

La Serpentina: Arte y Filosofía en Ravaisson

Christiane Mauve
Universidad Paris VIII

UN PINTOR- UN FILÓSOFO.

En 1989, en un artículo de la revista *La Part de l'Oeil* dedicado a Courbet, un investigador anglo-sajón, Michael Fried, pareció casi que concluir la influencia sobre el pintor por parte de un filósofo francés contemporáneo suyo: Felix Ravaisson¹. Debo confesar que el asunto me pareció notable, pues normalmente, cuando se trata de grandes pintores del siglo XIX, no es por parte del establecimiento de la época que se investigan los eventuales encuentros entre arte y filosofía. Tratándose de Courbet, la aproximación era incluso más asombrosa, con todo y la prudencia con que se había efectuado en este caso: la tendencia es a explorar los intercambios seguros que tuvo con un contestatario de su talla, Proudhon, más que con uno de los maestros reconocidos del espiritualismo oficial. ¿No habría que tomar ésto como un indicio adicional, en el sentido de que las separaciones demasiado tajantes mediante las cuales se ha querido distinguir entre los innovadores y los otros en el siglo pasado han alcanzado en el presente un tal grado de porosidad, que han perdido mucho de su pertinencia, y de que en particular ya es tiempo de ensayar una reevaluación del impacto de filósofos franceses habitualmente abordados de manera peyorativa?

Así pues, mi propósito no es el de discutir la eventual plausibilidad de la sugerencia presentada por Michael Fried, cualquiera que sea la atención que merezca. Tal vez durante el decenio de 1850 Courbet haya intentado resolver en la pintura un problema que poco antes había formulado el filósofo en la obra que lo hizo conocer: *Del Hábito*. Tal vez su “realismo” exija la búsqueda de analogías que desbaraten el carácter irrepresentable de la continuidad entre todos los seres de la naturaleza. Es posible, en consecuencia, que sea preciso repensar su estética “materialista” de manera más matizada. Pero quien me retiene aquí es Félix Ravaisson y también, a partir de su singularidad, la cuestión de un giro, que eventualmente es específicamente francés, dado a las relaciones entre arte y filosofía.

Pues si un pintor como Courbet pudo encontrar en esta filosofía alimento para su práctica y su reflexión pictóricas, el filósofo Ravaisson tuvo con la pintura en particular y con las artes visuales en general, un trato asiduo que amerita, según creo, detenerse allí. Por lo demás, resulta sorprendente que

Michael Fried no haya realizado este aspecto, él que no obstante se refiere explícitamente a la reseña dedicada por Bergson a Ravaissou, en la que tal relación se encuentra a cada instante más que subrayada. Sin duda que los pareceres de Ravaissou sobre la pintura pueden aparecer como muy alejados de las preocupaciones de Courbet, contrariamente a las especulaciones sin vínculo directamente perceptible con dicha pintura, desarrolladas por Ravaissou, por ejemplo en *Del Hábito*. Schelling, uno de los maestros alemanes de Ravaissou, suscitó con su filosofía de la naturaleza un Kaspar David Friedrich o un Carus, sin que nunca hubiera escrito ningún texto de estética, que estrictamente hablando estuviese en concordancia fundamental con las innovaciones de estos últimos²...

CENTAUROS Y QUIMERAS

Pero en Ravaissou no existe sólomente eso que acabo de designar con esos términos vagos como “pareceres” sobre la pintura, ó, más arriba, como “trato asiduo” con las artes visuales. En él se da, desde su juventud y no sin éxito, la práctica del arte de pintar; luego, la práctica de la por entonces completamente reciente fotografía, y finalmente y de manera tardía, iniciación en las técnicas de la escultura. Este filósofo, que nunca enseñó y que escribió bien poco, entra dentro de la categoría de los centauros o quimeras que Paul Valéry emplea a propósito de Leonardo da Vinci: “con respecto a nuestros hábitos, Leonardo parece una especie de monstruo, un centauro o una quimera, por causa de la especie ambigua que él representa para los espíritus demasiado ejercitados en el dividir nuestra naturaleza, que consideran a los filósofos sin manos y sin ojos, y a los artistas como cabezas tan reducidas, que no contienen más que instintos”. Ravaissou fue un filósofo dotado de manos y de ojos, y ello no para descansar de la filosofía, a manera de violón de Ingres³, sino para hacer mejor filosofía, de la misma manera que Leonardo, según Valéry, estuvo sediento de todos los conocimientos para pintar mejor³. Bergson, vuelvo a ello, ha sido probablemente quien mejor ha comprendido y valorado este lazo íntimo en él, esta imbricación entre prácticas y cultura plástica por una parte, y filosofía por la otra. El ha notado, por ejemplo, que Leonardo - precisamente él - fue tan importante para Ravaissou como Aristóteles. O que la experiencia del esfuerzo concreto de la mano que dibuja, desviando la atención de la traza producida para llevarla al movimiento que la engendra, no tuvo nada que ver en la elaboración de una metafísica vitalista expuesta en otra parte, en la obra escrita. O incluso que su lengua -lo cito sin compartir necesariamente lo que la aproximación realizada tiene de convencional- «mezcla de imágenes con colores muy vivos, y abstracciones con contornos muy nítidos» era la lengua de un “filósofo que supo pintar y esculpir al mismo tiempo”⁴

Para aludir una vez más a las hipótesis muy estimulantes de Michael Fried: Courbet habría podido encontrar en un texto filosófico como Del hábito -asi pues, un artista cuya cabeza no era demasiado reducida-, la indicación de un camino a tomar para renovar su arte. Porque lo que importaba, según el crítico americano, era renovar su arte, sacarlo del atolladero de las técnicas pictóricas que producían un efecto insoportable de teatralidad precisamente allí donde apuntaban a obtener la meta-ilusión de una ausencia del espectador⁵ Se podrá sostener que Ravaissou habría querido encontrar en la práctica de las artes visuales una fuente de renovación, para mantener viva la tradición filosófica, ó más precisamente la metafísica, en una época en la que, bajo el influjo del positivismo y de un cierto kantismo, se renunciaba al conocimiento de las causas y de las cosas en sí para restringirse a las leyes y a los fenómenos. Es cierto que en esta preocupación predominante por la metafísica, Ravaissou habría considerado al mismo tiempo a la pintura y a las artes visuales como ya culminadas y no como estando aún por venir. Si bien es cierto que buscó en el entrelazamiento de los movimientos del ojo y de la mano empleado en la producción de las formas de las artes plásticas la aprehensión desde dentro del proceso de su aparición, y, por analogía, de todo aparecer, por otra parte también privilegió siempre la experiencia de la copia, de la fidelidad con respecto a las obras maestras de la antigüedad o del renacimiento.

UNA LÍNEA A SEGUIR

Para Ravaissou no existen obras maestras, o dicho de otra manera, arte verdadero, sino mediante el develamiento retenido de la verdad de los seres y de las cosas. Mejor que cualquier otra época, la antigüedad y el renacimiento así lo comprendieron pues supieron no sólo ver, sino también dar a ver la serpentina. Cuando por fin irrumpe el “genio griego”, “inmediatamente después de los esbozos informes de las edades primitivas”, de la rigidez de las producciones de Egipto y del Asia, es la serpentina quien viene a enrollar y desenrollar las líneas en la ornamentación, a inscribir el movimiento en la piedra, a inventar la “esbeltez de las formas”, la desenvoltura que resulta de la independencia relativa de las partes entre sí, a conferir a las obras de los artistas el carisma nunca antes visto de la gracia. (Me apoyo en diversos lugares en una conferencia de Ravaissou referente a un proyecto de museo de vaciados antiguos, pronunciada ante los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura). Es a ella a quien el renacimiento, tan nombrado, ha redescubierto al redescubrir las obras maestras de la antigüedad desde mucho tiempo desaparecidas. Es gracias a ella que todo gran pintor, todo gran escultor permanece en contacto con el origen fecundo, cualesquiera que sean las exigencias de su tiempo. También la tentativa más humilde de iniciación a las artes del ojo tiene que tenerla en cuenta desde los

primeros rudimentos. Posteriormente, en las polémicas suscitadas por la introducción de la enseñanza del dibujo en las escuelas y liceos, Ravaisson insistirá reiteradas veces: “ordenar según el serpeggamento propio, ó línea generadora, u onda madre (da Vinci)...Encontrar la línea maestra, la espiral reina. Leonardo. Correggio. Miguel Angel y Leonardo enseñan la torsión. Correggio la esconde en los escorzos y fusiones: misterio.”⁶

Se sabe que la línea ondulada, ó “línea de la belleza” como la denominaba Hoggarth, tan no careció de partidarios entre los estetas y filósofos del arte, que en una de sus obras Goethe acuñó para ellos el género de los “ondulistas”. Herder, Winckelmann, Schelling se cuentan entre ellos, y sería extraño que Ravaisson, que los frecuentó, no hubiera notado en ellos esta predilección por la línea que supuestamente es la más apropiada para transmitir el sentimiento de la vida. La serpentina, o la “espiral reina” como acabamos de ver que la llamaba, ¿tenía para él más de contrapposto clásico, heredado de la construcción de Miguel Angel del cuerpo sobre múltiples ejes, que lo hacían parecer más flexible, más natural, más viviente? ¿ó más bien de la figura serpenteada de los manieristas, que modela al cuerpo, alterándolo, bajo el grafismo moviente de una S, o de una llama “con la punta aguda, que parece querer desgarrar el aire”, llevando al personaje como hacia fuera de sí mismo?⁷ No es éste el lugar para discutir sobre ello. Deseo demorarme junto a la serpentina ravaissoniana de otra manera, destacando lo que Ravaisson escribió sobre ella en uno de sus textos sobre la enseñanza del dibujo: “especie de eje generador del que los contornos dependen, eje que ondula a la vez en las tres dimensiones del espacio, que más que mostrarse se deja adivinar, y que no existe tanto para la vista como para la imaginación y el pensamiento.”

La serpentina no se ve, no verdaderamente. Esta es la razón por la que hay un aprender a ver, un desaprendizaje de la vista del ojo, al mismo tiempo que, mediante la copia repetida de obras maestras, una iniciación en otro ver, en cierta manera en un videncia o doble visión. Aquella que es patrimonio del espíritu de fineza, del que Ravaisson precisa en un artículo dedicado a Pascal, que tiene como propiedad una “flexibilidad de pensamiento que él aplica al mismo tiempo a las diversas partes amables de aquello que él ama”, de modo que comparte con ese objeto “la facilidad infinita de ondear en todos los sentidos sin esfuerzo y de jugar en todo tipo de pliegues y repliegues, de los que tanto se han ocupado y que tan bien han sabido ofrecer Leonardo da Vinci, Miguel Angel y el Correggio”. Es de este ojo de artista plástico que se adhiere a la danza de las cosas y de los seres, de donde él supone que la metafísica sacará provecho para su propio renacimiento, como si las artes visuales hubieran llegado a ser las únicas depositarias de una tradición del Ver, del Contemplar, y que la filosofía habría olvidado, a pesar de que pertenecen a su propio pasado.

EL ARTE COMO ORGANON DE LA FILOSOFÍA

Todos los grandes metafísicos supieron en efecto -tal como lo recuerda el artículo sobre Pascal-, que existe un más allá del Logos, una donación de la Presencia, de lo que de la Presencia puede darse, que excede a la razón racionante, que desborda los procedimientos de la lógica y las reglas de la coherencia, y que incluso supera a la razón, así se la conciba como facultad de intuición intelectual. De cierta manera, el metafísico también dispone de un ojo que duplica el ojo de la vista sensible, y que no se abre sino cuando éste practica el cuidado de lo real. No se diferencia en absoluto del ojo del pintor o del escultor auténticos. “La intuición del filósofo profundo es la misma del gran artista, utilizada de manera diversa”: al atribuir este pensamiento a Ravaissou, Bergson no se equivocaba. Es la misma intuición y es la intuición de lo mismo. Fidias puede nombrarse al lado de Platón, y Praxiteles al lado de Aristóteles en el breve extracto referente a los orígenes de la filosofía que presenta el Informe sobre la filosofía en Francia durante el siglo XIX. ¿Por qué, entonces, se introduce el desequilibrio? Porque los artistas no sufren como los filósofos la tentación de la “idolatría de las ideas generales y de las palabras”⁸. Porque tampoco corren el riesgo de ser engullidos en la noche mística, como aquellos que, como Pascal, se aventuraron en el abismo sin “tener a la estética por guía”.

Recuperar y conservar este hilo de Ariadna, es algo que con certeza quiso Ravaissou. Primero, al atreverse a introducir la serpiente, si no como concepto, al menos como cuasi concepto que aún conserva un carácter de “figura”, “ese pozo del discurso, ese ojo que se encuentra en su centro” como puede decirse, tomando prestada esa bella expresión de J.F. Lyotard⁹. Se podrá juzgar sobre los efectos que han resultado a partir del fragmento siguiente, escogido entre las publicaciones póstumas: “El serpeggimento es la meta, pues es él quien expresa la gracia, es la línea de expresión de la moral. De allí tiene que partir todo (...) La morfología: psicología larvada, y así mismo, y de nuevo, la cinesiología o teoría de los movimientos o de las ondulaciones y resplandores. Es también *theologia larvata*, y encarnación de lo divino”. Luego, -pero aquí me arriesgo en el terreno de las intenciones no atestiguadas expresamente por nada- buscando dibujar y pintar con las palabras, *mutatis mutandis* como Merleau-Ponty. Pues si como otro fragmento lo dice - “lo real, inagotable: no podemos construirlo ni comprenderlo sino verlo, sentirlo”-, entonces es preciso que el discurso se desarraigue de la legibilidad, que también él llegue a ser serpenteo, de tal manera que su hacerse ritmo sensible haga al lector capaz de ver, con el otro ojo, ese verso en el que las palabras tan solo hacen las veces de signo. De allí el período ravaissouiano, sus elaborados alambicamientos, como en el ejemplo que sigue: “Ese encanto se encuentra sobre todo en lo que se llama la gracia; y la gracia que se dirige, como más allá de la región aún exterior de la inteligencia, a alcanzar al alma misma, a conmover al corazón, ¿no parece acaso que eso sea

algo que proviene no de la materia sensible, ni de la grandeza, ni de la forma que lo ordena, sino del corazón mismo y como del fondo del alma?"¹⁰. De ahí finalmente la concepción de conjunto de sus obras publicadas, como el Informe ya mencionado, verdadero "cuadro" en el que el motivo principal (la filosofía en Francia en el siglo XIX) es conducido desde la lejanía de la filosofía griega, desarrollado en una línea sinuosa que alterna el idealismo y el materialismo, sin dejar de dar a entender que esos contrarios se "co" pertenecen en una unidad más profunda por fin sombreada en el sfumato de una promesa, la del advenir de un pensamiento de esta unidad. (Lo vago, lo difuminado que le han sido reprochados a Ravaisson, no solo le fueron indiferentes, según creo, sino que incluso fueron buscados por él deliberadamente, a título de equivalentes del famoso sfumato, que admiraba en Leonardo, límite, desvanecimiento de lo visible en lo invisible).

Anteriormente anticipé que era para salvar la metafísica, por lo que Ravaisson quiso asegurar en las palabras el relevo por parte de un depósito recolectado por las artes visuales. Para concluir, se impone una precisión: para él, salvar la metafísica era ante todo salvar el poder de las palabras de indicar todavía algo de un Real para el que justamente cada vez había menos palabras: lo divino. "Es preciso que la filosofía tome hoy para sí la substancia, el espíritu, con el fin de salvarlos del naufragio de la Letra", escribía en su juventud a uno de sus viejos profesores, entendiendo por Letra, la Letra de la Religión en general, y del cristianismo en particular. Una vez muerta la tradición del Texto Sagrado, quedaba la otra tradición, la de la exaltación de la belleza de las creaturas como vestigio de lo divino, esa que, retomada y transformada por el renacimiento, asignaba a la pintura la tarea de presentar aquello que era excluido por el proyecto científico de hacer inteligible al mundo ¹¹. Confiado en ello, Ravaisson asumió sin duda el riesgo de no ver que en su época, ésta también entraba en una fase crítica -con Courbet, por ejemplo...-. Y no obstante suponiendo que él hubiera podido hacerse comprender en Francia, ello tan sólo habría ocurrido en círculos restringidos. Pero preparaba otros encuentros, que exigirán otros estudios en los que este error de apreciación no será ya posible.

Traducción de Lisímaco Parra
Universidad Nacional de Colombia

NOTAS.

¹ Fried, Michael, *La métaphysique de Courbet: Une lecture de "La Curée"*, La Part de l'Oeil, Presses de L'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruselas, #5, pp. 81-98

² Tilliette, Xavier, *Schelling, l'art et les artistes*, Présentation à Schelling: Textes Esthétiques, Klincksieck, Paris, 1978, pág. 33-31

³ Valery Paul: *Léonard et les philosophes*. Lettre à Leo Ferrero, Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980, Tomo 1, p. 1261.

⁴ Bergson, *Notice sur la vie et les oeuvres de Mr Ravaisson*, in Ravaisson, Testament philosophique, Boivin, Paris, 1935.

⁵ Fried, Michael, Op. Cit., y: *La place du spectateur-Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Paris, 1990.

⁶ Ravaisson, *Frangments divers*, en Joseph DOPP: F. RAVAISSON. La formation de sa pensée d'après des documents inédits, Ed. de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain, 1933.

⁷ Mauries, Patrick, *Maniérisme*, Ed. du Regard, Paris, 1983, pp.28-29.

⁸ Ravaisson, *Inédits*, en Dominique JANICAUD: *Une généalogie du spiritualisme français*, Nijhoff, La Haye, 1969.

⁹ Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1971.

¹⁰ Ravaisson, *Rapport sur la philosophie en France au XIXe s.*, Vrin, Paris, 1983, p.245.

¹¹ Lyotard, o.c., p.174 y ss.

*N del T. La expresión «Violon d'Ingres» se refiere al hecho de que un arista practique un arte que no es el suyo, como el pintor Ingres ejecutaba el violín.