

Sobre el estilo

Enrique González De Nava// Artista plástico. Licenciado y Profesor de Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de Historia del Arte en el nivel terciario. Coordinador de la primera edición en castellano de *El arte de la Escultura*, de Herbert Read, y de *Estética Amerindia*, de César Sonderegger.

*El estilo es la actitud del hombre para
con los asuntos
de aquí en la tierra o del más allá.*

Paul Klee¹

*Por sus connotaciones con la historia
del arte, la palabra estilo alcanzó
una especie de respetabilidad.
Respetabilidad que se está
perdiendo en nuestro tiempo.*

*Antiguamente a un estilo le llevaba
un período entero reemplazar
a otro: un siglo o más.*

*Pero ese siglo se convirtió en década
y la década en año, ahora dividido
en sus cuatro estaciones,
cada una con su propio "look".*

*Los estilos se tropiezan y se desplazan
unos a otros. Minimal art,
perceptual art, arte povera, hard edge,
wild art, neo-geo, neo-retro, post-modern,
todos ellos pasan ante
nuestros ojos a gran velocidad.*

*El estilo está cerca de alcanzar lo descrito
por Andy Warhol, quien dijo que, en la era
de la televisión, todo el mundo podía ser
famoso durante quince minutos.*

Joop Beljon²

Definición preliminar

Estilo es una palabra un poco anticuada. En el ámbito de la producción artística, en la jerga de los artistas, la palabra estilo casi no se usa y es reemplazada por equivalentes como "lenguaje", "manera", "modalidad", incluso "técnica", la técnica personal del artista que, en ese caso, quiere decir estilo.³

El concepto y la palabra estilo han quedado asociados a la historiografía del arte y sus períodos. Pero la historiografía es hoy casi inmediata –ya no espera *el paso de las generaciones y el decantarse de los hechos relevantes* - y los historiadores del arte (y los historiadores en general), son como un perro que muerde los talones, capaces (casi) de historiar lo acontecido ayer. Aun así, el concepto de estilo ha quedado ligado a los llamados *estilos de época*, lenguajes artísticos que se manifestaron en varios géneros y especies artísticas en la larga duración histórica; es decir, movimientos, olas o mareas colectivas fácilmente discernibles hasta el Romanticismo.

En la época del Romanticismo, los movimientos y los contramovimientos de

toda índole, no solamente los artísticos, se suceden cada vez con mayor aceleración. Sin embargo, el concepto de estilo no es menos aplicable que antes. Pero la rica sinonimia del idioma y la necesidad de diferenciarse del pasado han relegado a la palabra –y, en ocasiones, al concepto– a un virtual desuso.

Es probable que, como afirmaron tantos historiadores del arte, el concepto de estilo sea, en el ámbito del conocimiento historiográfico de la producción artística, el concepto principal. Pero hay en el ambiente por lo menos dos observaciones que se oponen a esa nítida convención: la primera nos recuerda que siempre es posible abusar del concepto y de la palabra, por lo cual, tanto el concepto como la palabra pueden tornarse insignificantes por exceso de uso. La segunda objeción proviene del ámbito mismo de la producción artística y nos sugiere que el estilo, como factor fundamental en el arte, parece haberse tornado, en ciertos casos, innecesario: el artista que cultiva el *readymade*, el artista *conceptual* y el *bioartista* no necesitarían, aparentemente, de ese factor anacrónico. Creo que se puede demostrar que el estilo como factor también está presente en sus producciones; pero haría falta un desarrollo para demostrarlo y no es el caso del presente artículo. Mi conocimiento de la escultura me permite afirmar que los escultores actuales que han logrado imponer con sus obras una impronta en la comunidad artística, como son los casos de Cragg y Deacon en Inglaterra, de Sebastián en México, de Serra en EE.UU., de Bastón Días, Norberto P. Gómez y Gamarra en Argentina, de Gazitúa y Pleuma en Chile (y podríamos citar a muchos escultores más) exhiben, en abundancia, esa cualidad que llamamos, o llamábamos, estilo.

Tampoco me cabe ninguna duda al respecto cuando se trata de arquitectos que proyectan sus obras como espacios para habitar y, al mismo tiempo, como imagen y símbolo. El concepto es extensible a todas las disciplinas artísticas y no solo a las creadoras, sino también a las recreadoras, como la interpretación musical: los intérpretes tienen estilo que los hace más

o menos aptos para interpretar a ciertos compositores más que a otros; es decir, lejos de ser pasivos en relación a las composiciones escritas son, dentro de ciertos límites, activos; porque la interpretación –de una partitura, por ejemplo– no es una mera decodificación, sino una actividad que moviliza todos los recursos del intérprete a fin de “desocultar el ser del ente”, según la expresión de Heidegger,⁴ oculto en la partitura. Lo mismo vale para la recepción de cualquier obra de arte: demanda una (alguna, por provisoria que sea) interpretación. Y la última siempre puede mejorarse, siempre que la obra –por la profundidad de su significación– lo demande. Precisamente, porque hubo y hay obras que no agotan su significación (inunca se tornan definitivamente anacrónicas!), estamos hablando de la obra de arte y del estilo de la obra de arte. Debo aclarar que escribo con la presunción –o el prejuicio– de que el arte no es la ilustración, visual o auditiva, de un concepto. El arte –en sus momentos más significativos– es una actividad cognoscitiva *sui generis* que no tiene sustituto.

Estilo, en general, es la impronta o registro que produce, en una serie o en un conjunto de obras culturales, el funcionamiento de una matriz anímico-espiritual localizada en un pueblo, en un grupo o en un individuo. “Anímico” se refiere a la sensibilidad y al sentimiento e implica capacidad para descubrir valores; “espiritual”, a esa función de la psique –la penetración– que puede estar presente, a veces más, a veces menos, en todo el espectro de las actividades humanas, y que hace del hombre un ser único porque es capaz de trascender –con su imaginación, ante todo– sus límites físicos, incluso su antropocentrismo, su sociocentrismo y su egocentrismo. Los animales superiores –y todos los mamíferos en algún grado– tienen psiquismo, pero no trascienden sus límites físicos: no son capaces de ponerse en el lugar de otros seres y otras cosas y son, fundamentalmente, oportunistas. Esto último sin considerar, por un lado, los casos de fidelidad y abnegación que diversos animales han demostrado y continúan demostrando entre sí y para con sus amos humanos; ni, por otro,

la presencia del oportunismo en el hombre, tanto en las sociedades como en los individuos. Pero los estilos no son manifestaciones autocéntricas, sino alocéntricas: de no ser así, no trascenderían su origen, ni su época, ni se volcarían en el amplio caudal (progresivamente ancho y profundo) de la historia humana. Pueden verse como una serie de actos de comunicación que, al mismo tiempo que registran particularidades, alcanzan valores que trascienden lo particular y apuntan a lo universalmente humano dentro de lo particular. “La originalidad –escribió Max Raphael, en referencia al estilo– no es el impulso a ser diferente de los demás ni a producir lo totalmente nuevo; es asir (en el sentido etimológico de la palabra) el origen, las raíces, tanto nuestras como de las cosas”.⁵

Hipotéticamente, la matriz puede haberse formado en el grupo y haberse transmitido (por crianza y educación) al individuo; o haberse formado en el individuo y haberse transmitido (por contacto y difusión) al grupo y de éste a otros grupos. Pero, a la hora de producir la obra de arte, la matriz no puede faltar en la estructura de la personalidad del artista o artífice; de lo contrario, éste no tiene cómo matizar (moldear, modelar, formar) la forma concreta que constituye la obra de arte ni el grupo tiene cómo manifestar su particular matriz por falta de un portador, de un *médium*, capaz de objetivarla en obras. Por eso, si bien parece adecuado y no contradictorio denominar estilo tanto al lenguaje artístico de una comunidad, de un grupo, de una generación, de una época y, también, al lenguaje peculiar de un individuo hay, con todo, una cierta diferencia cualitativa entre una atribución y otra, que tiende a volcar la balanza, cada vez más, a favor de la atribución del estilo como proceso de descubrimiento, como actividad creadora concreta, al individuo, a la personalidad del artista. Pero aquí se nos presenta una paradoja, porque el valor de un estilo no se mide por lo personal o impersonal de sus atributos: un estilo se manifiesta como una combinación inextricable de cualidades particulares y universales, y en la era del individualismo –la nuestra desde el Renaci-

miento y la Reforma–, de cualidades personales e impersonales. Los estilos parecen responder a una particular exigencia, a lo que denomino la matriz, entendida como un núcleo de valores registrados en una estructura psicofísica que implica un conjunto de engramas cerebrales; y sus atributos fundamentales no se explican por eso que llamamos *ideología* en sentido estricto, es decir, *pensamiento interesado*, simulación, subterfugio, relato anclado a intereses y que, desaparecidos o mutados esos intereses (y esos interesados), también muta o desaparece con ellos.

El estilo y la estructura dúplice de la obra de arte

La obra de arte pertenece al espacio de las obras culturales, una interfase entre la mente y la naturaleza y combina propiedades de ambas: la subjetividad del artista –la obra es, en este caso, una prolongación de la mente en el *afuera* –, y la objetividad de las *cosas* –con un aspecto y unas propiedades estructurales que prolongan el mundo objetivo en el *adentro* –; es decir, una doble raíz, pero sin pertenecer estrictamente a ninguna de las dos: ni mente, ni materia; o, mente y materia combinadas en una entidad que ya no pertenece, con exclusividad, a ninguna de ellas, sino a una tercera: el espacio de las obras culturales. De ahí su carácter paradójico: nos enfrenta como una cosa objetiva, con propiedades estructurales derivadas del mundo físico y, sin embargo, sabemos que *alguien* está detrás de ella, de su gestación, de su nacimiento, de su realización, de su presentación y de su promoción. La obra de arte tiene – como dijera Henry Moore– una “vitalidad propia”⁶, una peculiar autonomía. De esa vida propia emana el “aura” (que Walter Benjamin le atribuyera, erróneamente, solo a la obra de arte cultural o sacra) y en el momento en que la pierde (porque no la estamos observando como obra de arte, sino como materia manipulada para algún fin) deja de funcionar como obra de arte.

La obra de arte puede describirse como

una sistematización de la energía psíquica en una forma visible, tangible o audible (o en una combinación de los tres sensorios), a los fines de ser comunicada, aprehendida y asimilada, que exhibe dos direcciones –o fases– al mismo tiempo, que son dos clases de referencia.

■ Hacia *afuera*: se refiere a todo aquello que la obra figura, representa, imita, denota, alude, elude, sugiere, insinúa, simboliza, se hace eco de, refleja, refracta, etc.; es decir, a la superficie de la obra, lo que podríamos denominar su *extensión*.

Hasta la obra más abstracta entra dentro de este campo, menos, posiblemente, la obra de arte *gestual*. No es difícil demostrar que toda obra plástica porta referencias, directas o indirectas, a entidades que existen fuera de la obra. Al menos a otras obras de arte –diría André Malraux–,⁷ con las que se encadena. Pero las obras de arte no se refieren solo a otras obras de arte. La conciencia es un sistema abierto y el arte, que es una manifestación de la conciencia, también.

Desde este punto de vista, la obra de arte puramente gestual (por poner un ejemplo que considero privilegiado) sería una especie de *antes* de la referencia, antes de la forma, antes, por consiguiente, de la figura. O, si se prefiere, sería un *después*, cuando se la interpreta como negación solipsista de los aspectos visibles de la realidad; un rechazo radical, nihilista, de todo aquello a lo que se dedicaron tantas generaciones de artistas: captar, extensivamente, los aspectos visibles de lo real. Para mí, es un después que recupera un antes: el estadio más elemental y primitivo de la actividad gráfica en un contexto, el actual, donde el hombre está exhumando todo su pasado y todos sus estratos psíquicos antes de dar un nuevo salto (si lo logra), una nueva transformación. Pero también hay que considerar que, una vez integrada la gestualidad a la práctica artística adulta (como *informalismo* en la historiografía del arte), se constituye en una referencia extensiva: entra a formar parte de la densa red de referencias que constituye la cultura, incluso se academiza.

■ Hacia *adentro*: se refiere a la inefable

matriz formativa del artista (que no es, según se expresara, exclusiva del artista) y podríamos caracterizarla como la profundidad de la obra, el plano de referencia más profundo y, por lo tanto, lo *intensivo*. Así, la matriz es el verdadero *trasfondo* –inasible– de la obra de arte.

Uno se siente tentado de identificar A en términos kantianos y, si se quiere, epistemológicos (está de moda reflexionar sobre la epistemología del arte), como el plano *fenoménico* de la obra de arte; y B, con el plano o ámbito *nouménico* (nunca del todo accesible) que manifiesta los *a priori*, en gran medida inconscientes del artista, registrados de manera poco accesible al análisis, en la obra de arte.

Con referencia a uno de los tantos extremos a los que llegó el artista durante los últimos cien años, el de la obra de arte puramente gestual, ésta parecería referirse a la matriz únicamente y a una matriz “libre de gestalt”, como la denominó Anton Erhenzweig. Pero eso solo cabría para ciertas obras gestuales, como las de Jackson Pollock, por ejemplo, que no parecen tener fase A, por lo menos, en su etapa desarrollada. Sin embargo, Pollock, de tanto en tanto, reconocía o proyectaba (en nuestro caso da lo mismo) una *presencia* en la superficie de la obra que se transformaba en una referencia extensiva *hacia afuera*. Es decir, que en su *garabatear*, reactualizaba en la personalidad de un artista adulto de su época y de su medio, las oscilaciones del garabatear, hacia la representación o hacia el puro grafismo, representativo, no obstante, de un estado anímico de la personalidad del autor, que podemos observar hoy en niños de dos años. Recuperaba y reactualizaba nada menos que la primerísima fase de la primera etapa de la expresión gráfica, una etapa más larga y más rica en descubrimientos fundamentales que lo que muchos, que no conocen del tema, imaginan.

Esta referencia *hacia adentro*, como lo que ha dado en llamarse “la pura estructura de un preludio de Bach”, por ejemplo, parecería referirse a nada concreto; pero no es así, por el contrario, se refiere a algo muy real pero inefable, que se revela en la serie de realizaciones que encuentran en

ese factor su configuración. Ahí reside, más que en A, el verdadero modelo que trata de imitar (para usar una terminología de tipo aristotélica) el artista: el artista, al tiempo que figura esto, aquello o lo otro (llamémosle, como comúnmente se lo llama, el *objeto*), revela su matriz formativa, la que solo puede evidenciarse indirectamente y a través de un proceso. La obra de arte muestra, entonces, una doble información: superficie y profundidad (planos de la superficie a la profundidad, estratos, si se quiere), que pueden estar relacionadas de diversas maneras, incluso opuestas, porque superficie y profundidad, aunque correlacionadas, no son idénticas.

Así, la obra de arte es una “forma viva”⁸ que vive una vida especial en el espacio de la cultura—una interfase entre la naturaleza preexistente y la mente— que comparte, ambiguamente, las propiedades de los dos reinos. Es una encrucijada que atrae a los sentidos por su forma (autorreferencialidad) para activar el juego perceptual de la doble fase: hacia afuera y hacia adentro, extensiva e intensiva al mismo tiempo. El estilo de la obra de arte es el registro de una serie de procedimientos ambivalentes que tejen o estructuran en una obra (una forma visible, tangible o audible), referencias opuestas: el objeto y la matriz, la subjetividad y la objetividad, la urdimbre y las tramas, lo consciente y lo inconsciente, lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible, la mente y la materia. Por eso el estilo es un proceso, un devenir, caracterizado no solo por constantes (la urdimbre), sino por las constantes en su interacción con las variables que las tramam. La matriz impone una dirección y la dirección va generando una coherencia. Un estilo es una coherencia lograda.

Cuando miramos una obra de arte que parece *representar* a algo o a alguien, estamos viendo, indirectamente, a la matriz formativa invisible. Porque las obras no representan nada en particular, sino al artista, y, a través del artista, a su grupo o comunidad, comunidad que puede ser contemporánea, como fueron —por poner casos muy conocidos, pero que se aplican a la mayor parte de los artistas del pasado

hasta Rembrandt, al menos— el caso de Rubens y Van Dyck, o potencial (futura), como los casos de Van Gogh, Cézanne y Gauguin. Una manzana no necesita ser *representada*; el hombre sí lo necesita para tomar conciencia de su ser, en gran medida oculto o inconsciente; y en ello reside la función cognoscitiva *sui géneris* del arte, totalmente independiente de sus funciones ilustrativa, comunicativa y decorativa. Cuando el artista representa una manzana —de la discordia o de la concordia, pero siempre más o menos suculenta—, no es la manzana la representada, sino el artista. Pero el yo del artista y su matriz formativa no pueden tener representación directa sino indirecta, a través de una serie de realizaciones que portan las huellas, las marcas, la factura, la impronta, la escritura que impone la matriz y que denominamos estilo. A través de la manzana figurada también, porque la manzana ha sido asimilada por la matriz que se manifiesta en estilo.

La cultura humana, a diferencia de la cultura de las hormigas, de los castores y de los horneros, es multifacética, y no solo cultiva sus aprehensiones en obras de arte dotadas de estilo; también cultiva manzanas. Pero las manzanas que consumimos ya no son manzanas naturales: son más grandes, más variadas y más sabrosas; y, en ese sentido, esas manzanas ya no representan exclusivamente a la naturaleza, sino al hombre que las cultiva. Las manzanas que consumimos están emparentadas con la obra de arte porque forman parte de la cultura humana. Por su lado el arte es, también (¿cabe alguna duda?), una clase de alimento producido por nosotros para nosotros. Hubo una época en la que el arte fue, también, una comunicación y un alimento para los dioses. Las pirámides de América Antigua y los sacrificios rituales celebradas en ellas, pueden interpretarse según este criterio. Pero de esa época no quedan más que remanentes. En ese sentido, amplio, no cabe separar a las producciones artísticas de la economía humana en general: forman parte de ella como las manzanas.

Esto último no quiere decir que el estilo sea, dentro del ámbito de la comunicación

humana, una manifestación de *autocentrismo* (o endocentrismo). No, el estilo es —en principio, mientras no se momifique y pase a ejercer una función social conservadora o represiva— una manifestación creadora, es decir, *alocéntrica*,⁹ porque la matriz se forma en la mente en el proceso de interactuar con el medio exterior (familia, sociedad, hábitat, naturaleza) a fin de adaptarse en un equilibrio dinámico. Pero se forma espontáneamente —y en buena medida, probablemente— durante la infancia, por más que sea necesario crecer y madurar para manifestarlo y desarrollarlo.

Cuando pensamos en la matriz como oculta y funcionando *por detrás* del proceso creador, puede dar la impresión de que pensamos solo en términos de motivaciones inconcientes. Pero la matriz que informa al proceso creador también se proyecta *por delante*, como una totalidad difusa, en forma de ideal, de paradigma a alcanzar; y se manifiesta, también, en forma de vislumbres cuando el artista reconoce los valores que lo orientan en alguna forma del arte o de la naturaleza, que percibe como indicativa o sugestivamente orientadora. Todos estos son *ensights*, intuiciones. Así, el estilo de un artista puede moverse entre arquetipos del pasado y paradigmas de futuro sin contradicción, porque, sin ser iguales, pueden implicarse mutuamente.

Complementos

El estilo, cuando está desarrollado, se manifiesta en todos los niveles de una realización artística y no es aislable como una parte, sino perceptible o detectable como una presencia que impregna la totalidad de lo manifestado. Los artistas que pertenecen a una misma escuela tienen, aún así, una impronta (un estilo) personal detectable en la configuración y en la factura, en la *escritura* del artista. Todos los impresionistas, por ejemplo, compartieron elementos de un lenguaje común, pero cada uno de ellos exhibió su propio e inconfundible estilo.

Si una obra de arte es un texto, entonces un estilo, que es un conjunto de imponderables (valores), es un contexto en el que

las formas existen, un modo de existencia de las formas, una sensibilidad que selecciona e impregna a las formas seleccionadas, que se percibe en la obra de arte, como una propiedad de las formas mismas. El estilo remite a la matriz; y la matriz es el trasfondo de la obra de arte.

El estilo es siempre particular, localizado en espacio, tiempo y obras; y, en la medida en que es original, sus características principales podrán ser imitables, pero no transferibles. James S. Ackerman parece tener cierta razón al asimilar los conceptos de estilo y especie: los estilos se suelen cruzar entre sí, las especies no; pero los atributos intrínsecos de un estilo quedan en el camino como hitos o marcas memorables por su singularidad.¹⁰ Sin embargo, lo intrínseco es, con todo, comunicable. Por eso la asimilación de estilo y especie termina siendo un error: “especies” pueden ser, por ejemplo, la música por un lado y las artes plásticas, por otro. Desde la prehistoria ambas se coordinan de muchas maneras y en toda clase de rituales, fiestas y ceremonias; pero, al igual que las especies en biología, no pueden *cruzarse*. Lo que en estética se suele denominar un *híbrido* –el género ópera, por ejemplo– es un compuesto artístico, una combinación, una coordinación balanceada de distintas especies y géneros que colaboran entre sí, con una estructura interna claramente jerarquizada: si la creación musical no es apreciada como intrínsecamente valiosa, el aporte de los otros lenguajes o especies no tiene sentido. Precisamente, un estilo puede llegar a ser un lenguaje (una *lengua*, un *idioma*) capaz de reunir y coordinar diferentes especies artísticas, artes basadas en sentidos separados no obstante coordinables en función de una matriz que las asimila en su seno y las procesa en un género heterogéneo pero unificado. La historia está saturada de estas coordinaciones anteriores a la autonomización de cada especie y de cada género artístico desde el Renacimiento (mejor, desde la bancarrota del Barroco); y ésta, la propiedad transespecífica y transgenérica del estilo, es su función colectiva más importante, porque puede extenderse como un *medio* e impregnar a toda la

variada producción de un grupo, de una comunidad, de una generación o de una época; aun, de una civilización. Pero entonces correspondería hablar de *tradición* más que de estilo. Los híbridos no unificados que cultivamos en la actualidad –en ciertas instalaciones, dispositivos y performances–, también tienen estilo: el estilo de un autor (siempre hay autor; aún no hemos logrado prescindir de él) que se acomoda, saca partido y exalta una situación cultural en la que, luego de un largo desarrollo, se están desprendiendo todas las matrices con sus estilos relacionados que circulan desarraigadas, libremente, en la esfera cultural de la actual fase de la globalización, dando lugar a producciones en las que se cultiva una especie de *transcoherencia* que colisiona con el concepto y la imagen de los estilos (más homogéneos) del pasado.

El estilo se forma con la experiencia creadora, pragmáticamente, en la fase técnica o formal del arte, y no consiste en una elección entre varios *tipos* a disposición en un ámbito platónico, apriorístico o de naturaleza intelectual, o en un Panteón de los Estilos Artísticos, sino en el hallazgo de soluciones a problemas específicamente artísticos. Hubo mucho eclecticismo (imitación estilística, préstamo, apropiación) durante el siglo XIX y el siglo XX; y lo hay también en la actualidad, en el siglo XXI, cosa no muy difícil de explicar por la extraordinaria acumulación y saturación histórica de estilos en la época de la convergencia de todas las historias particulares – y de todos los estilos habidos–, en una nueva etapa histórica: la etapa planetaria, que aún no gestó, comprensiblemente, un estilo característico que la represente, y cuyo frente de avance, en la esfera del arte, exhibe una permanente ebullición, una activa promiscuidad (cruces, préstamos, robos...) y un constante corrimiento de fronteras.

Las categorías formales y sintácticas de Wölffling tuvieron un extraordinario valor preparatorio: el de despejar y preparar un terreno para la zambullida en profundidad en una serie de casos particulares –algunos extremadamente particulares y no fácilmente comparables–, que sería la auténtica lectura de estilo. Cuando un experto

en el arte de América Antigua como el argentino César Sonderegger, se refiere a los “estilos primarios y los secundarios coparticipantes”¹¹ que se dan cita en las artes de Amerindia, no hace más que rozar la caracterización del estilo particular de un pueblo o de un grupo al modo de Wölffling, aproximándose con categorías *ex post facto*, es decir: *tipos estilísticos* que se refieren a tendencias estilísticas universales, actitudes que pueden encontrarse en muchos y muy diversos casos históricos concretos (estilos), por no decir en todos. Lo que el autor denomina (como lo hacen tantos otros autores) el *naturalismo*, por ejemplo, no es un estilo, sino una generalización, un tipo estilístico construido intelectualmente desde no hace mucho más de ciento veinte años (desde Riegel, probablemente) que se refiere, sí, a algo bien real: una tendencia o actitud de la psique humana, que se manifiesta en el arte (pero no solo en el arte) de muchas maneras; combinada, incluso, siempre de una manera particular y no general, con otras tendencias. Esas maneras particulares y localizadas y esas combinaciones particulares y localizadas son estilos. Estamos tan habituados, desde las categorías de Riegel y Wölffling (seguidos por la serie de categorías críticas forjadas durante el Postimpresionismo, el Modernismo, las Vanguardias y las olas sucesivas de *arte contemporáneo*), a clasificar estilísticamente a las obras de arte, que confundimos al estilo con la clase, y al proceso perceptual del arte, siempre en movimiento, con el instrumento intelectual.

De la misma manera puede interpretarse la *evolución* del estilo postulada por Focillon y Bazin, en la larga duración de una civilización. Las etapas del estilo – arcaica, clásica, manierista y barroca –, constituyen transformaciones tan grandes que, aunque estuviesen ligadas, bien pueden considerarse cuatro (o más, llegado el caso) estilos colectivos consecutivos. Pero aun dentro de esos ciclos cabe detectar, cuando es posible, la actuación peculiar de los sucesivos artistas que contribuyeron a la corriente, el lenguaje conciente de cada artista, su sensibilidad individual, su impronta (estilo) registrada en obras, más allá de las cate-

rías (generalizaciones) de la historiografía, la sociología y la antropología.

Por su lado, las categorías críticas constituyen otra realidad: una realidad para el estudioso, para el historiador, el antropólogo, el sociólogo, el psicólogo, el filósofo, el profesor...; pero también para el artista, porque el artista actualmente se forma y desarrolla en un medio donde, entre otras novedades históricas, existe la mentalidad historiográfica, el registro y la interpretación de lo sucedido en la historia y en el arte y, en base a ello, un nuevo tipo de relato, el relato crítico-historiográfico que, hasta no hace mucho tiempo, ni siquiera existía. A su vez, el relato historiográfico se coordina –muchas veces en la misma persona– con la actividad crítica, que consiste en una interpretación con palabras de la obra del artista que oscila entre la revelación, en un extremo del espectro, y el ocultamiento, en el otro, mediante el recurso del panegírico. Pero de la necesidad del estilo nadie se evade, porque también el estudioso –el que construye estructuras intelectuales sobre la base de las obras de arte realizadas, hipótesis incluso– ha de tener, en tanto sujeto que se comunica, su estilo; y el estilo –la factura y la textura, la contextura misma de sus construcciones– es la revelación de los procesos más íntimos del intelecto crítico.

La impronta estilística no es totalmente homogénea. Ningún estilo, propiedad de un artista particular o difundido en una colectividad es simple, sino complejo; porque las matrices humanas –a diferencia de las matrices animales, por ejemplo – son complejas y abundan en tensiones, conflictos y polarizaciones; y aún estabilizadas, tienen una latente propensión a la inestabilidad y a la transformación. Hay, por cierto, estilos más complejos que otros. Los estilos colectivos –olas, más bien, incluso mareas, impregnaciones sociales en movimiento– que fueran denominados “clásico” y “barroco” por Wölffling y otros, exhiben en la actualidad una complejidad mucho mayor que sus antecedentes en la Antigüedad y en la Modernidad Clásica (siglos XVI, XVII y XVIII).¹² El barroco actual –el deconstructivismo de Hinmenblau, Ghery y Hadid– es mucho

más complejo que el barroco que estudió Wölffling, aunque cabe pensar que se trata de la misma matriz que se manifiesta en la larguísima duración, a través de las etapas históricas, que funciona como contramovimiento de la tendencia clásica, el racionalismo en la arquitectura actual.

Las matrices revelan sus potencialidades desplegándolas en el espacio y en el tiempo. De ahí que el estilo sea ante todo una secuencia, un desarrollo, tanto en el artista individual como en la colectividad; un avance en busca de formas y relaciones significativas. Por eso, en el desarrollo de un estilo entendido como personal o colectivo (tradicción, escuela o corriente) se manifiestan sinuosidades, oscilaciones y tensiones.

Se ha estudiado mucho la influencia de la sociedad sobre los individuos que la componen; también la influencia –ni menos importante, ni menos evidente– de ciertos individuos sobre su sociedad. Si el estilo de un grupo se forma a partir de las manifestaciones de uno (o más de uno) de sus integrantes que son adoptadas y difundidas, debe considerarse que el grupo, en cuyo seno se formó el individuo en cuestión, está presente detrás del mismo; está –y de muchas maneras–, dentro del individuo, en la estructura y el funcionamiento de su personalidad. Por esta razón, las matrices y los estilos se revelan (no siempre en estricta simultaneidad, porque los movimientos recíprocos, dentro de una sociedad humana, no guardan una ajustada sincronía) al mismo tiempo personales y colectivos. Así como las múltiples y variadísimas sociedades humanas son deudoras de un origen común (que se hace patente ahora, en el tiempo de la convergencia planetaria), de la misma manera, y por lo mismo, los estilos artísticos que supieron crear, en la medida en que fueron originales, muestran a la vez características particulares y características universales. Los estilos que han trascendido notoriamente su época de realización deben haber registrado un juego con las fibras más profundas de lo humano. No se sigue interpretando a Bach y a Beethoven por inercia; no se lee y relea a Homero por obligación; ni se continúan

estudiando tantas producciones prehistóricas por curiosidad, sino por la fascinación que producen las creaciones humanas, que resisten la obsolescencia y la anacronía, vengan de donde vengan.

En ese sentido, el individuo creador no es sino un *médium* que revela y transparenta, tanto como refleja, la vida interior y exterior de su grupo de pertenencia. Pero no de manera pasiva, sin hacer su parte, sin jugar su rol que consiste, fundamentalmente, en la capacidad para permanecer concentrado y atento a las demandas – muchas veces no articuladas, mudas – de su sociedad; y en entrenarse permanentemente para poder captarlas y registrarlas en obras, es decir, en aprender, inventar y desarrollar, cuando es necesario, las técnicas apropiadas para transformar las demandas inarticuladas en formas articuladas: formas visibles, tangibles o audibles, que registren las pulsiones y las vibraciones que le son comunicadas por esas presencias poderosas pero inefables. Imágenes, les llamamos en la actualidad; fantasmas y fantasías les llama el psicoanálisis; los “dones de la Musa”, los poetas clásicos y románticos; Dios, le llamaban los profetas bíblicos; espíritus, dioses y demonios, le llaman los chamanes; conceptos, el artista conceptual; motivaciones y vivencias, el *performer*; “urgencias”, el artista de orientación política...

Hay estilos originales y otros derivados. Los originales no provienen de la nada, sino que sintetizan, de una manera integrada y novedosa, factores preexistentes con otros emergentes e inéditos. Los derivados derivan, precisamente, de los originales. Así, una cosa es el *estilo gótico* y otra, el *estilo neogótico*. Es posible, también, pensar en la tradición gótica de los siglos XIII, XIV y XV, y en el estilo de Robert de Lusarres (arquitecto que comenzó la Catedral de Amiens en 1220), bien distinto en sus acentos, por cierto, al estilo del arquitecto de la Catedral de Reims (desconocido para nosotros), de la misma época. Si observamos la escultura gótica, las diferencias entre los maestros, aun de una misma región, son impactantes. De ahí que el *estilo gótico* se refiera a una impregnación colectiva de larga duración (con reflujos muchos siglos

después); pero, si se insiste demasiado en esa dirección, pasa a referirse a una mera generalización, un *flatus vocis* que pasa por alto a las concretas manifestaciones de estilo: el estilo de cada maestro, alimentado por la corriente (*feedback* positivo, o control de dirección con variaciones) y que, a su turno, con su particularidad, alimenta la corriente con inyecciones de vitalidad que la prolongan. Precisamente, en el siglo XIII se produjo, en el terreno de la filosofía, un enfrentamiento entre “realistas” (postuladores de la realidad de los universales) y “nominalistas” (negadores de los universales, que se reducirían a meras palabras, *flatus vocis*) relacionado con la presente argumentación, que no tiene solución permanente.

Ernst Gombrich afirmaba que “no hay arte, sino artistas”.¹³ En efecto, el arte es el arte de cada artista. Por lo mismo, el estilo es, ante todo, el estilo de cada artista. Pero los artistas no trabajan en un vacío social y su arte (la especie y el género que cultivan) y su estilo (el lenguaje particular) echan sus raíces en la cultura de su pueblo y de su tiempo; de ahí que el arte puede ser una institución social y el estilo, una onda, una convergencia, una impregnación, un movimiento, una tradición; también una academia.

La actual situación de la humanidad, la cultura planetaria en formación, tiende a exhumar y a integrar, en condiciones de contemporaneidad o actualización –promiscuamente, podríamos decir–, todos los estilos registrados en obras por las sociedades humanas que existieron desde hace no menos de cuatrocientos o quinientos siglos a la fecha. De ahí que la nuestra no sea una época que pueda comprenderse sobre las premisas que aportan épocas pasadas. En la nuestra –la época de la implosión de todos los pueblos y culturas separados en una humanidad (nos guste o no nos guste) con una cultura planetaria en proceso de gestación–, predomina la transición, la deriva y la transformación en medio de múltiples conflictos de toda índole –incluso estéticos y religiosos–; y los autores que esperaron (y desearon y alentaron) la generalización de un estilo que caracteriza-

ra a una “nueva época” –Herbert Read¹⁴ y Julio E. Payró,¹⁵ por ejemplo–, se han visto defraudados.

Estamos embarcados en la reinterpretación de todo el pasado y los estilos del pasado revelan, para nosotros, aspectos inéditos para sus contemporáneos porque son, para nosotros los vivos, el pasado de nuestro presente. Los estilos se desprenden de sus nichos espacio-temporales y demandan comprensión y traducción (actualización) a los fines de ser entendidos por una nueva clave y una nueva perspectiva. ¿Significa algo la particular sucesión de estilos en la historia? ¿Habrán un orden intrínseco en su particular sucesión? ¿Qué significa la pluralidad de estilos, al parecer irreductibles, que florecieron en los últimos cien o ciento veinte años, muchos de los cuales parecen tener raíces en el pasado, aun en el pasado más remoto? ¿Por qué no hay en nuestra época –sin detenernos en la pregunta de si la nuestra es una época y cuáles son los alcances y los límites del concepto de *época* – un estilo generalizado, capaz de unificar géneros y especies artísticas? ¿No es, acaso, esa cierta unidad, esa cierta homogeneidad estilística –el estilo como convergencia, como *medio* canalizador de múltiples expresiones–, lo que permite detectar, retrospectivamente, una época? ¿No será demasiado anodino el concepto de época y convendrá reemplazarlo por el de *etapa*? ¿Cómo interpretar, sin abandonarse, simplemente, a los hechos, el vértigo estilístico de los últimos doscientos años y la efervescencia estilística de la actualidad? ¿Es aún significativo el concepto estilo (y sus sinónimos, como lenguaje, procedimiento, escritura, modalidad, manera, etc.) o se trata de un lastre que conviene abandonar a fin de poder movernos aliviados en la escena actual?

Precisiones

Desde un punto de vista amplio, en las manifestaciones artísticas siempre hay estilo: incipiente o desarrollado; tradicional o innovador; homogéneo y estable –hasta donde la personalidad humana, esencial-

mente conflictiva, puede llegar a homogeneizarse– o inestable, inconsistente, lábil; personal o colectivo; recién germinado, en desarrollo o totalmente maduro; en proceso de difusión o difundido en una geografía humana; original o derivado; sincrónico, anticipado o anacrónico; propio o ajeno (adoptado y, por consiguiente, adaptado); sintético o sincrético; unitario o ecléctico; vivo (en devenir) o estancado (momificado, academizado); espontáneamente emergente, immanente a una situación social, económica y cultural o políticamente impuesto “desde arriba” y desde un centro (un Estado territorial o una Metrópolis imperial); vigoroso o débil; conciente y asumido o en proceso de hacerse conciente; profundo o superficial; auténtico o inauténtico (véanse las academias de arte *naif*, por ejemplo); en fin, todas las alternativas por las que puede pasar una matriz anímico-espiritual humana, que es la formación o estructura interna que reemplaza al debilitamiento o la pérdida de la regulación instintiva del animal que fuimos.

Desde esta perspectiva, el animal tiene instintos y el hombre tiene estilo. No es impropio reflexionar –por más que cada tigre sea único– sobre el “el estilo del tigre”, es decir, el estilo de la especie Tigre. Si los tigres (o los caracoles, o los elefantes, o las abejas, cualquier animal que nos conozca) pudiesen escribir un tratado sobre nuestra especie no repararían, probablemente, en esas sutilezas que son (desde su punto de vista, no desde el nuestro) los estilos de conducta y los estilos artísticos, y reflexionarían directamente sobre “el estilo del hombre”. Los grandes mamíferos del Pleistoceno, por ejemplo, conocieron en carne propia el estilo del hombre; al punto que no pudieron combinar su estilo con el nuestro y perecieron. En efecto, hay algo así como un estilo de la especie que va emergiendo cada vez con mayor claridad a medida que los pueblos y los grupos que elaboraron un estilo de vida y un estilo artístico particular, confluyen en el estuario de la actual cultura planetaria. Las comparaciones que surgen de los múltiples contactos intensifican la convicción - de que los seres humanos somos semejantes en nuestras conductas.

Sin embargo, persiste también la impresión de que las potencialidades inherentes a lo humano se manifiestan tanto de manera centrípeta como centrífuga. De manera centrípeta, en el conjunto de conductas que nos caracterizan en general y que provienen de una matriz originaria, de un origen común; y de manera centrífuga, en un pluralismo de tendencias (matrices particulares) que se resisten a ser reducidas a una unidad.

Pero, volviendo al arte, así como las consideraciones filosóficas o científicas sobre esa actividad humana persistente y cambiante que denominamos arte se fundan, ante todo, en casos relevantes, verdaderas cimas de la creatividad humana, de la misma manera y por los mismos motivos, las consideraciones sobre el estilo de las obras de arte no pueden menos que referirse, ante todo, a casos relevantes. Aquí también el “todo es igual, nada es mejor” del poeta Enrique Santos Discépolo,¹⁶ es la renuncia a reconocer diferencias cualitativas y una antesala del nihilismo. Se impone, por lo tanto, una definición cualitativa de estilo, a modo de herramienta para estructurar y reestructurar, tantas veces como haga falta, una escala de apreciaciones, una escala de valores.

Estilo en el arte es un conjunto de características o propiedades que registra en obras de uno o más géneros y especies, la formación, el funcionamiento y el despliegue de una matriz psicofísica, y que hacen al arte de un individuo o de un conjunto humano (grupo, generación, colectividad, pueblo, civilización) particular y memorable.

No es una mera diferencia: es una diferencia memorable. No se trata de una diferencia de grado, sino de una diferencia de índole (la *originalidad*, otra palabra gastada por exceso de uso) cuya presencia ensancha el horizonte de la conciencia humana y dilata la esfera de los valores estéticos.

La matriz formativa, oculta en las profundidades de la psique, se gesta espontáneamente a partir de un embrión o un descubrimiento y se desarrolla, en permanente interacción con el mundo exterior, a través de los actos creadores y la realización de

las obras. Así, un estilo vital es *una manera de ser en devenir* mientras no se agote, se estanque, se academice y se momifique; mientras no sea soslayado o reprimido, con lo cual deja de manifestarse para entrar en un estado de latencia y “renacer” –si una situación futura lo permite o lo demanda–, en un contexto histórico favorable, pero diferente. Hay muchos ejemplos en la historia de reactualizaciones de estilos soterrados y de matrices (actitudes raigales, tendencias, valores emergidos hace mucho tiempo) reactivadas.

Desde este punto de vista, las fases de un estilo pueden ser:

1) la libertad creadora que brota entre las fallas del determinismo social; o abriéndose paso por entre las fallas de un sistema artístico establecido (o aún tomándolo por asalto), para reformarlo o transformarlo, portadora del *aura de lo nuevo*;

2) el estilo como sistema, desarrollado y estabilizado –siempre que no esté momificado o impuesto autoritariamente–, portador del *aura de lo logrado*, del equilibrio alcanzado;

3) la decadencia del estilo (quizás temporal, en tanto la matriz, como una raíz, sobreviva oculta en los pliegues profundos de la mente), cargada con el *aura del crepúsculo y de la muerte*;

4) el “renacimiento” del estilo tiempo después y en un contexto diferente y más complejo, portador del *aura de lo revivido y lo recuperado*;

5) el estilo como referencia histórica, como el pasado de un presente, conservado y exhibido en un Panteón de los Estilos (museo, historiografías del arte) al que se puede recurrir, eventualmente, para rendirle culto, para diferenciarse de él, para estudiarlo o para saquearlo, impregnado, de esta manera, con el *aura fetichista de lo consagrado, o de lo ancestral, de la gloria y la grandeza de los antepasados*.

La diversidad de estilos –diacrónica y sincrónicamente considerados– remite a la diversidad de matrices espirituales que coexisten, se imbrican y se rechazan en una sociedad humana, es decir, en una sociedad compleja. Y, al parecer, las matrices o *tendencias* portan un núcleo de irreductibi-

lidad que nos obliga a adoptar una actitud y una filosofía pluralista del arte y de lo humano.

Pero, aun en los casos históricos, que registran cierta homogeneidad estilística durante la larga duración, se observan oscilaciones estilísticas, variaciones dentro de un estilo, fluctuaciones. Lo mismo ocurre con la trayectoria del artista individual: oscila y cambia, en ocasiones, dramáticamente. No viene mal recordar que la mayor parte de las obras de arte consisten en variaciones formales de una forma modélica. En las tradiciones donde las variaciones no son reprimidas, por ejemplo en la tradición gótica, las diferencias de estilo entre un maestro y otro (en escultura, por ejemplo) son tales que cabría hablar de *los estilos del estilo* o, mejor, de la tradición gótica y del estilo de tal o cual maestro, es decir, de su manera particular de encarar y resolver los problemas artísticos que se le presentaban.

En las sociedades que aumentan su complejidad con la apertura al individualismo, la potencialidad para la diversidad estilística se multiplica y eclosiona. Desde el Renacimiento, los artistas se ven compelidos a buscar su propio estilo, entendido como manifestación de su idiosincrasia personal. El actual contexto civilizatorio –la civilización planetaria en vertiginosa formación– es una situación históricamente novedosa que hace imposible la presencia generalizada de una matriz mental común (posiblemente en formación) y la consecuente emergencia espontánea de un *estilo* en todas las diversas regiones del mundo, ni siquiera en una región. Ello constituye un desafío a cierta tendencia –anhelo, por un lado, nostalgia, por otro– muy humana a compartir un estilo común, una coherencia, una *lingua franca* que facilite la canalización y la difusión de la creatividad y la comunicación.

Notas

- 1 Paul Klee, (1924) *Acerca del Arte Moderno*, 1971, p. 39.
- 2 Joop Beljon, *Gramática del Arte*, 1993, p. 230.
- 3 Enrique González De Nava, "Esculturas de Manuel Días, imaginero colonial, en el Museo de San Francisco, en Buenos Aires. Una digresión sobre el concepto de estilo", 2010, p. 3.
- 4 Martin Heidegger, (1936) *Introducción a la Metafísica*, 1966, pp. 169 y 195-196.
- 5 Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, 1947, p. 24.
- 6 Unit One, 1934, p. 29.
- 7 André Malraux, (1949) *The Voices of Silence*, 1949, 1953, pp. 213 a 334.
- 8 Henri Focillon, (1936) *La Vida de las Formas y Elogio de la Mano*, 1983, pp. 9-22.
- 9 Ver Ernst G. Schachtel, (1956) *Metamorfosis. Sobre el desarrollo del afecto, la percepción, la atención y la memoria*, 1962, pp. 87-90.
- 10 James Ackerman, "Art et Evolution", en *Nature et art du mouvement*, 1968, pp. 32-33.
- 11 César Sondereguer, (1995) *Estética Amerindia*, 1997, pp. 47-50.
- 12 Heinrich Wölffling, (1915) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 1924.
- 13 Ernst Gombrich, (1950) *La Historia del Arte*, 1995, p.15.
- 14 Herbert Read, (1955) *Imagen e idea*, 1965, p. 210.
- 15 Julio Payró, (1951) *El Estilo del Siglo XX*, cap. X y XI, 1980.
- 16 Tango "Cambalache", letra y música de Enrique Santos Discépolo, 1935.

Bibliografía

- ACKERMAN, James: "Art et Evolution", en *Nature et art du mouvement*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- BELJON, Joop: *Gramática del arte*, Madrid, Celeste Ediciones, 1993.
- FOCILLON, Henri: (1936) *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983.
- GOMBRICH, Ernst: (1950) *La Historia del Arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- GONZALEZ DE NAVA, Enrique: "Esculturas de Manuel Días, imaginero colonial, en el Museo de San Francisco, en Buenos Aires. Una digresión sobre el concepto de estilo", ponencia presentada en las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte, La Plata, de noviembre de 2010.
- HEIDEGGER, Martin: (1936) *Introducción a la Metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1966.
- KLEE, Paul: (1924) "Acerca del Arte Moderno", en *Teoría del Arte Moderno*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1971 (compilación de textos y conferencias de Paul Klee, traducidos del alemán por Hugo Acevedo).
- MALRAUX, André: (1949) *The Voices of Silence*, New York, Bollingen Series, 1953.
- PAYRÓ, Julio: (1951) *El estilo del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.
- RAPHAEL, Max: (1947) *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, New York, Bollingen Series, 1947.
- READ, Herbert: (1955) *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SCHACHTEL, Ernst: (1956) *Metamorfosis. Sobre el desarrollo del afecto, la percepción, la atención y la memoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- SONDEREGUER, César: (1995) *Estética Amerindia*, Buenos Aires, e.m.e., 1997.
- WÖLFFLING, Heinrich: (1915) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924.
- VV.AA.: *UNIT ONE: the Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, Londres, Cassell, 1934.