprende de *Arte y objetualidad*, Michael Fried caracteriza el Minimalismo a través de tres grandes conceptos: literalidad, objetualidad y teatralidad.

Louis o Kenneth Noland, entre otros. La Abstracción Pospictórica representaba una reacción a la Abstracción (expresionista) Pictórica<sup>74</sup>, cuyo máximo representante fuera Jackson Pollock. Greenberg, máximo valedor de Pollock desde el campo teórico, terminó viendo el amaneramiento del Expresionismo Abstracto (pictórico) y terminó aplaudiendo a estos autores cuya propuesta de abstracción fría (frente a la abstracción pulsional de Pollock) representaba una bocanada de aire fresco frente a un Expresionismo amanerado y erosionado.

En esta fase, Stella introduce además del color la línea curva, con lo cual quedan establecidos los elementos que van a constituir las posteriores fases de su obra. En los años setenta Stella produce otras series, como "Concentric squares", que, al igual que obras como *Flin flon IV*, abundan en la linealidad (frente a lo *pictórico* establecido por Wölfflin), la abstracción geométrica y el color. Estas obras abstractas y lineales (o pospictóricas) frente a las pictóricas (y expresionistas) de Pollock nos sugieren la idea de una reacción lineal (Renacentista desde la abstracción) frente a lo pictórico (Barroco desde la abstracción) construido a base de manchas propio del Expresionismo abstracto. Podríamos entonces denominar a esta fase en la obra de Stella como *clásica*, tras su etapa *arcaica* o *experimental* que ya exhibiera en sus series negras y en aluminio.

### TERCER PERIODO

*Chodorow II* (1971). Shaped canvas

En los años setenta, Stella desarrolla un formato especialmente creativo a partir, en gran medida, de sus propias series precedentes, como muestra de ese desarrollo o evolución interna de la forma que es la base de mi hipótesis. Los denominados *shaped canvas* o lienzos con forma son formatos que tienen un precedente en su serie de los años sesenta denominada "Irregular polygons". Los *shaped canvases* comienzan a ser algo más que lienzos. Su manufactura (al modo de collage), su grosor, las líneas horizontales, verticales y oblicuas, comienzan a cobrar vida propia; el color las acompaña. Obras como *Chodorow II* (1971), de la serie "Polish village", dan la sensación de que quieren escapar a la bidimensionalidad, de que no se sienten cómodas como lienzo. *Chodorow II* parece una "casa en construcción" (valga este concepto como homenaje a la Bauhaus) cuyo tejado no termina de ser colocado dejando paso a la posibilidad de una desconstrucción permanente.

<sup>74</sup> Los términos pictórico (frente a lineal, coincidente en este caso con post pictórico) son conceptos desarrollados por Heinrich Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, donde caracteriza desde el punto de vista formal (y no desde lo biográfico, como Vasari en su método de estudio de los autores del Renacimiento) las diferencias entre Renacimiento y Barroco. El Renacimiento es caracterizado frente al Barroco por ser un estilo *lineal* frente a lo *pictórico* del Barroco, que va de lo *superficial* a lo *profundo*, propio del Barroco; que transita de una *forma cerrada* renacentista a una *forma abierta*; que presenta una polaridad entre *pluralidad* renacentista frente a *unidad* barroca; y donde el Renacimiento muestra una *claridad absoluta*, el Barroco *atenúa* dicha *claridad*.

#### CUARTO PERIODO

*The Science of Laziness* (1984). "Cones and pillars" series

En los años ochenta, la evolución formal en la obra de Stella da paso a esa deconstrucción de lo bidimensional. Si en la etapa anterior los cuadrángulos que constituían la base del lienzo parecían querer escapar al corsé del propio lienzo y adquirir vida propia, en la serie "Cones and pillars" queda consumado el proceso. La obra *The Science of Laziness* (1984) debe de ser contemplada no tanto de frente, sino desde los laterales, para comprobar el adiós a la bidimensionalidad del lienzo tradicional. *The Science of Laziness* no es ya un cuadro; son varios planos superpuestos a una cierta distancia que difumina la frontera entre el cuadro y la escultura. El lienzo hecho objeto, las formas de los polígonos irregulares, conos, pilares, figuras geométricas que escapan al corsé de la bidimensionalidad, dando una sensación de ruptura y libertad creativa sin precedentes, siempre desde la más estricta composición formal, autónoma, sin referentes extra artísticos y trasgrediendo la academia. Soluciones plásticas a problemas plásticos: esta es la propuesta de Stella que llevará hasta sus últimas consecuencias en una progresión constante en el desarrollo de la forma.

#### QUINTO PERIODO

*Watson and the shark*. "Moby Dick" series-1985-1997

A partir de la segunda mitad de los años setenta y hasta los primeros años ochenta ya se comienza a vislumbrar a través de series como "Exotic birds", "Indian birds" o "Circuit" un cierto *barroquismo* en las formas que anticipa etapas posteriores, como ocurre en el caso de los *Polígonos irregulares* que presagiaban los *shaped canvases*. A partir de la segunda mitad de los años ochenta, Stella produce la monumental serie "Moby Dick", que representa una nueva etapa en la que la composición caracterizada por un cierto desorden contenido de "Cones and pillars" aparece más caótica y orgánica. Se deja notar, aunque esto se intuía poco antes, la influencia formal del *graffiti*. El tamaño de las obras parece que alude al tamaño de la ballena blanca que le da el nombre a la serie. Definitivamente, las formas se han adueñado del contexto e imponen su ley, aunque en estas series lo escultórico aparece emancipado respecto a otras obras de la misma serie. La interesante serie "Imaginary places" de mediados de los años noventa representa una continuación en el desarrollo de la forma de "Moby Dick Series" al mismo tiempo que prefigura "Stella Sounds: The Scarlatti K. Series" (2006), una colección de esculturas con base pictórica que clausura por el momento una trayectoria coherente en la que la forma ha evolucionado dentro del binomio formal problema plástico/solución plástica.

SEXTO PERIODO

“Stella Sounds: The Scarlatti K. Series”–2006

Las analogías estéticas entre Kandinsky y Stella quedaron patentes en la exposición denominada *Kandinsky and the Harmony of Silence Painting with White Border* (Phillips Gallery, Washington, D.C., 2011), donde se recogían algunas de las obras más estudiadas del pintor ruso y “Stella Sounds: The Scarlatti K. Series”, un conjunto de esculturas de Frank Stella –de un marcado barroquismo que arranca en su cuarto periodo–, donde se presentó un Kandinsky tridimensionalizado a través de las que Stella denomina *sculptural paintings*. Ambas muestras poseen un denominador común: la música. La actualidad de ambas muestras ha servido como detonante de este trabajo. En “Stella Sounds: The Scarlatti K. Series” el espectador tiene la sensación de estar ante pinturas, por más que se trate de esculturas, dado que son objetos tridimensionales. Stella ha explorado a lo largo de los últimos cincuenta años las posibilidades plásticas que los distintos materiales y las distintas vertientes que las artes le brindaban. Sin embargo, un Stella inconformista y trasgresor ha ido en todo momento más allá de la academia, traspasando las fronteras de cada uno de los medios, difuminando fronteras y trasgrediendo límites. Así, interesantes obras como *Severinda* (1995), expuesta en *Frank Stella: Painting Into Architecture*, muestra claramente una vocación híbrida propia de las NeoVanguardias, donde queda difuminada la frontera entre las artes, entre la pintura y la escultura, entre la pintura y la arquitectura, etc. En “Stella Sounds: The Scarlatti K. Series” presenciamos no tanto una transición entre pintura y escultura, sino más bien lo que de pictórico pueda haber en la escultura y lo que de escultórico pueda haber en la pintura, aspectos estos propios de las NeoVanguardias<sup>75</sup>.

Las dos propuestas de la Phillips Gallery de Washington, D.C., en 2011, tienen como denominador común la música. Y esto no es gratuito. Fue justamente *De lo bello en la música*, la obra de Hanslick, representante del formalismo en música, la que inspiraría en cierto modo parte de este trabajo, del mismo modo que para Kandinsky la música representaba el referente de una poética de la abstracción que pretendía emanciparse del modelo natural. Vigencia de Hanslick. Influenciada o no por Hanslick, eso poco importa, la poética de la abstracción de Kandinsky es una poética expresionista y por tanto con un nivel limitado de autonomía. Vigencia de Hanslick sobre la poética de la abstracción de Stella, autónoma, que no opera como correa de

<sup>75</sup> Este modo de difuminar e incluso borrar las fronteras entre las artes propias de las NeoVanguardias queda asimismo patente en la obra de Christo y Jeanne-Claude, puesto que ellos al envolver, por ejemplo, el Reichstag alemán, convierten una obra arquitectónica en una escultura. En cualquier caso, no es únicamente propio de las NeoVanguardias. Ya Apollinaire con sus caligramas, a principios del siglo XX, difuminaba la frontera entre la poesía y la imagen. E indagando en el pasado nos encontramos que la propia pintura de Miguel Ángel es también una pintura extremadamente influenciada por la escultura, a diferencia de las esculturas de Stella, influenciadas por la pintura.

transmisión de sentimientos, como en el Expresionismo, sino que es formal y atiende a cuestiones que el propio medio plantea.

Hasta Greenberg, el Formalismo nunca estuvo refido con el Expresionismo, como demuestra el idilio Pollock-Greenberg. Sin embargo, esta pareja bien avenida durante un tiempo terminó la luna de miel y el propio Greenberg denunció el amaneramiento de Jackson Pollock y dio cobertura a una nueva generación de artistas influidos por Ad Reinhardt y Josef Albers. Me refiero al grupo que formaban Morris Louis, Kenneth Noland o Frank Stella. Ellos y otros pertenecen a lo que el propio Greenberg denominó Abstracción Pictórica, una pintura formal que representa una reacción al Expresionismo Abstracto de Pollock, de De Kooning y muchos otros, preñado de pulsiones, tensiones y biografía formalizada en telas sobre las que se ejercía todo tipo de rituales pictórico-vitales muy distantes de la "pintura pintura" que propugnaba Ad Reinhardt en sus *Doce reglas para una nueva academia*. Sin embargo, el Formalismo (perspectiva formalista estricta) que he descrito en este ensayo se desvincula del Expresionismo y explora otras sendas distintas a la nihilista propuesta de Reinhardt. He sostenido que la obra de Stella no expresa (no es expresionista) y no representa nada de la realidad externa. Su propuesta es formalista y consiste en soluciones plásticas a problemas plásticos. En Stella sí encontramos una composición puramente pictórica que sigue además una evolución tridimensionalizadora. Su pintura es no relacional, pues no trata de equilibrar una parte de la obra con otra de manera artificial.

Finalmente, aunque lo he ido esbozando a lo largo de parte del artículo, me ocuparé de la crítica lanzada contra el arte abstracto como ornamental. He señalado que el propio Kandinsky veía como una amenaza la deriva del arte abstracto como un arte decorativo, porque en realidad, hoy día lo es. El arte abstracto se encuentra en exposiciones y museos, en edificios públicos y privados y hasta en la consulta del médico. ¡Qué duda cabe de que el arte abstracto posee una dimensión decorativa! También la tiene el arte representacional, no lo olvidemos. Filósofos como Heidegger, Gadamer, Goodman<sup>76</sup> o Danto sostienen que todo arte simboliza algo, pues de no ser así sería mero ornamento, pero esta es otra línea argumentativa. Para eludir la crítica

---

<sup>76</sup> Efectivamente, para abordar la problemática de la dimensión ornamental del arte abstracto y que dicha dimensión no sea central, sino tangencial, como sostengo, se pueden transitar distintos itinerarios. Yo he preferido escapar a la crítica en base a la contextualización de la obra en el seno de una determinada evolución de la forma. Otra línea argumental sería la ya mencionada por algunos importantes autores como Heidegger, Gadamer, Danto o Goodman, según la cual todo arte simboliza. De no ser así, el arte sería mero ornamento. Yo no he puesto el énfasis en esta línea argumental sencillamente porque no tengo claro que todo arte simbolice. Para Goodman existen tres formas de simbolizar: la Expresión, la Representación y la Ejemplificación. Nelson Goodman sostiene una vía intermedia entre el Formalismo (niega que la obra aluda a algo) y esa otra propuesta teórica según la cual el arte simboliza siempre algo, que sostienen en un sentido laxo los autores antes citados. Goodman representaría, a pesar de que forme parte de los autores que sostienen que el arte simboliza, una tercera vía según la cual existe una forma de simbolizar que es la ejemplificación (como vemos, aunque se trate de una tercera vía, su filiación sigue siendo la de forma de simbolizar) de tal manera que la obra abstracta ejemplifica cualidades abstractas.



de decorativismo que partía del propio Kandinsky, pero también la de los autores previamente citados, es preciso insertar la obra en una trayectoria coherente donde aparezca justificada desde lo plástico una evolución interna de la forma en las diferentes etapas del autor, al menos como condición necesaria, independientemente de que la obra abstracta (o figurativa, por qué no) tengan una función tangencialmente decorativa, no central. Con ello, la crítica de que la obra abstracta posee una vertiente principalmente (y no tangencialmente) ornamental se disipa siempre que sea contextualizada en una trayectoria coherente donde queda plasmada la evolución interna de la forma: una etapa va aportando elementos plásticos que va resolviendo problemas que la propia etapa anterior iba planteando. Si un artista, de repente, crea un cuadro abstracto en una especie de arrebató poético y esa obra claramente posee una dimensión decorativa sí tendría que encajar las críticas de mera ornamentación. Si, por el contrario, nos encontramos con una obra similar, pero contextualizada en una trayectoria artística con un antes y un después a modo de secuencia cinematográfica, con un soporte artístico y cobertura teórica, inmersa en una dinámica de evolución interna de la forma, habremos de determinar que dicha obra, independientemente de su función tangencialmente decorativa, se mueve en otro ámbito muy distinto de experimentación plástico formal. Este razonamiento puede recordar en cierto modo a la controversia suscitada en torno a los *indiscernibles perceptivos* de Danto, consistente en dilucidar cuándo entre dos objetos idénticos uno es arte y el otro no (*Brillo box* de Warhol, Cajas de estropajo enjabonado de Harvey). En el asunto que aquí nos interesa se trata de dilucidar cuándo entre dos obras abstractas, ambas decorativas, una puede hacer frente a la crítica de decorativismo (obviamente la que forma parte de una trayectoria concreta donde queda patente una evolución interna de la forma), mientras que otra es una obra aislada que no resuelve nada ni forma parte de una trayectoria determinada en la obra de un autor. No hay una dinámica de desarrollo o evolutiva interna en la decoración. La ornamentación responde a otro tipo de dinámica relacionada con las condiciones contextuales, sociales, vaivenes vinculados a una determinada moda o estilos del momento, no a una lógica interna.

## V. CONCLUSIÓN

El tiempo va dando lugar al desarrollo de las propuestas. Que Kandinsky plantee cuestiones que él mismo no resolviera es comprensible. Para Michael Fried la pintura modernista o, lo que es lo mismo, la pintura (abstracta) americana tras la Segunda Guerra Mundial, presenta unas dificultades únicas al espectador. "A pesar de su rechazo tanto de la figuración como del ilusionismo táctil tradicional y, paradójicamente, debido a su interés por los problemas que le son intrínsecos, la pintura modernista actual está quizás más desesperadamente preocupada por ciertos aspectos de su entorno visual de

lo que ha estado nunca la pintura<sup>77</sup>. La secuencia que he pretendido trazar desde Hanslick y los formalistas hasta Frank Stella, pasando por Kandinsky, en torno a determinados conceptos como el de autonomía del arte en función del desarrollo interno de la forma salva uno de los escollos más importantes que el propio Kandinsky encontraba para que la composición puramente pictórica no fuese considerada decorativista. Es preciso pensar que del puro formalismo, en palabras de Felicia Puerta, "las estructuras formales que resultan son absolutamente azarosas, y decorativas; es difícil controlar los resultados finales"<sup>78</sup>, lo que vendría a decir que lo decorativo es azaroso, pero cuando no es el azar el que se encuentra tras la composición estrictamente pictórica, sino un desarrollo interno radicalmente coherente la autonomía de la obra sin anclajes en lo biográfico-pulsional, más allá de poseer una función tangencialmente decorativa<sup>79</sup>, responde a un tipo de propuesta formal inmune a determinadas objeciones del pasado. Quizás en otro momento, como señala Kandinsky, se pudieran realizar determinadas objeciones, ahora no.

Con todo lo anterior he intentado llamar la atención sobre el hecho de que el modo en que Stella presenta sus obras es generalmente a través de series. La estrategia no es del todo original, pues ya Monet en su Catedral de Rouen lo hizo. Monet realizó una serie en la que presentaba la misma catedral bajo condiciones lumínicas distintas. Aquí la catedral era, en principio, lo de menos. Monet pretendía llamar la atención, a través del leit-motiv de la Catedral de Rouen, sobre un problema plástico: la luz. Es la utilidad de la estrategia de las series: no expresar ni representar, sino experimentar. Es la misma estrategia de Stella: resolver un problema concreto a través de las diferentes variaciones sobre un mismo leit-motiv.

A través del tiempo, que por su propia naturaleza deja hablar a la forma, ha sido posible establecer una secuencia en la que el desarrollo interno de la forma en la obra de determinados autores conduzca de un estado de cosas desde un punto de vista plástico a otro. De un estado en el que conceptos que en otro momento de la historia no respondían a requerimientos plásticos determinados o conceptos, por decirlo así, en construcción, han ido cobrando forma en un contexto histórico con una dinámica determinada. Un contexto en el que se desarrolla una estética formalista que, en su momento álgido, no contaba aún con la abstracción (siglo XIX), que más adelante dio tanto valor a una forma de abstracción (Abstracción Pospictórica) como a otra contra la que reaccionaba (Expresionismo abstracto, ambas con la cobertura teórica proporcionada principalmente por Greenberg) y que finalmente, en los primeros compases del siglo XXI y a través de la obra de Stella u otros, nos muestra una ruta que desenmaraña determinados conceptos a través de determinadas propuestas que forman parte de una secuencia coherente.

---

<sup>77</sup> Michael FRIED, *op. cit.*, p. 299.

<sup>78</sup> Felicia PUERTA, *Análisis de la forma. Fundamentos y aproximación al concepto*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001, p. 262.

<sup>79</sup> Renato DE FUSCO, *El placer del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 71.

# LA EXPERIENCIA COMO INTERPRETACIÓN EN HEIDEGGER Y KUHN: SURGIMIENTO DE UN NUEVO PARADIGMA

Maricruz Galván Salgado  
IIF y FFyL-UNAM, México

*Resumen:* En el presente artículo se argumenta que las filosofías de Heidegger y Kuhn, a pesar de pertenecer a tradiciones distintas, convergen de modo sustancial al considerar a la experiencia como un fenómeno interpretativo, esta confluencia permite afirmar la dimensión hermenéutica en la filosofía de la ciencia kuhniana.

*Palabras clave:* Interpretar, “ver que...”, “ver como”, “en cuanto” hermenéutico.

*Abstract:* This paper argues that, in spite of belong to different traditions, Heidegger’s and Kuhn’s philosophies converge substantially, because they consider the experience as an interpretative phenomenon. This confluence allows us to assure the hermeneutical dimension in kuhnian’s philosophy of science.

*Keywords:* Interpretation, “seeing that...”, “seeing as”, hermeneutical “as”.

## I. INTRODUCCIÓN

La fenomenología hermenéutica de Martin Heidegger y la filosofía de la ciencia de Thomas Kuhn confluyen en su naturaleza revolucionaria; desde la fenomenología de Heidegger, las principales tesis metafísicas del proyecto moderno son derogadas y en la filosofía de la ciencia kuhniana, la epistemología ortodoxa de la modernidad es puesta en entredicho. A pesar de pertenecer a tradiciones filosóficas que incluso se han considerado contrapuestas, las propuestas de estos dos autores convergen de modo sustancial en lo que consideramos constituye el núcleo que explica su carácter revolucionario: la noción de experiencia.

En el desarrollo del presente escrito se muestra cómo la noción de experiencia en la fenomenología heideggeriana y en la filosofía de Kuhn, tiene como condición de posibilidad la interpretación. Esta interpretación inherente a la visión de los fenómenos, constituye el eje de ruptura que al mismo tiempo permite el tránsito a la dimensión hermenéutica de un nuevo paradigma filosófico. No se trata de la interpretación que elaboramos desde la reflexión sino de la organización constitutiva de toda experiencia. Kuhn en *La Estructura*<sup>1</sup> denomina a esta experiencia “ver algo como algo” y resulta un desarrollo del trabajo que Hanson, en *Patrones de Descubrimiento*<sup>2</sup>, realiza sobre la observación científica. Heidegger por su parte, en *Ser y Tiempo*<sup>3</sup>, denomina a esta experiencia interpretativa “en cuanto” hermenéutico. En el presente trabajo se argumenta cómo el “en cuanto” hermenéutico y el “ver algo como algo” muestran rasgos sustanciales comunes, que permite sostener una convergencia fundamental de las dos filosofías citadas.

El escrito se ha dividido en cuatro apartados, en el primero, abordamos la noción de forma en la propuesta de Hanson; en el segundo, analizamos la idea de paradigma kuhniano desde esta experiencia interpretativa; en el tercero, distinguimos –desde la propuesta de Kuhn– el interpretar que estructura la experiencia de aquella interpretación propia de actos teórico-reflexivos; en el cuarto, se muestra la convergencia sustancial entre el “en cuanto” hermenéutico de Heidegger y el “ver como” de la filosofía de Kuhn, para finalmente proponer las conclusiones.

## II. LA NOCIÓN DE FORMA EN LA PROPUESTA DE HANSON

La filosofía de la ciencia de Hanson converge con el idealismo trascendental kantiano, al considerar a la experiencia una síntesis en donde la actividad del sujeto constituye una condición de posibilidad de la misma. La experiencia resulta algo más que la pasiva recepción de insumos; ésta se presenta cuando el que observa organiza en algún sentido lo que proviene del mundo, sin esta estructuración nos quedaríamos en un caos ininteligible. Indagar los rasgos que definen a esta estructura constitutiva de la experiencia resulta una tarea insoslayable, si se quiere comprender en dónde radica y cuál es la naturaleza de la ruptura que la nueva filosofía de la ciencia realiza respecto del planteamiento epistemológico moderno para, de este modo, entender cabalmente su carácter revolucionario.

Esta forma que estructura la experiencia no se explica mediante aquélla que busca la adecuación biunívoca de los enunciados con los hechos y, por

---

<sup>1</sup> Thomas Samuel KUHN, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, F.C.E., 2004, pp. 193-230.

<sup>2</sup> Norwood Russell HANSON, *Observación y explicación. Guía de la filosofía de la ciencia. Patrones de descubrimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1977, pp. 77-112.

<sup>3</sup> Martin HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988, pp. 172-177 y pp. 239-246.

tanto, tampoco se explica desde la verdad definida por relaciones de correspondencia necesaria. La noción de experiencia de la propuesta hansoniana resulta una de naturaleza histórica; la forma que estructura a dicha experiencia constituye una organización plena de contenidos, que se elabora desde un cuerpo de conocimientos previamente establecido: "ver un objeto  $x$  es ver que este objeto puede comportarse según sabemos que se comportan los objetos  $x$ ; si el comportamiento del objeto no concuerda con lo que esperamos de un  $x$ , nos veremos obligados a no verlo, en adelante, como un  $x$ "<sup>4</sup>, en otras palabras, la experiencia tiene como condición de posibilidad un saber previo; éste realiza la importante función de estructurarla, de modo que la forma en la propuesta de Hanson, igual que en la de Kant, constituye una condición de posibilidad de la experiencia. Dicha forma organiza el caos ininteligible proveniente del mundo. Sin embargo, a diferencia de la filosofía kantiana, este organizar se elabora desde el cúmulo de conocimientos previos que posee quien observa, es decir, el contenido funge como estructura organizativa. En contraste con la vaciedad del *a priori* puro kantiano, en la propuesta de Hanson la estructura *es* contenido, dando lugar a una forma de naturaleza esencialmente distinta a la kantiana.

La forma u organización conceptual, como también la llama Hanson, se encuentra condicionada materialmente. No se trata de una estructura puramente formal. Esta diferencia con la forma kantiana reviste implicaciones de hondo calado epistemológico y ontológico. No se puede afirmar que la nueva filosofía de la ciencia tenga raigambre kantiana sin llevar a cabo un análisis de esta diferencia radical que les separa. Precisamente, esta divergencia define el núcleo filosófico que distingue al tratamiento sobre la experiencia realizado desde la propuesta de Hanson, y que marca una ruptura con la línea tradicional de la epistemología proveniente de la modernidad, para explicar el carácter revolucionario de la nueva filosofía de la ciencia. Sostener que la noción de experiencia de la propuesta de Hanson converge con la kantiana y limitar esta confluencia a la actividad organizativa que el sujeto aplica sobre los insumos que provienen del mundo significa quedarse con el aspecto más general del asunto, e implica no ver u ocultar el amplio espectro de derivaciones que la nueva filosofía de la ciencia conlleva y que le alejan de modo definitivo del idealismo trascendental kantiano, así como de toda explicación del conocimiento circunscrito en la tradición epistemológica moderna.

Para describir la naturaleza de la forma defendida en la propuesta hansoniana necesitamos centrarnos en la siguiente pregunta: ¿cómo se explica que la experiencia pueda ser organizada mediante conocimiento previo? La estrategia expositiva que emplearemos para responder a esta pregunta se realizará desde un ejemplo muy semejante a los que N. R. Hanson emplea en *Patrones de descubrimiento*<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> Norwood Russell HANSON, *op. cit.*, p. 103.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 77-112.

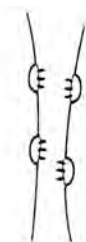


Figura 1

Al observar la figura 1, preguntamos ¿qué vemos cuando nos presentan esta imagen? Quien organice su visión *como* un oso koala trepando por la cara posterior de un árbol, lo que está haciendo es partir de un conocimiento previo que estructura su percepción de modo que la imagen se vea *como* un oso koala; para ello, necesita saber previamente que... “los osos koala trepan por los árboles”, que... “los osos koala tienen cuatro garras”, que... “cada garra del oso koala cuenta con cinco dedos” y que... “cada garra del oso koala tiene dos pulgares”. Esta información previa que aplica de manera activa el que observa, posibilita que la imagen de la figura 1 aparezca *como* un oso koala trepando por la cara posterior de un árbol. Desde el análisis de este ejemplo, podemos señalar dos factores que provienen de la actividad de quien observa, a estos dos componentes Hanson los considera elementos de la visión y los denomina: el “ver que...” y el “ver *como*”. Para entender la naturaleza de la forma que posibilita la experiencia desde la propuesta hansoniana, resulta indispensable realizar una explicitación detallada de estos dos componentes de la visión.

Empezaremos dicha explicitación indicando que el “ver que...” va seguido siempre de una cláusula informativa, es decir, el “ver que...” expresa la información previa que se posee, implica saber que: “...si se hicieran ciertas cosas a los objetos que tenemos delante de nuestros ojos, resultarían otras cosas distintas”<sup>6</sup>. Tenemos entonces que cada percepción conlleva implícitamente un saber previo organizador que posibilita el aparecer algo *como* algo; nos encontramos aquí con el segundo componente de la visión: el “ver *como*”. Éste se encuentra inextricablemente unido al “ver que...”, ya que como hemos dicho, la función del “ver que...” consiste en aplicar lo que ya sabemos sobre los insumos que nos afectan del mundo para estructurarlos y darles inteligibilidad. Este “ver que...” resulta una elaboración y una ordenación que se ejerce sobre lo carente de sentido para que aparezca algo *como* algo. En otras palabras, el “ver *como*” constituye la experiencia de un fenómeno, es lo que nos permite ver a la mesa *como* mesa, al libro *como* libro, a la flor *como* flor, etc., pero este “ver *como*” sólo es posible porque el saber previo explicitado

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 101.

a través del “ver que...” logra concatenar armónicamente lo que impacta a nuestros sentidos. Porque “veo que...” puedo “ver como”, es decir, logramos la experiencia de algo debido a que la forma (“ver que...”) ha organizado en cierto sentido a los insumos que provienen del mundo para que aparezca la cosa que queremos comprender (“ver como”).

Ahora bien, si el “ver que...” representa el saber previo que todo observador posee, entonces éste constituye la carga teórica condicionante de toda observación, que define uno de los atributos esenciales de los tratamientos que se otorgan al conocimiento científico desde la nueva filosofía de la ciencia. Tenemos entonces que los condicionamientos teóricos que posibilitan toda observación constituyen la forma estructuradora de la experiencia. La observación, desde esta perspectiva, constituye el producto que resulta de la aplicación de una estructura organizativa llamada *forma* sobre los insumos que provienen de los sentidos. Sin duda, escuchamos una resonancia kantiana indiscutible; sin embargo, desde nuestra interpretación, la disonancia resulta filosóficamente más interesante, porque dilucida los alcances revolucionarios que la nueva filosofía de la ciencia aporta al análisis de la experiencia y del conocimiento científico.

En contraste con la síntesis kantiana, en donde lo que estructura lo caótico de las sensaciones constituye una forma absolutamente vacía de todo contenido empírico, en la nueva filosofía de la ciencia el factor organizativo es un contenido. La estructura que organiza la visión en la propuesta hansoniana, contraria a la vaciedad de la forma del idealismo trascendental, se define por la plenitud de contenido, es más, en estricto sentido, *es* contenido; de modo tal que, dados los mismos insumos, es posible estructurar éstos de modo distinto en función del conocimiento previo que se posea, afirmando así la posibilidad de experiencias diferentes aun cuando se tenga frente de sí los mismos objetos. En otras palabras, la relación biunívoca entre mundo y conciencia se colapsa: uno de los más caros presupuestos de la epistemología moderna es refutado desde la noción de forma como contenido previo.

Otra consecuencia que se deriva de la naturaleza de esta forma organizativa de la visión resulta la influencia fundamental que la formación o educación ejerce y que se constituye en una condición de posibilidad de la experiencia. En efecto, lo que previamente se ha transmitido sobre *x* influye para que parte del flujo de la experiencia se ordene en cierto sentido y manifieste pautas que son invisibles para quien no posea la misma educación previa. La experiencia se encuentra condicionada por lo transmitido y enseñado, de modo que no es posible sostener más el postulado de una base empírica neutral desde la que se pretenda encontrar una relación biunívoca y necesaria entre enunciado y hecho, a la manera empirista o racionalista; la experiencia desde la nueva filosofía de la ciencia implica, efectivamente, que se tiene que recurrir a lo que la naturaleza muestra, pero se da el caso de que esta referencia puede ser insertada en distintas organizaciones conceptuales para que adquiera sentido, desmantelándose así el principio fundamental de

la tradición epistemológica moderna que postula una realidad inmutable y única, para afirmar que nuestra experiencia del mundo puede tener diversos modos que incluso pueden ser inconmensurables entre sí.

Para Hanson, la experiencia tiene como condición de posibilidad una red conceptual previamente transmitida y asimilada. El contenido precedente organiza nuestro modo de ver el mundo, y si este contenido se modifica, ello implica que necesariamente la percepción cambia. Que la forma sea contenido y no un momento vacío resulta la piedra de toque fundamental para la conformación de un nuevo paradigma explicativo del origen y desarrollo de los saberes científicos. Efectivamente, afirmar que la organización de la experiencia no constituye una forma inmaterial, libera a la filosofía de la ciencia de un compromiso en la búsqueda de verdades universales y necesarias para develar su naturaleza histórica; si lo que informa al caos proveniente de los sentidos constituye un saber previo, entonces, la educación o formación del que observa incide de modo fundamental en la constitución de lo percibido y ello implica la naturaleza corregible de dicha percepción. Si al intentar dar sentido a lo que proviene del mundo encontramos confusión o embrollo conceptual, entonces tenemos la alternativa de realizar algún ajuste o reestructuración en este conjunto de saberes previos, para encontrar armonía entre lo que pone el que observa y lo que recibe del mundo, descubriendo la cualidad corregible y, por tanto, histórica del conocimiento científico. En efecto, al reestructurar o modificar en algún sentido el conjunto de saberes previos para encontrar inteligibilidad a alguna situación anómala, se constituye una nueva red conceptual desde la cual se descubrirán fenómenos distintos, evidenciando la relación de efectos recíprocos entre forma e insumos que explica la movilidad de los saberes científicos.

### III. PARADIGMA-INTERPRETACIÓN EN LA FILOSOFÍA DE THOMAS S. KUHN

En la propuesta kuhniana, el conocimiento previo que organiza la experiencia se constituye en un cuerpo teórico estructurado denominado paradigma. Kuhn, en *La Estructura*, llama a este conjunto organizado la *Gestalt* que posibilita el aparecer de algo *como* algo. El científico aprende a ver ciertos fenómenos y no otros porque ha sido educado desde determinada organización teórico-conceptual. Por ello, en tiempos de revolución, cuando dicha organización se reestructura, la percepción que se tiene del mundo debe ser reeducada; el tránsito entre teorías inconmensurables se explica, entonces, mediante un proceso de ruptura conceptual que reestructura la experiencia, y ello implica la emergencia de una observación científica distinta desde la que se pueden descubrir nuevos fenómenos y nuevas relaciones entre éstos, invisibles para el anterior paradigma. Asumir elementos de formación y educación en la estructura misma del flujo de la experiencia niega la neutralidad de ésta, al tiempo que asume la posibilidad de diferentes ontologías, explicadas desde una insoluble relación de efectos recíprocos entre lo epistemológico y lo ontológico: el mundo se "recorta" desde los saberes previos pero éstos se



acomodan y reestructuran en función de lo que impacta a nuestra sensibilidad y que proviene del mundo. Historicidad del saber científico, elementos formativos de quien observa como condición que posibilita la observación científica, negación de objetos autoidentificantes que descubre una pluralidad ontológica, resultan algunas de las derivaciones epistémico-ontológicas que se apartan de la naturaleza fija y vacía de la forma pura kantiana y que se explican a partir de la noción de forma elaborada desde conocimientos y habilidades previas, que distingue a la nueva filosofía de la ciencia. A esta forma de naturaleza histórica que organiza la experiencia, Hanson le denomina *interpretación*: "...la interpretación está allí en la visión. Nos atreveríamos a decir que 'la interpretación es la visión'. El hilo y su ordenamiento es la trama, el sonido y la composición es la música, el color y su disposición es la pintura"<sup>7</sup>. Siguiendo el sentido de esta cita, podemos afirmar que: "lo sensible y su interpretación es la experiencia". En otras palabras, en la descripción misma del interpretar como estructura organizativa de lo que vemos se define la relación inseparable de éste con la experiencia, en el momento en que se armoniza lo que proviene del mundo; justo en ese instante, esplende la claridad que permite la apariencia del fenómeno. Uno de los rasgos definitorios de este interpretar resulta, entonces, su natural inherencia a la visión. De ningún modo se puede considerar *de facto* al interpretar y a la experiencia como dos momentos separados.

Esta interpretación definida como la estructura o forma que posibilita la experiencia difiere del significado que comúnmente se otorga a "interpretación" y que la describe como un acto deliberativo o argumentativo. Es desde este interpretar como estructura de la visión del que se deriva todo tipo de conocimiento, origen de naturaleza histórica que no puede ser tematizado desde tratamientos formales y que constituye el núcleo hermenéutico que aproxima a las propuestas hansoniana y kuhniana con la fenomenología hermenéutica de Heidegger. Tanto Hanson como Kuhn denominan *interpretación* a esta forma que organiza la experiencia. Efectivamente, Kuhn también emplea el término interpretación para designar a esta estructura constitutiva y, por tanto, inherente a la experiencia. En el capítulo X de *La Estructura*<sup>8</sup>, el autor distingue dos tipos de interpretar. Al que ahora nos ocupa lo describe como "...destellos de intuición a través de los cuales nace un paradigma nuevo"<sup>9</sup>, es decir, esta interpretación no se encadena ni lógica ni gradualmente con la experiencia. En lugar de ello, reúne grandes porciones de ésta y las transforma para incluirlas en un caudal distinto que descubre fenómenos nuevos. Kuhn<sup>10</sup> también declara que ninguno de los comentarios sobre la interpretación como estructura organizativa de la experiencia pretende negar una característica distintiva de la actividad científica que consiste en

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>8</sup> Thomas Samuel KUHN, *op. cit.*, pp. 193-230.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 210.

la "interpretación" de las observaciones: Galileo "interpretó" las observaciones del péndulo, Aristóteles "interpretó" las observaciones de las piedras en caída, Musschenbroek "interpretó" las observaciones de una botella cargada eléctricamente y Franklin "interpretó" las observaciones de un condensador. En otras palabras, existe una "interpretación" que se ejerce sobre la experiencia de "algo como". Nos detendremos en la dilucidación de la diferencia existente entre estos dos tipos de interpretar, puesto que ello clarificará la noción revolucionaria de experiencia que se defiende en *La Estructura*<sup>11</sup> y que resulta un desarrollo de la clase de experiencia que Hanson plantea como origen del conocimiento científico en *Patrones de descubrimiento*<sup>12</sup>, que, a su vez, constituye un trabajo inspirado en la noción wittgensteiniana de interpretación explicitada en las *Investigaciones Filosóficas*<sup>13</sup>.

#### IV. LOS DOS MODOS DE INTERPRETAR EN LA PROPUESTA DE KUHN

Empezaremos por enfatizar que todo paradigma ejerce la misma función que la figura del "ver que..." de la propuesta hansoniana, es decir, resulta una condición de posibilidad que permite el "ver como". Este "ver algo como" es lo que constituye la experiencia pre-enunciativa. Si el interpretar constituye la estructura misma de la experiencia, podemos afirmar que dicho interpretar posibilita ver ciertos fenómenos y al mismo tiempo oculta otros. Este modo de experiencia es anterior a la formulación de un juicio o de una proposición; su función radica en posibilitar el "ver algo como". En el caso de Galileo, esta interpretación permite ver algo como péndulo y en el caso de Aristóteles ver algo como piedras en caída. La función de dicha interpretación consiste en mostrar la cosa con la que el científico se tiene que entender o trabajar. Ahora bien, existe un segundo nivel de interpretación que brota desde este primer interpretar y que se distingue porque a través de él se formula una proposición o se emite un juicio, es decir, se predica algo sobre algo. Este interpretar derivado o secundario sólo es posible si previamente se ha descubierto algo como algo, evidenciando así la relación de dependencia que mantiene el interpretar derivado con el interpretar originario. En efecto, no se puede decir algo sobre algo si antes no se tiene el algo del que se pretende predicar. La relación incluso es de posibilidad y limitación, ya que todo interpretar secundario es posible y al mismo tiempo se circunscribe a lo ontológicamente descubierto por el interpretar originario. El "algo como algo" no sólo es temporalmente anterior al "algo sobre algo"; también es una condición de su posibilidad. Esta anterioridad y posibilitación no posee la naturaleza de un fundamento último, puesto que, como ya se ha reiterado, el interpretar originario se elabora desde lo previamente sabido, negando la univocidad de lo dado o la necesidad de un inicio absoluto. Por otra parte,

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pp. 193-230.

<sup>12</sup> Norwood Russell HANSON, *op. cit.*, pp. 77-112.

<sup>13</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones Filosóficas*, México, IIF-UNAM, 2003, pp. 445-523.

la interpretación inherente a la visión, por conformarse desde lo que previamente se sabe, no puede iluminar íntegramente al mundo; tan sólo puede “alumbrar” una región ontológica de éste, evidenciando así que el decir algo *sobre* algo no sólo es posibilitado, sino también acotado por la naturaleza finita del “ver algo *como* algo”.

El interpretar que estructura la visión de algo *como* algo se descubre, entonces, como un momento previo, posibilitador y al mismo tiempo limitante del interpretar enunciativo. Este condicionamiento es de naturaleza histórica, no sólo por elaborarse desde saberes y habilidades previas, sino porque, debido a su finitud, se restringe a iluminar una parcela ontológica del mundo, dejando abiertas posibilidades de constante re-interpretación y, por tanto, de movilidad conceptual. Tenemos entonces que en la filosofía kuhniana la interpretación se constituye en una condición de posibilidad de naturaleza modificable, mostrando así los atributos propios de un *a priori* histórico que se abstrae de modo definitivo del *a priori* puro formal que distingue al idealismo kantiano.

Sin embargo, queda en vilo la pregunta que inquiere sobre la experiencia que se explica por la adecuación de los enunciados con los fenómenos, ¿existe alguna relación de ésta con la experiencia interpretativa originaria? Sostenemos que el experimentar algo *como* algo constituye el horizonte de sentido *desde* el cual se ejerce la verdad por correspondencia. El “ver algo *como* algo” no se destruye: se mantiene implícito y constante en la labor “interpretativa” del científico, es decir, el actuar que *dice* algo *sobre* algo no “rompe” con la experiencia originaria interpretativa; más bien, su desarrollo se posibilita *desde* ésta, de modo que la relación de correspondencia entre enunciado y mundo persiste, sólo que ahora se restringe a la región ontológica descubierta por la interpretación de algo *como* algo. La labor científica consiste, entonces, en hacer corresponder enunciados *sobre* las cosas con las cosas que conforman esta parcela ontológica del mundo iluminada por el interpretar originario: “ciertamente, una vez que está dado un paradigma, el cual condiciona la manera de percibir el mundo y elaborar los datos, la interpretación de esos datos se vuelve una tarea central en la investigación normal, es decir, en el proceso de articulación, refinamiento y ampliación del enfoque teórico de dicho paradigma”<sup>14</sup>.

Desde luego que se deroga toda clase de homologación universal y necesaria entre enunciado y mundo. El ajuste se circunscribe a este sector ontológico que, por ser descubierto desde una experiencia histórica, no es cerrado, sino abierto a la movilidad de sentido y, por tanto, de conceptos; la adecuación se realiza entre los enunciados y las cosas que emergen desde la interpretación originaria y no con “las cosas en sí”. En el enlace del juicio, lo que se busca es la correspondencia del enunciado *sobre* la cosa con la cosa de la experiencia interpretativa. La adecuación entonces no se erradica desde

<sup>14</sup> Ana Rosa PÉREZ RANSANZ, *Kuhn y el cambio científico*, México, F.C.E., 2000, p. 48.

la propuesta kuhniana, tan sólo se evidencia su carácter derivado y restringido. La naturaleza del interpretar que organiza la experiencia se define por una doble propiedad de possibilitación y limitación. Es esta limitación lo que garantiza la movilidad del mismo. Todo interpretar conlleva un momento estructural de ocultamiento. Ello explica la imposibilidad de abarcar la totalidad de los fenómenos del mundo desde un solo punto de vista y es precisamente esta restricción lo que asegura la movilidad interpretativa.

V. EL "EN CUANTO" HERMENÉUTICO DE LA FENOMENOLOGÍA HEIDEGGERIANA Y EL "VER COMO" DE LA FILOSOFÍA DE KUHN: PUNTO DE ENCUENTRO FUNDAMENTAL DE DOS TRADICIONES DISTINTAS

Resulta evidente que la noción de interpretar, como estructura organizativa de la experiencia de la filosofía de Kuhn, reviste implicaciones filosóficas revolucionarias que rompen con la línea ortodoxa de la filosofía de la ciencia anglosajona. Esta ruptura mantiene un interesante paralelismo con la revolución filosófica que la fenomenología hermenéutica heideggeriana realiza desde el continente europeo. Hanson llega a dudar que en el lenguaje filosófico exista el término *interpretar* en el sentido extraordinario de estructura organizativa de la visión. Sin embargo, desde la fenomenología hermenéutica continental, Heidegger, en *Ser y Tiempo*<sup>15</sup>, define a la estructura que organiza todo ver precisamente con el término *interpretación*. ¿La convergencia se limita a una cuestión de uso del mismo vocablo para señalar el aspecto estructural del comprender algo *como* algo, o más bien se trata de una revolucionaria noción de experiencia sustancialmente convergente? Indiscutiblemente se refiere a un confluir cuyo núcleo explicativo radica en la afirmación de una experiencia distinta a la que relaciona enunciados teóricos con hechos del mundo, una experiencia de naturaleza pre-enunciativa cuya forma estructural se dilucida desde una tesis histórica y que explica el giro revolucionario efectuado desde la tradición anglosajona por la nueva filosofía de la ciencia, tanto de Hanson como de Kuhn, y desde la tradición filosófica continental por la fenomenología hermenéutica de Heidegger, de ahí la importancia de enfatizar el carácter pre-enunciativo del interpretar originario, puesto que este tipo de interpretar resulta el núcleo filosófico revolucionario desde el cual se construye un paradigma nuevo que rompe con la tradición metafísica y epistemológica moderna. La dimensión hermenéutica de esta experiencia constituye el punto de encuentro de dos tradiciones que rebasa una cuestión meramente terminológica.

En la fenomenología hermenéutica, la existencia humana y el mundo conforman una unidad indiscernible desde la que el ser humano comprende e interpreta mundo. Para Heidegger, el problema del adecuado acceso al mundo exterior constituye, en estricto sentido, un pseudoproblema

---

<sup>15</sup> Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 172-177.

que deriva de supuestos equivocados, ya que se defiende una separación abstracta entre conciencia y mundo: "si se viera el todo de la distinción y conexión del 'dentro' y 'fuera', supuesto en la demostración, si se comprendiera ontológicamente lo que en esta suposición queda supuesto, se derrumbaría la posibilidad de considerar la demostración de la 'existencia de las cosas fuera de mí' como algo necesario y que aún sigue faltando"<sup>16</sup>. En otras palabras, el estar-en-el-mundo como estructura ontológica que todo ser humano tiene, implica que el mundo no constituye una entidad exterior cuyo acceso sea problemático: *desde* este estar-en-el-mundo se aprehende mundo. El escándalo de la filosofía no radica en que no se haya podido resolver la conexión del "en mí" y el "fuera de mí". El escándalo de la filosofía consiste en que tal demostración siga siendo esperada e intentada y el absurdo se evidencia al intentar y esperar unir lo que ontológicamente no está ni puede estar separado: "el 'escándalo de la filosofía' no consiste en que esta demostración aún no haya sido hecha hasta ahora, sino, más bien, *en que tales demostraciones sigan siendo esperadas e intentadas*"<sup>17</sup>.

El ser humano, desde siempre, se encuentra en el mundo, pero este *en* no implica una relación de contención, sino más bien de co-pertenencia. El problema, entonces, no radica en demostrar que exista y cómo exista un mundo exterior. Desde la estructura unitaria del estar-en-el-mundo, el ser humano comprende e interpreta mundo. Este interpretar-comprender constituye un modo de ser constitutivo de la existencia humana y, por tanto, una estructura ontológica que se da desde el trato mismo con el mundo, y no desde una conciencia reflexiva que intenta inútilmente alcanzar la "realidad exterior". La fenomenología hermenéutica heideggeriana se separa de la postulación moderna que afirma la percepción de la realidad mediante la conciencia, para afirmar una aprehensión interpretativa del mundo. El supuesto ontológico que sustenta esta aprehensión originaria, es precisamente la co-pertenencia que desde siempre tiene el ser humano con el mundo. Esta aprehensión nada tiene que ver con procesos lógico-formales que se concatenen de manera deductiva o inductiva, tan sólo se *da*, es decir, la comprensión originaria es un modo de estar en el mundo, un modo de ser del ser humano, una estructura ontológica que explica la ontologización del comprender distintivo de la hermenéutica heideggeriana y que le separa de la hermenéutica diltheyana, todavía con aspiraciones epistemológicas de universalidad y necesidad. Ahora bien, si la comprensión del mundo se da de manera natural, sin artificios formales, entonces, la pregunta que acucia y merece nuestra atención concentrada es cómo se entiende dicha comprensión, cuáles son los rasgos que la describen.

Iniciaremos esta explicitación puntualizando que la comprensión y la interpretación en la fenomenología hermenéutica heideggeriana implican

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

uno y el mismo momento. Heidegger, en el párrafo 32 de *Ser y Tiempo*<sup>18</sup>, nos dice que el interpretar constituye la estructura organizativa de todo comprender que posibilita la apariencia de algo *en cuanto* algo. La comprensión del mundo, entonces, no puede darse sin un momento organizativo, de modo tal que no es posible una comprensión sin su inherente interpretación que la haga posible. En el momento que el interpretar ordena la trama para que ésta adquiera sentido, en ese mismo instante esplende la comprensión; el interpretar y el comprender constituyen entonces un sólo momento, aunque para objetivos explicativos se tengan que separar, la separación sólo tiene fines analíticos: *de facto*, se trata de uno y el mismo momento. Esta comprensión-interpretación heideggeriana se da en el simple trato con el mundo y es lo que permite ver la mesa *en cuanto* mesa, el libro *en cuanto* libro, la flor *en cuanto* flor, etc. En el habérselas con las cosas del mundo se da la aprehensión de algo *en cuanto* algo, es decir, se comprende sin necesidad de un momento reflexivo. Este “en cuanto” revela lo más propio y genuino de la hermenéutica heideggeriana, ya que muestra que la experiencia teórico-reflexiva no es el único ni el primer modo de experiencia, y extiende ésta a un nivel más radical desde donde deriva todo tipo de saber: “el enunciado y la estructura del enunciado, vale decir, el ‘en cuanto’ apofántico, están fundados en la interpretación y en la estructura de la interpretación, esto es, en el ‘en cuanto’ hermenéutico...”<sup>19</sup>, de modo que toda intelección y toda enunciación se encuentra siempre precedida por una interpretación radical que se “torna en *matriz ontológica* de toda forma de saber”<sup>20</sup>.

Otro rasgo distintivo de esta interpretación que ejerce la función de articular nuestra comprensión del mundo es que ésta se funda siempre en un haber previo, es decir, en una manera de ver previa que posibilita la inteligibilidad: “la interpretación se funda siempre en una *manera previa de ver* [Vorsicht] que ‘recorta’ lo dado en el haber previo hacia una determinada interpretabilidad”<sup>21</sup>. La estructura organizativa de nuestro comprender, entonces, no constituye una forma vacía; más bien, se funda en lo que previamente se tiene y se sabe: “la interpretación de algo en cuanto algo está esencialmente fundada en el haber previo, en la manera previa de ver y en la manera de entender previa. La interpretación no es jamás una aprehensión, sin supuestos, de algo dado”<sup>22</sup>. En otras palabras, la interpretación originaria de la fenomenología hermenéutica de Heidegger manifiesta un carácter histórico; no se trata de una estructura puramente formal, sino que se encuentra materialmente condicionada por los conceptos, saberes, habilidades y capacidades previas, que posibilitan la comprensión del mundo. Del mismo modo

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pp. 172-177.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 243.

<sup>20</sup> Ramón RODRÍGUEZ, *Del sujeto y la verdad*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 216.

<sup>21</sup> Martin HEIDEGGER,, *op. cit.*, 174.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

que el interpretar de la filosofía de Kuhn, el interpretar de la fenomenología heideggeriana se estructura desde lo previamente heredado.

Colegimos entonces que la convergencia no se reduce a una mera cuestión del uso de los mismos términos. La confluencia se explica desde un revolucionario tratamiento de la noción de forma, que efectivamente concibe ésta como un momento estructurador de la experiencia, pero que, a diferencia de la forma vacía kantiana, se elabora desde un conjunto de saberes previos que posibilitan la comprensión de los fenómenos. Por otra parte, este revolucionario tratamiento, que implica asumir la naturaleza de la forma como inseparable del contenido, explica también que en las propuestas citadas se descubra la inherente circularidad hermenéutica existente en la construcción del conocimiento para dar cuenta de su historicidad: “toda interpretación que haya de aportar comprensión debe haber comprendido ya lo que en ella se ha de interpretar”<sup>23</sup>. Este movimiento circular devela la cualidad histórica de todo saber, incluyendo el que versa sobre los fenómenos de la naturaleza. En una sugerente cita de *Ser y Tiempo*, Heidegger nos dice: “el ideal sería, incluso en opinión de los propios historiadores, que el círculo pudiese ser evitado y hubiese esperanza de crear algún día una ciencia histórica que fuese tan independiente del punto de vista del observador como *presuntamente* lo es en el conocimiento de la naturaleza”<sup>24</sup>. La cita es relevante, porque sugiere que incluso en el conocimiento que versa sobre la naturaleza, el punto de vista del observador influye en la constitución de la experiencia: los saberes previos posibilitan la comprensión de toda clase de fenómeno.

Por otra parte, lo mismo que en la propuesta de Kuhn, el tratamiento que Heidegger realiza sobre la interpretación como estructura organizativa que permite la comprensión de algo *en cuanto* algo no niega, de ningún modo, la interpretación derivada que brota precisamente de esta interpretación estructuradora de la experiencia; la interpretación temática o derivada se funda siempre en un interpretar originario y aunque aquélla es la que distingue a la actividad científica normal, no por ello se desarrolla sin supuestos. Por esta razón, las ciencias naturales, lo mismo que las ciencias sociales, explican su devenir mediante la circularidad hermenéutica de sus saberes, ya que la interpretación, aun cuando haya pasado a través de la interpretación temática, siempre vuelve a la interpretación implícita para, desde ahí, volver a “interpretar”.

## VI. CONCLUSIONES

La diferencia sustancial que implica una ruptura entre la filosofía de la ciencia de Kuhn con el idealismo trascendental kantiano radica en el tratamiento heterodoxo que este autor otorga a la noción de forma que organiza

<sup>23</sup> *Ibíd.* 176.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, cursivas añadidas.

los insumos provenientes del mundo para que se presente la experiencia. Al asumir el idealismo trascendental que la naturaleza definitoria de la forma es su vaciedad, se compromete de modo inevitable con el carácter inamovible y, por tanto, a-histórico del conocimiento científico. En contraste, desde las propuestas, tanto de la nueva filosofía de la ciencia como de la fenomenología hermenéutica de Heidegger, se describe la forma como una elaboración que emerge desde saberes previos para, de este modo, defender una experiencia corregible y por tanto histórica. Es esta doble consideración de la forma como un factor que estructura la experiencia y que surge desde saberes previos lo que explica que la nueva filosofía de la ciencia y el idealismo trascendental confluyan y al mismo tiempo se separen. En este sentido, se puede afirmar que la nueva filosofía de la ciencia tiene un origen kantiano y que también rompe con él, promoviendo un paradigma inconmensurable con la explicación kantiana de experiencia. Es precisamente esta ruptura lo que la aproxima a la hermenéutica heideggeriana. En efecto, desde la fenomenología de Heidegger la comprensión de los fenómenos sólo es posible si existe un momento estructurador que permite la apariencia de algo en *cuanto* algo (*als was*). Este “en cuanto” hermenéutico –también denominado “como-algo”, “en-tanto-que”, o “como-qué”– constituye el núcleo de la transformación hermenéutica de la fenomenología que se propone como una experiencia anterior a todo enunciado temático y se descubre desde las limitaciones que intrínsecamente conlleva el proyecto moderno al intentar una experiencia objetiva del mundo. El esfuerzo que la ontología hermenéutica ha realizado enfatiza el carácter no objetivo de esta experiencia y al mismo tiempo la apunala como el origen de todo tipo de saber.

Desde la tradición anglosajona, la filosofía de la ciencia de Kuhn también realiza un giro revolucionario al afirmar que el “ver algo *como* algo” constituye el origen del conocimiento científico. Este “*como* algo” muestra atributos sustancialmente similares al “en cuanto” hermenéutico de la fenomenología heideggeriana. En efecto, el “ver *como*” y el “en cuanto” hermenéutico se describen ambos por constituir la experiencia originaria estructurada desde saberes previos, que permite el aparecer de la cosa *sobre* la cual se emitirán juicios y enunciaciones cuya adecuación con este *como* algo permite la experiencia derivada. Ésta no se separa de la experiencia del “ver algo *como* algo”, sino que la incluye en todo momento de su aplicación, mostrando una relación inseparable entre los dos tipos de interpretar. Esta imbricación no puede ser explicitada por formalismos lógicos, sino por una relación de efectos recíprocos que descubre el carácter hermenéuticamente circular de todo tipo de saber que evidencia su naturaleza histórica. Por otra parte, en ambos casos, la estructura que posibilita la experiencia de este “en cuanto”, o de este “ver algo *como* algo”, se conforma desde la transmisión o educación, negando, de este modo, las tesis exfoliativas de prejuicios emanadas del proyecto moderno.

Considerar la forma como un momento interpretativo que se elabora desde saberes previos conlleva implicaciones epistémico-ontológicas que



evidencian rasgos de dimensión hermenéutica y que resultan propios de la filosofía de la ciencia de Kuhn: historicidad del saber, negación de objetos autoidentificantes, dependencia de un punto de vista, educación o formación como elemento condicionante de la apariencia de algo *como* algo, por citar sólo algunas, resultan derivaciones que se abstraen del tratamiento separatista entre conciencia y mundo, característico de la línea epistemológica ortodoxa, para asumir un paradigma de naturaleza hermenéutica. Precisamente la forma como estructura elaborada desde contenidos previos –distinta de la interpretación propia de actos intelectivos– es lo que define al tratamiento hermenéutico heideggeriano. Esta interpretación inherente a la comprensión de los fenómenos no sólo descubre un nuevo tipo de experiencia, también afirma su historicidad mediante una circularidad inevitable, ya que todo interpretar que sea derivado vuelve ineluctablemente a constituirse en interpretar originario, develando que la constitución de la experiencia y el desarrollo del conocimiento no pueden ser explicados desde tratamientos lógicos-formales, sino mediante esta forma elaborada desde contenidos previos denominada interpretación y que resulta una condición de posibilidad, no sólo de los saberes que versan sobre las ciencias sociales, sino también de los que corresponden al estudio de la naturaleza. Puesto que la filosofía de Kuhn supone que este interpretar constituye el origen explicativo de la experiencia y del desarrollo de los saberes científicos, podemos afirmar que su convergencia con la interpretación originaria de la fenomenología de Heidegger radica en la dimensión hermenéutica que comparten, en donde la forma que posibilita la experiencia no puede considerarse vacía de contenido a la manera kantiana, sino materialmente condicionada al modo de un *a priori* histórico.

