

mundial no hubo tratados de paz, lo que según el autor "es otro signo del cambio de época". Los países triunfantes en esa conflagración, siguiendo a Bravo, delimitaron en la Conferencia de Yalta (1945) lo que serían sus esferas de influencia, sin considerar la opinión de los pueblos afectados. Yalta es, entonces "un símbolo del siglo xx y del fin de una época, la Edad Moderna, así como Tordesillas lo fue en el siglo xv, del comienzo de esta misma época". En 1494 se inició la preponderancia mundial europea y ésta terminó en 1945: los Estados Unidos y la Unión Soviética son potencias extraeuropeas.

El último acápite es el que Bravo denomina *La partición de Europa y del mundo*. En él explica que la disolución del imperio Austro-Húngaro significó la destrucción del equilibrio político de Europa Central y que para el viejo continente significó el fin de su supremacía mundial, puntos que ya ha consignado, pero a nuestro juicio lo que resulta más relevante de él, es la repercusión, en Latinoamérica, de la nueva división del mundo, puesto que antes de la gran guerra los países hispanoamericanos tenían estrechas vinculaciones con Europa; terminado el conflicto, el viejo continente fue reemplazado por los Estados Unidos en lo económico.

En lo político la desaparición del imperio Austro-Húngaro dejó un vacío geopolítico, pero no así en lo cultural.

Concluye Bravo Lira diciendo que "desaparecido el imperio Austro-Húngaro, ni Europa ni el mundo volvieron a ser los mismos. Con él terminó irremisiblemente una época".

En general, el estudio presenta una estructura congruente. Tiene un gran respaldo bibliográfico y es de una lectura fácil y amena. Es interesante el planteamiento del autor en el sentido de que el imperio Austro-Húngaro constituía una especie de "zona de seguridad" que evitaba el expansionismo alemán y el ruso. Igualmente lo es la idea del término de la Edad Moderna en 1945, pero creemos que este punto específico merece profundizarse aún más. El trabajo responde completamente a su título, pero consideramos que su mayor valor radica en que abre nuevas interrogantes, nuevas vías de investigación y de discusión académica.

Cristián Guerrero Lira

Johannes Itten,
BILDANALYSEN

herauegegeben von Reiner Wick Otto Maier, Ravensburg Verlag, Ravensburg, 1988.

Este año ha sido particularmente fructífero en el tema de la Bauhaus y ello se debe a que se conmemoran los 70 años de su fundación. Es sumamente interesante asistir al fenómeno que ha producido su "renacimiento", pues parece tener ciertas similitudes con lo ocurrido a los futuristas, quienes fueron olvidados por décadas debido a su asociación con el fascismo y se les negó el rol que tuvieron en las artes de principios de siglo. Cuando esto fue corregido, apareció como increíble todo lo que les debían la mayor parte de los movimientos artísticos que le sucedieron. Si bien no podemos decir que la Bauhaus estuviera olvidada, sí podemos afirmar que se produjo un fenómeno de desformación de sus elementos constitutivos debido en esencia a dos factores —por lo menos—: 1. La relación directa Bauhaus-Gropius/Gropius-Arquitectura = Bauhaus-Arquitectura, 2. La relación de las formas artísticas de la Bauhaus con un frío industrialismo. Si bien hay algo de cierto en ello, este punto de vista carece de muchos elementos importantes respecto a la visión teórica y la manifestación artística de la escuela. Es así como este resurgimiento de la Bauhaus está marcado por el término de la "Era Gropius".

El aporte más importante e interesante en este sentido se relaciona con el develamiento de la figura, ideas y acción teórico-pedagógica de Johannes Itten. Esta tarea ha sido llevada a cabo por unos pocos investigadores dentro de los cuales cabe destacar al profesor Rainer Wick de la Universidad de Wuppertal.

La obra de Wick *Johannes Itten. Bildanalysen* (Otto Maier, Ravensburg, 1988), fue precedida por *Pedagogía de la Bauhaus* (Alianza-Forma, 1986) y se constituye, junto a la anterior, en uno de los

mejores materiales para acceder de un modo crítico y documentado a los planteamientos de Johannes Itten. Su primer acierto es no haber realizado una mera recopilación al modo de las obras de Hans Wingler *Die Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933* (1968) o de Eckhard Neumann *Bauhaus und bauhäusler* (DuMont, 1985), las que si bien son un estupendo aporte documental, carecen totalmente de un sustento crítico, no plantean ninguna problemática ni cuestión que permita detectar el desarrollo de una idea en dicha recopilación de fuentes (sin olvidar la casi completa falta de textos de Itten). Este problema lo supera Wick desarrollando en dos partes su obra: la primera es un planteamiento crítico de las principales ideas que sustentan la teoría y acción artística de Johannes Itten; la segunda expone los textos del propio Itten; que sustentan las cuestiones planteadas en la primera parte, a lo que se agrega un muy útil trabajo de transcripción de los manuscritos reproducidos para su mejor comprensión —lo que no deja de ser un aporte importante—.

En la Introducción de la obra, Wick deja claro lo que consideró fundamental en este replanteamiento de la Bauhaus; él refiere el conflicto Itten-Gropius como una controversia entre ambos (consciente o no) por el temprano dominio como cabecillas de la Bauhaus, lo que deriva en el despido de Itten, debido a su negativa a renunciar. Pero frente a esta situación histórica, hay otra de mayor trascendencia: la importancia que tuvo el Vorkurs de Itten, tanto mientras éste lo dirigió, como posteriormente y, no sólo para la Bauhaus, sino también para toda la pedagogía del arte en los tiempos posteriores. Ello no es exagerado como parece, y queda mucho más claro al leer y ver los planteamientos de Itten artista y pedagogo. Es sumamente interesante la cita de Schlemmer que Wick transcribe para ilustrar la imagen que se tuvo de Itten al interior de la Bauhaus; en ella relata una lección en que Itten mostró a sus alumnos la Magdalena llorosa del Altar de Grünewald. Ello provocó malestar en los alumnos porque les pareció muy complicado realizar un análisis de dicha obra. Itten mira la imagen y "truená": "cuando Uds. artistas tengan la experiencia, de esta elevada figuración del llanto, estos que son llantos del mundo, no dibujo, sino ser y derretirse en llanto. Que les hable y golpee su puerta!". Esta descripción realizada por Schlemmer acentúa sólo un aspecto de los "Análisis" de Itten, el aspecto emocional referido a lo irracional; es resultado de una visión parcial, que oculta los esfuerzos de Itten por desentrañar un *método de análisis* que permita un acercamiento sensible y vívido a los materiales y a las obras de antiguos Maestros. Este prejuicio es el que origina la imagen de un místico fanático, un contrario a la relación arte-industria, un opositor al servicio social de la obra de arte; nada está más lejos de dichas impresiones, las cuales muy probablemente son sólo el fruto de la intromisión del "espíritu de época" al interior de la Bauhaus y la errada idea de que las artes allí acogidas debían estar supeditadas a la arquitectura (de un marcado carácter constructivista) y, por tanto, a una acción preeminentemente racional del artista.

La teoría de Itten, nos dice Wick, se centró en el intento por conciliar el ser racional e irracional, la comprensión cognitiva y la vivencia intuitiva y, desde ella a una visión mística, la cual se ve sobre todo en el "Analysen". Este dualismo es característico de Itten, pero también de otros artistas de vanguardia en su tiempo, entre ellos otros miembros de la Bauhaus, W. Kandinsky. En el caso de Itten, dicha teoría está contenida fundamentalmente en el *Analysen alter Meister* (1921) publicados por Bruno Adler en Weimar en la revista *Utopia*, pero también hay algo de ellos en sus *Tagebuch* publicados en Berlín en 1930, cuando dirigió su escuela en dicha ciudad, y en la edición de *Kunst der Farbe* (1961).

Para exponer estas ideas, en la segunda parte del libro, Wick nos presenta los textos íntegros, libres de selección. Las únicas intervenciones son para transcribir algunos fragmentos de difícil lectura. Están contenidos allí: Diarios Tempranos (1913-1918), Sobre la Composición (1917), Análisis de Antiguos Maestros (1921). ¿Cómo estudia uno el arte exacto de ver? Diario. Contribución para un contrapunto de las Artes Plásticas (1930), Estudios sobre Antiguos Maestros (1931) y, Análisis del color sobre libros de dibujo de lecciones y "Kunst der Farbe" (1961).

De los textos citados, indudablemente que el más importante es el "Análisis de antiguos Maestros". Ya dijimos que esta obra fue publicada en la revista *Utopia* y no deja de ser decidor que esta revista tuviera dicho nombre acogiendo el ideal surgido desde la Primera Guerra Mundial acerca de una esperanza de paz y mejoramiento del hombre como individuo y las sociedades como entidades que les acogen. Ello está en perfecta relación con la gran fe y la esperanza en el hombre que se desprende de los textos teóricos de Itten.

La pregunta central respecto a “*Analysen alter Meister*”, la pronunció Josef Adlers antes que nosotros: “¿Cuál es el significado del Arte ante el espíritu?”. Para ello Itten recurrió al conocimiento ancestral de la humanidad y, he aquí su primera particularidad y acierto, pues no se restringió a Europa—incluso hizo lo contrario—, sino que recurrió a los textos indúes del Rigveda, los egipcios, tibetanos y chinos, textos sobre forma y espíritu, textos de los filósofos Laotse, Plotino, Marcilio Ficino, Nicolás de Cusa y Teofrasto Paracelso, así como del pintor romántico Philipp Otto Runge. Las relaciones entre estructura de la obra creada-obra de arte está en relación con aspectos simbólicos místicos y con habilidades que deben ser “entrenadas” por medio de un despertar del espíritu. La visión mística y la vivencia deben recibir su lugar en el conocimiento racional y el pensamiento positivo.

Formalmente esta contribución consta de dos partes claramente diferentes: primero diez hojas de texto estampadas en rojo y negro, que son todo el credo artístico de Itten, pero, además, dan indicaciones sobre su comprensión de la realidad y su Visión de Mundo; en segundo lugar, los “análisis” propiamente tales constan de: 1. Un análisis de dibujo con escasos apuntes al margen señalados por la mano de Itten, 2. Una reproducción de la obra analizada, 3. Un entrazado caligráfico que corresponde con la forma y contenido del dibujo del análisis. Los aspectos críticos complementarios que Wick ofrece en el capítulo 7 de la primera parte son muy interesantes de considerar al momento de leer el texto de Itten. Adicional al “*Analysen*” venía (en la rev. *Utopía*) una hoja litografiada en 18 colores—del mismo Itten—, en forma de proyección estereográfica y abierta como una estrella de color de “globo de color en 7 escalones de luminosidad y 12 tonos”, la que puede relacionarse en correspondencia con los colores místicos del romántico Philipp Otto Runge—según Wick—.

La idea de creación que sustenta Itten es bastante clara y está expresada al comenzar el “*Analysen alter Meister*”. Ella puede ser resumida en la frase: “crear es recrear”; pero ello tiene un requisito: sólo toda creación vivida es recreada: “sólo así despierta del reposo a la vida personal”; por lo tanto: “una creación vivida es recreada”. Pero toda obra recreada y vivida es externamente figurada, de allí que sea tan importante el análisis de la figura (*Bildanalyse*). ¿Cuál es la relación que aquí se establece? El mismo Itten nos responde: “desde el punto de vista espiritual no existe una gran diferencia entre el hombre que vive la obra de arte y el que representa exteriormente en la obra una forma vivida. A cualquier hombre se le puede enseñar a dibujar una línea circular, pero cada hombre lleva dentro de sí la fuerza de sentir interiormente, con la intensidad de una experiencia vivida, la línea circular. Puedo liberar en él aquella fuerza, pero no puedo dársela. Porque esta vivencia es terreno de la facultad de una oscilación espiritual-anímica”. Por todo ello Itten afirma que los medios de representación no se pueden enseñar, de la misma manera que no se puede enseñar la forma (“enseñar y aprender equivale a haber comprendido y comprender. La afirmación de que la forma puede ser enseñada, por tanto, sólo puede parecer verdadera a un intelecto rudimentario”).

Luego, en el teorema de la obra queda la relación completa: “todo lo animado se manifiesta a los hombres por medio del movimiento. Todo lo animado se manifiesta en forma. Esto es toda Forma de movimiento y todo movimiento se manifiesta en Forma. La Forma es conforme al movimiento y el movimiento esencia de la Forma”. Por lo tanto, para sentir la forma es necesario *conmoverse*; y este *conmoverse* puede ser: 1 Físico, dibujar una línea; 2. Anímico, sentir la línea y 3. Espiritual, imaginar una línea espiritual y ser movido en espíritu. Así pasamos de un movimiento exterior a uno exterior-interior y, finalmente, uno interior. La mejor descripción de ello la hace Itten: “lo advertido arriba, corresponde a mística luminosidad interior, el movimiento espiritual entre el ser y la oscuridad, turbulencia del exterior, movimiento físico. Como hijo de este satélite alumbrado, así alumbrado este tercer grado es el último y se ha arrancado de esta oscuridad”.

La célebre sesión de trabajo con un cardo ilustra como el dibujar la forma sensible requiere de la oscilación entre la forma en sí (material) y el espíritu (intangibles). Sólo cuando se está en correspondencia con ambos se logra una recreación vívida de ese ser. Según Itten ello es difícil de alcanzar y sólo algunos maestros lo han hecho, precisamente ellos son materia de su análisis (Francke, Leonardo, El Greco y de todos estos Grünewald, Fra Angélico y Mu-chi, principalmente). Pero, si la forma no se puede enseñar, tal como no se puede dar la fuerza de sentir interiormente, ¿qué sentido tiene los “*Analysen*”? Itten lo clarifica: son ejemplos, demostración de posibilidad de

aplicación de un método que debe ser experimentado por uno mismo. Y su método es tal que el análisis de la forma se vuelve poético: (Adoración, Meister Francke). “Firmamento de María / Substancia de la claridad recipiente divino / puerta luminosa y amor / hermosa como el rosicler / hermosos como la Luna / obrizo como el Sol / terrible como la muchedumbre / María / tu jardín florecido del Señor fuego / ormuzd / parse / recipiente / puerta / María rojo amarillo azul / todos los colores / rojo-verde = fuego-agua / Sol / muchedumbre / Luna / adorar /. Y el ángel del Señor me recibe en una ardiente flama en el bosque, este bosque con fuego arde y no es absorbido / en la tierra se eleva el arrebol mágico desde el oriente y se inclina hacia donde el niño / inclinada / también en pie su madre María de azulverdoso traje / y dominado de oro / cielo y río en rayos rojos vivaces fuegos / y grande dorado [estrella y círculo] / claridad y amor / brilla refulgente sobre humano aliento / y el lucero brilla en todas las estrellas”.

La presencia de las dualidades es cuestión constante en los textos teóricos y los análisis de Itten; una de estas dualidades es puntualmente trabajada. Se trata del claro-oscuro que, según Itten, puede ser determinante para el buen resultado de una pintura. El claro-oscuro es una forma de composición de las figuras en el sentido de masas de luminosidad, movimiento de masas que Itten clasifica en nueve tipos: a) Horizontal, b) Vertical, c) Diagonal, d) Horizontal-vertical, e) Vertical-diagonal, f) Horizontal-diagonal, g) Diagonal-diagonal, h) Horizontal-vertical-diagonal y, i) Circular. Para ilustrar estos tipos recurre a obras de H. Rousseau, Domenico Veneziano, Rembrandt, Han Memling, Bernhard Striegel, Konrad Witz, Paul Cézanne (dos) y Rembrandt, respectivamente. Estos estudios acerca del claro-oscuro serán complementados con algunos análisis de la composición de pintores italianos, un francés y dos chinos; demostrando nuevamente ese interés por aprovechar las experiencias de diversas culturas.

Indudablemente que para Itten la cuestión de la enseñanza no era el mero hecho de la técnica, sino que una acción que involucra a toda la persona, del desarrollo de sus sentidos hasta su mejoramiento espiritual, pasando por sus facultades anímicas y de pensamiento. Es posible que precisamente estos aspectos sean los que ponen de relieve la importancia trascendental de su obra. Por ello mismo es que su recuperación se constituye en un verdadero aporte a la Historia, Pedagogía, Teoría y Práctica del Arte. Y, en este caso, el autor ha sabido conciliar —como si se tratase de un homenaje al mismo Itten— los aspectos críticos fruto de su trabajo intelectual con el respeto por la fuente misma; a ello agrega un interesante grupo de material gráfico inédito como tal y, sobre todo, la posibilidad de que sea el lector quien se haga una idea final de lo que Johannes Itten quiso enseñar. Creo que sin duda este es uno de los libros que celebra de mejor modo los 70 años de la fundación de la Bauhaus, dándole su verdadera dimensión a través de la diversidad y riqueza del pensamiento de uno de sus creadores y teóricos más importantes. Lo único que resta esperar es que pronto podamos contar con una edición en lengua española de la obra de Wick.

Sergio Salamó Asenjo

Ministère de la Culture et de la Communication

MUSÉE D'ORSAY

Editions de la Réunion des musées nationaux. Paris 1986

A fines de 1986 y principios de 1987 se inauguró el Museo de los Impresionistas en la *Gare d'Orsay*, una antigua estación de ferrocarril construida a mediados del siglo XVIII; este edificio reemplazaba al *Jeu du Peume*, el pequeño local que albergaba una colección que no tiene parangón con la actualmente expuesta en el nuevo museo. Junto con inaugurar este centro de arte se editó un libro que recoge las obras en él expuestas.

El edificio, ejemplo del más puro estilo de las últimas décadas del siglo XVIII, se ubicó donde había estado el *Palais d'Orsay*, incendiado por la Comuna en 1871. Victor Laloux fue el responsable de su construcción en 1878; finalmente fue inaugurado al iniciarse el siglo, el 14 de julio de 1900. La *Gare d'Orsay*, como su nombre lo dice, estaba destinada a ser una estación de ferrocarril. Se le puede