

## CONDICIONES FÍSICAS ÓPTIMAS PARA EL GOCE DEL ARTE VISUAL

Ya en otro lugar<sup>1</sup> he dado breves explicaciones generales acerca de la pareja de conceptos de las condiciones mínimas y óptimas para la percepción y el goce del arte. Una condición mínima relativa a una obra de arte o a un tipo de obra de arte particular es un factor cuya presencia es absolutamente esencial para, o es una precondition de, la percepción y/o el goce de ese tipo de obra. Una condición óptima (una condición-O, para abreviar) es un factor cuya presencia es necesaria para, o es una precondition de, la percepción adecuada —esto es, plena o completa— y/o para el goce de la obra o del tipo de obra en cuestión. En este artículo delinearé las que creo que son las condiciones óptimas más importantes en la percepción y, por tanto, en el goce, del arte visual. La investigación presenta dificultades no tan sólo debidas a los limitados conocimientos del presente autor sino también debido a la escasez de datos empíricos precisos con respecto a muchos de los factores que han de considerarse. Muchas de las observaciones que se hagan tendrán, por tanto, un carácter muy hipotético, puesto que, en las circunstancias actuales, estarán basadas en la experiencia o en el limitado conocimiento de este autor acerca del papel de los diversos factores implicados en la adecuada percepción y goce de diferentes obras. Ciertamente, toda la discusión da inevitables muestras de los gustos personales del autor y, quizás, de sus inclinaciones o incluso de sus prejuicios. Debido a límites de espacio, me limitaré a tratar las más importantes condiciones-O físicas implicadas en la percepción y goce del arte visual. Las más importantes condiciones-O que parecen estar implicadas en el goce del arte auditivo se discuten en otro lugar.<sup>2</sup>

El principio general que aquí nos guiará en el intento por descubrir las más importantes condiciones-O es el siguiente. Un factor dado que constituya, o que posiblemente constituya, parte del escenario físico de una obra que deseemos ver, leer, observar o escuchar será una condición-O si ayuda a revelar, tan plenamente como sea posible, los rasgos sensoriales (cuando quiera que los haya) de la obra, así como sus rasgos no sensoriales. (De manera correspondiente, un factor dado constituirá una condición desfa-

<sup>1</sup> "Standard Conditions of Aesthetic Perception", *Proceedings of the Fourth International Congress on Aesthetics*, Atenas, 1960, pp. 637-640. Véase también mi "Art Names and Aesthetic Judgements", *Philosophy*, vol. XXXVI, no. 136 (enero, 1961), pp. 30-48. Una explicación más detallada de ciertos tipos de condiciones mínimas y óptimas se presentan en mi *The Aims of Art* (inédito).

<sup>2</sup> Véase mi "Optimum Conditions of the Enjoyment of Auditory Art" (inédito).

vorable si nos obstaculiza o nos impide aprehender plenamente los rasgos sensoriales y/o los no sensoriales de la obra.) Dicho de otra manera, un factor dado será una condición-O de este tipo con respecto a una obra particular *W* si su presencia aumenta y su ausencia impide o hace imposible la aprehensión y el goce pleno de *W* a diferentes perceptores calificados (perceptores que sean estéticamente sensibles o selectivos y que tengan el entrenamiento adecuado.

Es claro que en la aprehensión de cualquier obra de arte las condiciones-O físicas las proporcionan aquellos factores que, en general, le permiten al perceptor prestar *plena atención* a la obra en cuestión. Son aquellos factores que le permiten centrar en la obra sus poderes sensoriales, intelectuales y emotivos; que le hacen plenamente receptivo de la diversidad de las múltiples cualidades e interrelaciones de la obra, hasta de sus más ligeros matices de sonido o de luz y sombra y, por tanto, también —y de manera muy importante— de sus rasgos *estéticos*. Esto significa, entre otras cosas, que las condiciones prevaletentes serán condiciones-O si ayudan al perceptor a mantener su mente alejada de pensamientos, sentimientos y preocupaciones que puedan distraerle, una vez que él entra a la galería de arte, sala de conciertos o teatro. Esto se logrará si las condiciones que se le ofrecen al perceptor, por contraste con el agitado mundo de la vida cotidiana, son las de un escenario apacible, las de un reino de tranquilidad en el que pueda gozar de las bellezas del arte haciendo a un lado las preocupaciones de la vida diaria y las presiones del tiempo.

Pinturas, esculturas, obras literarias, obras musicales y otros tipos de arte son siempre percibidos en algún escenario físico que proporciona los factores físicos que ayudan, obstaculizan o son indiferentes para su goce. Las pinturas cuelgan usualmente en las paredes de las galerías de arte, museos de arte o casas particulares; las esculturas están colocadas en algún pedestal en estos lugares, o afuera, en parques y jardines o en otros escenarios naturales. Las obras arquitectónicas también se encuentran en escenarios naturales así como en escenarios hechos por el hombre, aisladas o en grupos; y las obras musicales se escuchan en salas de conciertos, en casas particulares o en otros escenarios naturales o hechos por el hombre. Consecuentemente, nuestra discusión de las condiciones-O físicas se reduce a una consideración de los factores físicos que pueden estar presentes en estos escenarios, en el "habitat" de las obras que se van a gozar.

Con respecto a obras puramente visuales tales como pinturas y esculturas, la ausencia de conmoción y ruido o, de manera positiva, la tranquilidad y el silencio completos, son claramente un requisito para el goce pleno. Por otra parte, si uno observa reproducciones de arte visual proyectadas en una pantalla, o si uno mira arte vivo, el goce personal puede de hecho aumentarse por la presencia de música "de fondo" —o incluso, en ocasiones, por

un comentario simultáneo adecuado. La música o el comentario pueden ayudar a crear la “atmósfera” adecuada para la obra o las obras que se ven, ayudando así al espectador a compenetrarse del “espíritu de la cosa”. Pienso que esto es más probable que suceda si la música o el comentario se adecúan en forma y contenido a la forma y al contenido de la obra percibida. El fondo auditivo y los objetos de arte visual pueden unirse de la manera más feliz si la música o el comentario verbal han sido especialmente escritos para la obra particular. Composiciones tales como “Cuadros de una exposición” de Mussorgsky son las que le vienen a uno a la mente. Podemos notar, de paso, que lo que comúnmente se llama “música de fondo”, en el caso de las películas usuales, puede considerarse, de la manera más natural, como parte de las últimas en tanto que producciones artísticas, más que como parte de su escenario en el sentido que aquí le damos a este término. Sin embargo, fácilmente se ve que las observaciones previas acerca de la música de fondo y de los comentarios verbales son aplicables, *mutatis mutandis*, a la “música de fondo” y a los comentarios verbales en las películas. La importancia de estas observaciones con respecto a las películas se apreciará si uno tiene en cuenta el hecho de que, aparte de las raras ocasiones en las que un compositor realmente creador escribe la música para una película, la mayoría de la “música de fondo” que escuchamos es de muy baja calidad y con frecuencia disminuye nuestro goce total. Un notable ejemplo de unión feliz de música y película que recuerdo es una versión filmada del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, hecha hace algunos años, en la que el fondo lo proporciona la música incidental de Mendelssohn a la obra. Otro buen ejemplo (en el que, sin embargo, la música tiene un papel central) es *West Side Story*.

Como en el caso de la música de fondo, a fin de que un comentario verbal cumpla bien con su propósito, el mismo debe poseer, por derecho propio, algún valor artístico —debe ser una pieza de prosa o verso bien escrito— y debe ser leído o recitado por un buen lector, además de adecuarse en forma y contenido con la obra visual particular. Un excelente ejemplo de esto, aun cuando es el fondo de una película de arte y no el fondo de arte vivo, es el comentario simultáneo de Sir Laurence Olivier a una película que muestra los esbozos existentes de Leonardo da Vinci.

Aun cuando la música de fondo o el comentario verbal adecuado pueda aumentar el goce personal del arte visual, una música o un comentario verbal que choque con la forma o el contenido de la obra puede distraer al espectador tanto como, o incluso más que, los ruidos totalmente amusicales que abundan en la vida cotidiana en el interior así como en el exterior de la galería o el museo de arte. Por ejemplo, puede necesitarse un gran esfuerzo de concentración para que uno pueda dar atención plena a una pintura de un maestro medieval o renacentista, *verbi gratia*, si al mismo

tiempo se escuchan, en el interior del salón o fuera de él, los compases de una obra de música atonal contemporánea (o mejor aún, de música de jazz); ¡la exigencia a nuestros poderes de concentración se convierte en algo casi insoportable cuando sucede que la obra moderna es una de nuestras favoritas! En circunstancias tales, un silencio completo es ciertamente oro, y el sonido es mucho menos que plata.

No hemos de olvidar, en esta discusión, el factor de fuerza y volumen. El grado en el cual un ruido interfiere con la aprehensión y goce del arte visual varía en relación con la fuerza y volumen del primero. Dentro de ciertos límites, la situación es similar con respecto a la música de fondo o a los comentarios verbales. Estos estímulos auditivos pueden aumentar nuestro goce sólo en la medida en que los mismos se mantengan dentro de ciertos límites flexibles de fuerza y volumen. Si estos sonidos son muy fuertes tenderán a quitar nuestra atención de la obra que deseamos gozar, impidiendo así que podamos aprehenderla y gozarla plenamente, aun cuando sean apropiados a su forma y contenido. A fin de que la música o el comentario verbal contribuya positivamente a nuestro goce del arte visual, éste ha de servir realmente de fondo. Si ha de haber música o comentario verbal, la música debe tocarse o el comentario debe decirse suavemente. Sin embargo, no debe ser apenas audible; pues entonces el receptor tendrá que esforzarse por oírlo (dividiendo con esto su atención). En algunas percepciones, en particular en aquellos cuya predilección por la música es igual o mayor que su predilección por el arte visual, la ausencia de música de fondo propiciará, más que su presencia, el goce de las obras visuales. Puede haber, sin embargo, gente que pueda gozar el arte visual sólo mediante su asociación con la música; de manera semejante a como el compositor Weber, según se dice, no podía gozar de las bellezas visuales de la naturaleza si su mente no las "traducía" en música.

Hablando en términos generales, el uso de "auxilios" auditivos para el goce del arte visual se necesita menos en el caso de los grandes maestros. Una pintura de Da Vinci o una escultura de Miguel Ángel no necesita "auxilios" auditivos, no necesita la ayuda de algo exterior a ella misma, para mantener o incluso para exigir la atención de mucha gente; incluso de gente que no se encuentra calificada en ningún grado apreciable como juez artístico. Pienso que, para el juez calificado, un silencio (y tranquilidad) absoluto es la mejor estructura auditiva dentro de la cual percibir las grandes obras de arte. Para algunas personas que no sean jueces calificados de pintura o de escultura, según sea el caso, los "auxilios" auditivos pueden ser útiles incluso para el goce de las grandes obras de arte.

Pasaremos ahora a considerar el posible papel que el color tiene como un ingrediente en el escenario físico de una obra visual que podamos querer gozar: los colores de las paredes en las que se cuelgan las pinturas o

contra las que se muestran las esculturas. Como en el caso del posible uso de música de fondo o de un comentario verbal, las combinaciones particulares de color que constituirían una condición-O visual —en especial los colores sobre el lienzo, en el caso de la pintura— son claramente una función de la forma y del contenido de la obra particular. Pero aquí debemos notar una diferencia importante, aun cuando esta diferencia no pertenezca al propósito estético de los “auxilios” que se usen, sean éstos de una naturaleza auditiva o visual. Nuestro principio estético general es ahora el siguiente: los colores de fondo han de contrastar lo bastante con la combinación de colores en la tela o telas particulares como para hacerlos resaltar, pero sin interferir con ellos en manera alguna. Lo mismo se aplica, *mutatis mutandis*, a la escultura. Los colores de las paredes *no* han de mezclarse, en un sentido literal de este término, con los colores en las telas o con el color del material que se emplee en la escultura. Cualquier mezcla que se diera, les quitaría a los colores en las telas o en la escultura, parte de su brillo, de su intensidad o de su viveza (por tanto, en el caso de las pinturas, les quitaría parte de los contrastes de color y de luz y sombra). Lo mismo se aplica a la escultura, en la medida en la que tales contrastes puedan darse en ella.

Aun cuando es indeseable la mezcla del (de los) color (es) de fondo con el objeto de arte, también lo es un excesivo contraste entre ellos, esto es, un contraste tan grande que los ojos del espectador sean llevados del objeto artístico hacia su fondo visual. Al mismo tiempo, los colores de fondo no deben de alterar, en manera alguna, los matices de los colores que se perciben en la tela o en la escultura. Por esta razón, pienso que un fondo de un blanco uniforme es el más seguro. Un fondo blanco también ayuda a realzar los colores de muchas telas y, en escultura, las líneas del bronce, del hierro forjado así como de muchos otros materiales. No sería adecuado, sin embargo, con telas en las que se utiliza mucho el blanco, o con escultura en mármol. En estos casos un fondo de color es deseable<sup>3</sup> (por ejemplo, un gris pastel o un café claro). Pero cualquiera que sea el color de fondo que se utilice, un color único y uniforme es el más seguro y económico. Pienso que para las pinturas han de evitarse cuidadosamente los fondos multicolores puesto que fácilmente pueden perturbar y distraer al espectador, así como hacerles una mala jugada a los colores de las telas. En el caso de algunas esculturas —pienso en algunas esculturas modernas de alambre o lámina— fondos mul-

<sup>3</sup> Un buen ejemplo de un fondo gris claro se encuentra en la galería del Instituto de Arte de Chicago, en los cuartos destinados a los maestros impresionistas franceses. Un fondo más raro es el de las paredes cafés del Centro de Arte de Milwaukee, Wisconsin, en la porción que ocupa la colección de pinturas contemporáneas. Ese color les da una calidad rica y cálida a las pinturas puestas contra el mismo, que yo encontré agradable y muy adecuada para las obras que son en su mayor parte no objetivas (expresionismo abstracto).

ticolores en diseños abstractos pueden, de hecho, producir un efecto agradable. Si la combinación de los colores de fondo choca con las cualidades visuales de la escultura, el efecto de la primera puede atenuarse situando la escultura tan lejos del fondo como sea posible. Si las paredes están cubiertas con murales, éstos deben armonizar, en forma y contenido, con la forma y el contenido de las esculturas que se pongan contra ellos. Por ejemplo, murales abstractos son una selección obvia en relación con esculturas abstractas; y también de manera similar, *mutatis mutandis*, con esculturas figurativas.

Mucho de lo que he dicho acerca de los colores de fondo con relación a los colores en las telas se aplica a los colores (y a la textura) de los marcos usados — los que constituyen parte del escenario físico de una pintura. Al mismo tiempo, un marco —de manera particular un marco ancho, profundo y, con frecuencia, de color oscuro— ayuda a enfocar los ojos en la tela misma separándolos del fondo general, aun cuando el primero haga contraste o se mezcle con el último. De esta forma el marco ayuda a atenuar el efecto de un fondo mal escogido. Es verdad que en muchas buenas pinturas los diferentes colores forman un todo visual armonioso. Hablando en teoría, éste armonizará con cualquier color de fondo que se escogiera de entre los primeros. Sin embargo, cualquier color así seleccionado tendería, de hecho, a acentuar el color correspondiente en la tela, aumentando el contraste entre éste y aquellos otros colores en la tela con los que contrasta naturalmente. El acento añadido y los contrastes correlativos pueden tener un efecto adverso en la percepción de la tela y, de cualquier manera, este acento y el elevado contraste, no pueden ser, hablando en general, la intención del artista mismo.<sup>4</sup> Las obras escultóricas, por otra parte, no utilizan marcos, pero además, no los necesitan pues, entre otras cosas, son tridimensionales.

Una escultura se destaca de manera audaz y precisa de sus alrededores, y si es grande, domina los alrededores en un mayor grado que la mayoría de las telas de tamaño normal. Telas muy grandes como algunas de las de Ticiano, Rubens o David, pueden ser igualmente dominantes. Aquí, también, los marcos son superfluos. De manera incidental, debido al área que cubren, tales telas en escala mayor tendrán naturalmente poco o ningún fondo. En su caso, pues, el problema de la relación visual entre una pintura y su fondo se reduce al problema de la relación visual entre las pinturas y las paredes colindantes con aquellas en la que están colgadas. Esto significa que el color de fondo tendrá un papel considerablemente menor al que tendría de otra forma como un elemento en su escenario físico.

La yuxtaposición de pinturas o esculturas, o de ambas, es una práctica universal —y una que es ineludible por razones de economía espacial. Si se

<sup>4</sup> Excepto, claro está, cuando él selecciona o prepara el fondo para la obra particular, o especifica que algún tipo particular de fondo ha de usarse para ella.

hace con propiedad servirá para aumentar las cualidades estéticas de las obras yuxtapuestas. Hecho de manera impropia, tendrá el efecto opuesto.

A fin de que dos obras puedan realzar mutuamente sus cualidades debido a su proximidad, las mismas en general, deben de ser similares en estilo o en espíritu, a menos de que la intención sea la de realzar sus cualidades individuales mediante el contraste, en cuyo caso es probable que las mismas deban ser señaladamente distintas en estos respectos. En ningún caso, sin embargo, han de situarse las dos obras demasiado juntas: tan juntas, esto es, que la atención del espectador se divida entre ellas. Si están demasiado juntas, el espectador es forzado a acercarse mucho a la una o a la otra a fin de evitar que su vecina lo distraiga. Pero si las telas son grandes o muy grandes, y particularmente si son obras recientes o contemporáneas (por ejemplo, si son obras postimpresionistas, surrealistas o de expresionismo abstracto), esto impedirá la percepción de las obras como un todo orgánico. En casos extremos el espectador verá tan sólo una mezcla de pigmentos poco menos que incomprensible.

Situar dos obras con una considerable distancia entre ellas es algo especialmente deseable si son creaciones de artistas diferentes: excepto cuando éstas sean muy similares en estilo o espíritu. Lo mismo se aplica a las esculturas. Dos o más pinturas o esculturas pueden agruparse si son la obra del mismo artista y se tiene la intención de que se las perciba como partes de un todo mayor (por ejemplo, los paneles individuales de un díptico, de un tríptico, etc.); o el exhibidor las ha diseñado para que ilustren un tema común, o el desarrollo de un tema común.

La agrupación de toda una serie de pinturas o esculturas por periodos históricos, y dentro de cada periodo por el orden cronológico de los artistas representados, es una práctica común y sensata. Tiene un valor heurístico obvio, además de las ventajas puramente estéticas. La proximidad de obras similares del mismo artista, dentro de la antes mencionada agrupación mayor, es de un valor estético aún más elevado. Recuerdo, por ejemplo, el poderoso efecto acumulativo que tuvo en mí la agrupación de "La Virgen y el niño con Santa Ana", "La Madonna de las Rocas" y finalmente "La Mona Lisa" de Da Vinci (si es que recuerdo correctamente su orden), cuando las vi sucesivamente en el Louvre. Si uno tiene interés en trazar el desarrollo histórico de una escuela de arte o de un movimiento dado, o bien de un grupo de escuelas o movimientos, sería instructivo mirar las pinturas, y esculturas en el orden inverso, pasando de las últimas a las primeras así como en el orden cronológico usual. Yo mismo descubrí esto cuando, por error, comencé por el extremo "equivocado" de una exhibición de pintura y escultura modernas en la Feria Mundial de Bruselas en 1958. Otro método de agrupación es hacerlo por escuelas de arte. Podemos tener también, una agrupación cronológica por escuelas y, dentro de cada uno de estos grupos,

una agrupación cronológica de los diferentes artistas y de sus trabajos individuales. Esto posee las ventajas de los dos tipos de agrupamientos antes mencionados.

En las exhibiciones de un solo artista, la agrupación normal y sensata, a mi ver, es la cronológica. Si las obras del artista particular caen dentro de dos o más estilos o "periodos" señaladamente distintos, como las obras de Picasso, por ejemplo, obras de diferentes estilos podrían situarse próximas unas de otras a fin de contrastarlas. Esto, aun cuando podría ser instructivo, puede sin embargo, echar a perder el goce del espectador de las obras contrastadas si el mismo tiene que pasar, de manera casi instantánea, de una atmósfera o estado de ánimo a otro totalmente diferente. Una forma en la que esto podría evitarse es situando las obras pertenecientes a dos estilos diferentes en o contra paredes opuestas de la misma sala o salas de una galería. Si el espectador así lo desea, puede pasar a las obras situadas en o contra una pared tras de haber acabado de mirar las situadas en o contra la pared opuesta, pero sólo tras de haberse dado el tiempo bastante para pasar al mundo relativamente diferente de las obras contrastadas. Esto difícilmente se puede hacer si las obras situadas en sucesión en o contra las mismas paredes pertenecen a estilos o "periodos" señaladamente distintos.

Una experiencia común de los asistentes a galerías es que los lugares más prominentes de las mismas se asignan a los mayores tesoros en muestra: con frecuencia se les asigna una gran parte de un cuarto o incluso todo él. En ocasiones, por falta de espacio, dos o más se asignan a parte de un cuarto. Éstas son prácticas estéticamente adecuadas y dan muestra, también, de habilidad en su presentación, puesto que claramente ayudan a enfocar la atención del espectador en la obra maestra solitaria o casi solitaria y a eliminar o minimizar el peligro de competencia entre las diferentes obras. (¡Y no hay nada más terrible, hablando estéticamente, que la guerra mortal entre obras maestras!) Algunos ejemplos que me vienen a la mente son la colocación de la famosa estatua de bronce, supuestamente de Neptuno, y el "Niño sobre un caballo", en el museo nacional de Atenas, "El auriga" en el museo de Delfos; el "Moisés" de Miguel Ángel en la iglesia de San Pedro en Vincoli, en Roma; "La Última Cena" de Da Vinci en Santa María delle Grazie en Milán; y la "Venus de Milo" en el Louvre. Y quizás la colocación más dramática y llamativa de todas es la de la "Victoria alada de Samotracia" al final de una escalera en un punto estratégico de este último museo. Los escalones semicirculares forman también un escenario o "marco" arquitectónico armonioso para esa gran escultura con el gran empuje y majestad de sus alas extendidas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Los asistentes asiduos a las galerías de Nueva York y Boston recordarán también la especial colocación prominente que se les dio al "Aristóteles contemplando el busto de Ho-

Estas consideraciones, y especialmente los ejemplos previos, traen a la mente otro factor muy importante en el escenario físico de pinturas y esculturas. Me refiero a la arquitectura de la galería de arte, del museo, etc., en donde se encuentran las pinturas y esculturas.

Como con los otros factores que forman parte del escenario físico de pinturas y esculturas, el diseño arquitectónico del interior de la galería de arte, del museo o de la casa privada, y el diseño de los edificios como un todo, han de crear una atmósfera tranquila, relajada y agradable. Debe también —y esto como una condición necesaria para la creación de tal atmósfera—, adecuarse con la atmósfera estética necesaria para la percepción y disfrute plenos de las pinturas o esculturas y ayudar a realizarla. Así pues, si las obras que se muestran son trabajos modernistas, el diseño arquitectónico del edificio, y en particular su interior, han de ser, hablando en términos generales, también de estilo moderno en un grado comparable. Esto vale de manera similar para las pinturas y esculturas de periodos anteriores. Cualquiera que sea el estilo arquitectónico, el edificio o parte del edificio en cuestión de ninguna manera ha de distraer la atención de los espectadores de las pinturas o esculturas que en él se muestran. De otra manera no funcionaría con propiedad como galería de arte o como museo, sino más bien como pieza de exhibición, o como una obra de arte arquitectónico, por derecho propio. En general, el peligro aumenta en proporción cuando la arquitectura se hace experimental o (de manera irónica) original. Si es algo radicalmente experimental o muy original, tenderá a “distraer” tanto a quienes la gozarían por sus propios méritos como a quienes no. En ambos casos, por un tiempo mayor o menor, atrae la atención del espectador hacia ella misma separándola de las pinturas y esculturas en exhibición, interfiriendo así con su percepción y disfrute plenos.

¡Me apresuro a explicar, sin embargo, que no estoy abogando por tener pinturas y esculturas en edificios ordinarios o sin gusto, en edificios que carezcan de toda distinción e individualidad artística, si no es que efectivamente son de mal gusto! Para mí, el ideal es una arquitectura que posea un valor artístico por derecho propio, pero que al mismo tiempo armonice con el estilo y el espíritu de las obras que alberga. El punto esencial es que la arquitectura, como cualquier otro aspecto del escenario físico, ha de servir para el fin que se pretende que sirva *qua* galería de arte, museo, etc.: para la creación de condiciones óptimas para la percepción y el disfrute de los objetos de arte que en ella están.

mero” de Rembrandt y a “El Tiempo develando la Verdad” de Tiépolo cuando se exhibieron por primera vez en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y en el Museo de Bellas Artes de Boston respectivamente, al ser adquiridos en 1962. De manera similar, los visitantes del Pabellón del Vaticano en la Feria Mundial de Nueva York, en 1964-65, recordarán la elaborada colocación (de gusto y efectividad dudosos, sin embargo) creada para la “Pietà” de Miguel Ángel.

A fin de que un edificio pueda funcionar adecuadamente de la manera señalada, debe satisfacer algunas otras condiciones además de la, o de las que se han mencionado hasta ahora. Debe de permitir que se den las otras condiciones -M y -O pertinentes. La galería de arte, el museo, etc., deben estar diseñados de tal manera que los objetos de arte que en ellos se muestran puedan recibir la luz adecuada en cantidades y distribución óptimas; y que las mismas puedan verse, sin esfuerzo, desde un ángulo "normal" (por ejemplo, en el caso de las pinturas, en ángulo recto con respecto a su superficie) y desde las distancias óptimas. Un ejemplo reciente de una galería de arte que ha creado mucha controversia, por razón de que las opiniones acerca de si proporciona éstas y otras de las condiciones antes señaladas parecen estar divididas, es el Museo Salomón R. Guggenheim de Manhattan, diseñado por el finado Frank Lloyd Wright. Así para citar al *Newsweek* (1º de agosto de 1960): "Los admiradores de la extraña fachada han acumulado alabanzas febriles sobre el zigurat invertido de Frank Lloyd Wright... pero los devotos de la pintura, de manera igualmente febril, dicen que el museo no es más que un 'panqué' —y hacen hincapié en que no es lugar para exhibir pinturas". De manera similar *Time* (1º de agosto de 1960) informa:

Al abrirse el edificio de Wright, algunos críticos —y gran cantidad de artistas— se quejaron de que el arte se había sacrificado a la arquitectura... Wright esperaba que la luz principal en la enorme galería circular viniese de la cúpula de cristal del techo. Sweeney [el director del museo] instaló una iluminación fluorescente brillante, pintó las paredes de un blanco deslumbrante (Wright protestó diciendo: "¡Blanco Sweeney, el color de la muerte!") y para sobreponerse a los lamentos de los artistas de que sus pinturas se veían sesgadas, debido al "piso continuo" inclinado de Wright, Sweeney ideó una forma ingeniosa de mostrar sus telas sin marco sobre varillas que sobresalían de la pared. Pero a pesar de toda sus innovaciones, nunca pudo superar la sensación de que dirigía, no un museo, sino un monumento a Wright.

También, Peter Blake, en *Frank Lloyd Wright*, dice:

El Museo Guggenheim es algo casi imposible como museo en el sentido normal: si no hubiese sido por ciertos cambios hechos tras la muerte de Wright, un visitante de la galería tendría que pararse sobre un declive, mirar una pared con inclinación contraria —más aún, una pared curva, de tal manera que las pinturas grandes tendrían que adaptarse a sus contornos— y, al tiempo de hacer todo esto, tendría que evitar el ser cegado por una banda continua de luz proveniente de la parte superior, que pareciera estar apuntada directamente a sus ojos. Probablemente sea inexacto decir, como lo podría sugerir un extaliesiano, que Wright odiaba las pinturas en la colección Guggenheim y que

construyó un edificio para destruirlas. A él *sí* le disgustaba el arte moderno en su mayor parte y tenía muy poco conocimiento o interés por él. Pero existe la posibilidad de que la colección Guggenheim fuera algo muy poco importante para él como para intentar destruirla de una manera tan elaborada. El hecho es, simplemente, que Wright *tenía* que construir una espiral grande y magnífica antes de morir y se las arregló para venderle a la Fundación Guggenheim la idea de que esto sería un buen museo...

En breve, la Fundación Guggenheim obtuvo una fabulosa pieza de escultura arquitectónica —la única obra acabada de plasticidad y continuidad inflexibles realizada por Wright...<sup>6</sup>

Blake añade lo siguiente acerca de la relación que guarda el Museo con *su* escenario:

Aparte de su importancia como una afirmación plástica, es importante como la última bofetada de Wright a la ciudad. Ningún edificio pudo diseñarse para adecuarse de peor manera con el trazo urbano establecido —y eso, a los ojos de Wright, era uno de los mayores cumplidos que se le podrían hacer a un edificio. A pesar de ser ambos color de arcilla, el Museo Guggenheim se ve como un organismo creciendo en un cementerio —no bello, pero ciertamente vivo y danzante.<sup>7</sup>

En la práctica, la unión de la arquitectura y el arte es muy difícil o imposible en algunos casos, como lo ilustra el ejemplo anterior. En condiciones similares, esto se hace menos difícil si el museo o la galería aloja la obra de un solo artista o incluso de una escuela, movimiento o periodo histórico bien entrelazado (por ejemplo, obras modernas como es el caso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York).<sup>8</sup> Las dificultades surgen como sucede en el Louvre o en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, cuando las obras presentadas abarcan muchos siglos y muchas escuelas de arte diferentes. La separación relativa del arte de diferentes periodos, escuelas o países, como en gran medida se hace en el Louvre, no soluciona el problema por completo a menos que los cuartos en los que se encuentran estos grupos de obras sean diseñados de manera apropiada a su tema y tratamiento, o viceversa. Desde los puntos de vista económico y arquitectónico esto ciertamente

<sup>6</sup> Pelican, 1963, pp. 118-120, cursiva en el original.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 122. Así pues, el Museo Guggenheim constituye una excepción a uno de los dogmas fundamentales de Wright, y a su práctica general, a saber, lograr armonizar la obra arquitectónica con su escenario.

<sup>8</sup> A este respecto el Museo Guggenheim es perfectamente satisfactorio. También ofrece, al asistente a la galería, una ventaja importante sobre galerías que alojan principalmente arte no objetivo, en las que las pinturas se cuelgan en cuartos pequeños o relativamente pequeños. Su espiral continua le permite al espectador tener una visión distante de las pinturas —verlas, pues, como un todo y en relación con algunas de las pinturas colindantes— así como acercamientos de las mismas.

no es algo fácil. Pero aquí nuestro interés es meramente teórico. Los problemas prácticos que surjan al intentar llevar a cabo estos ideales deben dejarse a los financieros, arquitectos y directores de museos.

Finalmente, algunos de los mejores ejemplos históricos de la unión de arte con arquitectura los proporcionan las catedrales góticas medievales. Estos ejemplos nos son de especial interés puesto que en ellos muchas de las estatuas están situadas fuera de las catedrales mismas —algunas están sobre ellas—, por lo que pueden considerarse como *parte* de un todo artístico mayor que comprende arquitectura, vitrales, etc. Pero cada escultura, si no es que también los vitrales, es asimismo una obra de arte completa por derecho propio. Es de esta manera como aquí nos interesa considerarlas. Pues sólo de esta manera podemos considerar a la arquitectura como formando parte del escenario físico de la escultura; y, por tanto, como proporcionando una buena ilustración de ciertas condiciones-O físicas.

Hasta ahora apenas hemos mencionado el factor iluminación que se encuentra implícito en la percepción de todo arte visual. Discutiremos ahora este importante factor en relación con la pintura y la escultura. Otras observaciones acerca del mismo se harán en nuestra discusión posterior de la arquitectura.

La luz blanca, dentro de ciertos límites de intensidad y volumen, constituye una condición-O con respecto a la pintura. Hablando en términos aproximados y relativos, la luz blanca que caiga sobre una pintura no debe ser demasiado brillante o deslumbrante, ni demasiado débil o apagada, si la pintura se ha de percibir con propiedad. Para impedir un reflejo indeseable es preferible, en general, una iluminación indirecta a una directa. Al mismo tiempo, la luz ha de caer sobre las telas de tal manera que la misma se distribuya igualmente sobre éstas, haciendo resaltar así su *chiaro oscuro* conforme a la intención que tuvo el artista al usar pigmentos oscuros y brillantes. La iluminación no ha de distorsionar el contraste entre las áreas más oscuras y las más claras haciendo que las primeras parezcan más oscuras y las últimas aún más claras o viceversa. La intensidad y el volumen, así como el ángulo de iluminación que constituyen una condición-O en cualquier caso dado, dependen de las combinaciones particulares de colores, así como de la cantidad particular de luz y sombra en las pinturas individuales. Estas determinan si una iluminación particular es demasiado brillante, demasiado apagada o exacta. También es claro que si la luz es muy apagada o muy brillante se distorsionarán los contrastes entre las áreas más claras y las más oscuras, así como el brillo intrínseco de los colores. Basándonos en bien conocidos hechos experimentales acerca de la percepción del color en general, podemos decir ciertamente que los colores de una pintura parecerán diferentes de lo que realmente son si la iluminación es muy débil; o si parte de una pintura se encuentra a la sombra mientras el resto está bien iluminado.

La distancia entre espectador y pintura, como hemos tenido ocasión de

mencionar anteriormente, tiene alguna importancia para su adecuada percepción. La variedad óptima de distancias depende de la intensidad y cantidad de la iluminación, de la agudeza visual del espectador y de la técnica pictórica del artista en cada caso particular. Por ejemplo, como ilustración del último factor, podemos notar que con mucha frecuencia una pintura hecha conforme a una técnica impresionista y en especial, una de expresionismo abstracto, ha de verse desde una distancia mayor que las hechas, por ejemplo, conforme a las técnicas de los maestros renacentistas, si los colores y las masas han de apreciarse como una totalidad con significado estético. Aquí, como en el caso de la iluminación y de todos los otros factores que puedan constituir condiciones-O, la percepción de jueces calificados es la corte de apelación adecuada.

Lo que acabamos de decir acerca de la iluminación y de la posición del espectador con respecto a la pintura, se aplica en alguna medida a la escultura y a la arquitectura. Una vez más, la luz que ilumine una escultura o el *exterior* de una obra de arquitectura, debe tener intensidad y volumen bastantes como para hacer posible la percepción de toda la obra sin forzar los ojos del espectador. Aquí debemos distinguir entre la iluminación del exterior de un edificio durante el día y su iluminación nocturna. Lo que acabamos de decir se refiere a la primera. La iluminación nocturna del exterior de un edificio puede tener un uso estético específico adicional. La iluminación adecuada puede crear efectos visuales muy placenteros, y puede cooperar con otros factores del escenario, tales como la localización del edificio, a crear una atmósfera que armonice con la calidad de la arquitectura. El lector que haya estado en París o en Atenas puede recordar a este respecto la iluminación ahora tradicional del palacio de Versalles o del Partenón, respectivamente, y el efecto visual especial que se crea en cada caso. Para efectos más variados, podríamos mencionar la iluminación multicolor de los grandes centros y plazas de una metrópoli moderna, tal como Londres o Nueva York; o la vista aérea nocturna de Londres o de Nueva York; o la vista nocturna espectacular que esta última ciudad ofrece desde el océano.

La iluminación del interior de un edificio debe también de ser consonante con el diseño y el estilo de la arquitectura y con los usos específicos a los que el edificio, o la porción particular del mismo, se destina en ese momento. El tipo, intensidad, volumen y distribución adecuados de la luz se encuentran determinados por cosas tales como las siguientes: que el edificio en su totalidad, o parte del mismo, haya sido diseñado, o se use, como habitación, lugar de culto (y de manera más específica, como iglesia, sinagoga, mezquita, etc.), cine, galería de arte, sala de conciertos; y así podríamos seguir la enumeración de manera indefinida. Ya hemos visto una ilustración importante de este punto en relación con nuestra discusión previa de las galerías y museos de arte. Otra ilustración importante es la iluminación del interior de un lugar de culto, tal como una iglesia o una catedral. Sea que lo

que digo aquí se aplique o no a las sinagogas y mezquitas, me parece que cuando menos el interior de una iglesia *no* debe de estar inundado de luz; excepto, quizás, en casos especiales, como cuando en él se lleva a cabo una ceremonia matrimonial. Ciertamente pienso que la luz debe de usarse de manera muy económica y sólo en lugares especiales tales como el altar, cayendo, si es posible, en columnas masivas, pero no deslumbrantes, desde aberturas en el domo o el techo de la iglesia. En lo que resta del interior, aun más que en los lugares especiales a los que he aludido, tengo la impresión de que la luz debe ser suave y cálida, a la par de grandes masas de sombras, o más bien mezclándose con éstas, las que a su vez han de diluirse imperceptiblemente casi en oscuridad. Gran parte de la luz podría y, para mí, debería de provenir de velas, lámparas de aceite o luces eléctricas ligeramente teñidas. (Personalmente tengo una fuerte y anticuada aversión al uso de estas últimas en iglesias u otros lugares de culto.) Estas luces, junto con cualquier luz solar que pueda provenir del exterior, han de impedir que el interior se hunda en una melancolía y una oscuridad cavernosa totales lo que, en el caso de un lugar de culto, resulta apenas un poco mejor que una luz intensa, desnuda y sin sombras. Sea cual sea el tipo y la cantidad de iluminación que se use, me parece que en ningún caso ésta deberá mostrar, al ojo errante, la totalidad del interior — paredes, columnas (si las hay) o el techo. O bien, si lo hace, debe hacerlo por grados, de manera imperceptible.

La discusión previa nos trae de manera inmediata a la consideración de otros factores físicos que pueden proporcionarnos nuevas condiciones—O relativas a las obras de arquitectura consideradas como obras de arte por derecho propio. Haremos notar una vez más que el mismo principio general mencionado en conexión con pinturas y esculturas se aplica al escenario físico de una obra arquitectónica. Uno de los grandes méritos de Frank Lloyd Wright, me parece a mí, lo es el que haya adaptado la arquitectura de sus edificios a la naturaleza del lugar y del terreno en el que estos edificios se erigieron. Por lo poco que sé acerca de la arquitectura y del diseño de jardines en Japón, pienso que lo mismo puede decirse acerca de la adaptación de los mejores jardines japoneses a la arquitectura de las casas o templos alrededor de los que se construyen. Donde el escenario físico inmediato de un edificio es un grupo de otros edificios, como en el caso de poblados y ciudades, es claro que el primero debe armonizar en estilo y perspectiva con el estilo y perspectiva de los últimos. Sólo de esta manera éstos podrán servir como escenario compatible para aquél, poniendo de manifiesto o realzando sus propias cualidades arquitectónicas. Fácilmente puede ver uno la verdad de esto en casos extremos, si, por ejemplo, uno se imagina una casa victoriana o colonial (o aun peor, una iglesia tradicional gótica o bizantina) surgiendo en el corazón de Manhattan, rodeada de rascacielos gigantes. Sin embargo, aquí también puede utilizarse el principio de realzar mediante el contraste.

El escenario arquitectónico o de otro tipo que un edificio utiliza, no debe mezclarse con su propia arquitectura a un extremo tal que su carácter e individualidad distintos se supriman o se pierdan. Más que perderse en su escenario, éste debe ser capaz de desprenderse de él como algo individual, distinto, original. Debe desprenderse en la medida en que un espectador lo note y le dé la atención que merece. Puesto que exactamente lo mismo vale para los edificios colindantes como obras de arquitectura por derecho propio, en relación con *aquél* como parte del escenario de *éstos*, vemos que el principio del contraste no se puede llevar demasiado lejos. El escenario físico, por tanto, será una condición—O sólo si el mismo no contrasta tan fuertemente con él —en estilo, espíritu y perspectiva— como para crear una división en la atención o una tensión mental en el espectador —a menos que sea ésta la intención del arquitecto para crear una atmósfera de intranquilidad o de dinamismo intenso, de falta de equilibrio. Una vez más, el equilibrio adecuado entre armonía y tensión entre la arquitectura y su ambiente, varía con la obra y con su escenario particulares.

Notemos finalmente que el escenario físico de una obra de arquitectura puede, en parte, estar compuesto de esculturas, como cuando un jardín, un patio o algún otro recinto alrededor de un edificio tiene esculturas que lo adornan. Lo que se dijo antes acerca de la arquitectura en su relación con la escultura y lo que acabamos de decir acerca del escenario físico de la primera, se aplica igualmente aquí. La escultura debe unirse con la arquitectura, pero también, en alguna medida, debe distinguirse de ésta, y viceversa. De esta manera los dos tipos de obras ganarán debido a su proximidad física y a su asociación estética.

HAIG KHATCHADOURIAN  
(Trad. de José A. Robles)

UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA, LOS ANGELES