

# Formas y movimientos: Georg Simmel, intérprete de Auguste Rodin



Micaela Latini

Università degli Studi dell'Insubria /Varese-Como  
micalatini@gmail.com

## Resumen

El artículo recupera los lineamientos básicos de las diferentes interpretaciones de Georg Simmel sobre la obra de Auguste Rodin y enfatiza los vínculos entre el interés de Simmel por el escultor francés y su concepción de la modernidad como movimiento constante. En este sentido, contrasta estas interpretaciones con las que el sociólogo alemán hace de Miguel Ángel.

Palabras clave: Filosofía de la vida; teorías de la modernidad; estética

## The Forms and the Movements: Georg Simmel Interpreter of Auguste Rodin

### Abstract

The article recovers the basic guidelines of the different interpretations by Georg Simmel regarding the work of Auguste Rodin. It emphasizes the connections between Simmel's interest in the French sculptor and his conception of modernity as a constant movement. In this sense, it contrasts these interpretations with those that the German sociologist makes of Michelangelo.

Keywords: Philosophy of Life; Theories on Modernity; Aesthetics.

**1.**

La aproximación a los problemas estéticos que Simmel lleva a cabo en su obra parte de dos perspectivas complementarias que es preciso distinguir desde un comienzo: sucede, por un lado, que la estética es concebida como una esfera autónoma y un fin en sí mismo cuya materialización consiste en la obra de arte –la cual, a la manera de un mundo aparte, se encuentra disociada de la vida real–; por el otro, sin embargo, se solapa con la dimensión social a través de “objetos-umbrales” (Davis, 1973; De La Fuente, 2008; Mayer, 2017), hecho que evidencian las reflexiones de Simmel en “El marco” (*Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch*, 1902), “Puente y puerta” (*Brücke und Tür*, 1909) y “El asa” (*Der Henkel*, 1911). Si bien el caso de Auguste Rodin se enmarca, sin dudas, en la primera propuesta, el particular e “incesante ir y venir” que Simmel destaca como rasgo inherente a su obra lo ubica, simultáneamente y en cuanto representante de una perfecta articulación entre los procesos de aislamiento y conexión, en una posición particular.

En el año 1905, en París, Simmel conoce a Rodin: primero visita su atelier y, una semana después, su villa-museo en Meudon; a partir de este momento establece contacto personal con él. Antes y después de este encuentro, Simmel le dedica varios ensayos notables. El primero se titula “La escultura de Rodin y la dirección espiritual del presente” (*Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*) y fue publicado en 1902 en *Der Zeitgeist*. El segundo apareció en 1909 en la revista *Nord und Süd*, en un comienzo bajo el título “El arte de Rodin o el movimiento en la escultura” (*Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*); posteriormente, fue integrado en el texto “Rodin (precedido de una nota sobre Meunier)” (*Rodin: Mit einer Vorbemerkung über Meunier*) como parte del libro *Philosophische Kultur* [Cultura filosófica], de 1911. Se trata del ensayo más extenso sobre Rodin escrito por Simmel, por el cual recibió, por parte del escultor, una carta de agradecimiento. El tercero y último fue publicado en noviembre de 1917, diez días después de la muerte del escultor, bajo el título “Recuerdo de Rodin” (*Erinnerung an Rodin*) en *Vossische Zeitung*.

El propósito de este trabajo no es detenerse en las variaciones que, en términos interpretativos, es posible rastrear en los textos –modulaciones que, después de todo, son secundarias–, sino en los aspectos comunes y esenciales de la lectura simmeliana de la obra artística de Rodin. Una interrogación constituye el punto de partida: ¿resulta realmente posible expresar movimiento a través de la escultura, la disciplina artística de mayor estatismo? Para Simmel, la respuesta está en Rodin: reflexionar acerca del modo en que aborda el desafío que supone la cinemática en la plástica entraña la posibilidad de problematizar no solo la oposición entre inmovilidad y movimiento, sino asimismo aquella entre, en términos de György Lukács, ser-alma y ser-forma.

Simmel no fue únicamente uno de los primeros autores alemanes en publicar importantes estudios acerca de la obra de Rodin,<sup>1</sup> sino, asimismo, un precursor

<sup>1</sup> Entre estos autores se encuentran Rainer M. Rilke, Rudolf Kassner y Günther Anders.

en la interpretación metafísica de un cuerpo de obra que supuso la primera desviación fundamentada respecto del modelo de la Antigüedad; afirma, en este sentido, que “Rodin representa un punto de inflexión fundamental en el desarrollo de un nuevo estilo que se aleja del esquema de la Antigüedad” (Simmel, 1995, p. 92). En efecto, de su propuesta interpretativa emerge, de modo sustancial y recurrente, un concepto en el que Rilke había reparado con anterioridad: el movimiento (*Bewegung*), término que refiere asimismo a la vida, al alma, al *pathos*.

## 2.

La interpretación simmeliana de Rodin se ubica en la línea divisoria de una ambigüedad fundamental: por un lado, se trata de un artista que, por vez primera, supo apartarse de la rigidez del estilo antiguo, pero que, simultáneamente, concibe su obra como una modalidad artística “anticuada”. En esta dimensión “polvorienta”, sin embargo, Rodin representa para Simmel una notable excepción: su escultura se encuentra “más allá del tiempo”, es atemporal e inquieta, rasgos en los que reside toda su originalidad.<sup>2</sup>

Simmel es claro: para él, la historia de la escultura finaliza con Miguel Ángel, pero –y aquí adopta una nueva perspectiva– la historia del arte se reanuda con Rodin. Su obra, que emerge de la fusión entre el espíritu moderno y el sentimiento artístico de aquel, da cuenta de un estilo innovador. Miguel Ángel y Rodin representan, de este modo, la máxima expresión del arte escultórico, pero con una importante diferencia: para Simmel, la dimensión trágica de las figuras de Miguel Ángel reside en que, en ellas, el ser fluye en el devenir, la forma trasmuta en su propia disolución, y el movimiento nunca supera la línea cerrada de la figura humana.

La premisa de la armonía acabada, que para Miguel Ángel es el cuerpo puro, en Rodin es el movimiento –es decir, las imágenes del movimiento–: en su trabajo escultórico, el lazo que ciñe los múltiples motivos es el dinamismo del cuerpo; así, la dimensión de lo posible, que se encontraba completamente excluida de la disposición espacial y figurativa de Miguel Ángel, adquiere ahora un papel de suma importancia. En otras palabras, con el artista francés se inaugura una forma monumental e innovadora que se relaciona con la posibilidad del devenir, entendida como una vía infinita en la que la forma representa únicamente una “solidificación” momentánea y precaria. La figura rodiniana es capturada en un momento particular del infinito camino que recorre, aquel en que emerge de la piedra. Resulta significativa, en este sentido, la siguiente cita, que pertenece al ensayo sobre Rodin y Meunier, versión extendida de un escrito de mayo de 1909 titulado “El arte de Rodin o el movimiento en la escultura”:

<sup>2</sup> Cf. Cronan (2009, pp. 83-101).

Con Rodin, el acento se corre hacia el movimiento [...]. El supuesto previo o, si se quiere, tono fundamental de la armonía alcanzada por Miguel Ángel es el cuerpo puro, la estructura plástico-abstracta, mientras que en Rodin lo es el movimiento. Con él, el movimiento se proporciona nuevos campos y nuevos medios de expresión. Valiéndose de una nueva flexión de los miembros, de una vibración nueva, de una vida propia de las superficies, de una manera inédita de hacer sentir los contactos de dos cuerpos o de un cuerpo mismo, mediante una nueva utilización de la luz, y de la contraposición y armonización de los planos (Simmel, 2020a, p. 33s).

En Rodin, el movimiento, la agitación –rasgos esenciales de la modernidad– encuentran un modo de manifestarse (cf. Frisby, 1985), hecho que no supone algo menor en el ámbito de la escultura, la forma de arte que más dista de cualquier expresión cinemática (cf. Frisby, 1991, p. 73-93). En este sentido es que Simmel describe la escultura posterior a Miguel Ángel como una manifestación artística “anti-moderna”, un “medio pedregoso” que resiste cualquier tentativa de ser infundido de vitalidad. Como afirma en su ensayo de 1902, “La escultura de Rodin y la dirección espiritual del presente”:

Darle vida a la piedra supone un esfuerzo mayor del alma que realizarlo en materiales fluidos y flexibles como el óleo o la tempera, las palabras o los sonidos. Dado que, luego de Miguel Ángel, la magia del alma subjetiva abandonó la escultura, esta se convirtió en una manifestación específica del arte antimoderno (Simmel, 1995, p. 96).

El desafío de Rodin consiste en lograr que el alma y la forma del mármol (como asimismo de la piedra o el bronce) se comuniquen; es decir, poner en vínculo el alma de la imagen –el flujo de la vida– y las formas del material. A través de su arte, Rodin logra, por vez primera, lo que la escultura le reconoce al afán del estilo moderno; la suya es, en otras palabras, una obra que responde a las aspiraciones de ese estilo. No es casual, por lo tanto, que Simmel sostenga que la esencia misma de la Modernidad consiste en disolver “los contenidos sólidos en la fluidez del alma liberada de toda sustancia, cuyas formas ya solo pueden ser formas en movimiento” (Simmel, 2020b, p. 17).

Al observar las esculturas de Rodin, el espectador constata nuevamente la incesante animación de la piedra y el bronce: una suerte de vida interna parece vibrar en su superficie. En su obra se dan encuentro la vida y el arte: “En la obra de Rodin experimentamos nuevamente la total animación de la piedra y el bronce; en la superficie de la piedra, una vida interna parece vibrar; habiéndose dado forma a sí misma sin oponer resistencia, el alma, tal como se dice, se construye su propio cuerpo” (Simmel, 1995, p. 97).

Pero, ¿cómo es posible que la materia informe y la forma espiritualizada establezcan contacto entre sí? El puente y la puerta que Simmel emplea como medio representan “lo inacabado”, y las esculturas de Rodin, en la medida en que se encuentran inconclusas, habilitan el planteo, por parte de Simmel, de una sugestiva relación entre contenido y forma. En este sentido, afirma que:

La figura, que solo en ese instante parece liberarse de la piedra, incrementa la tensión entre la materia inflexible, que meramente pesa, y la forma animada a la que debe abrir paso; sin el gran vestigio de terrenidad que constituye su trasfondo, la figura acabada no alcanzaría la misma espiritualidad y libertad (ibíd., p. 99).

De acuerdo con Simmel, la imaginación es inducida a concluir aquello que se presenta de modo inacabado, a revelar de la piedra la figura que yace allí escondida. La obra y su efecto final interactúan en la interioridad del espectador, y, así, la impresión comporta la distancia necesaria, para el hombre moderno, entre el ser y los objetos. La figura permanece en la piedra como una imagen interna situada en un umbral; pero si esta impresión era, en el caso de Miguel Ángel, consecuencia del impedimento, en Rodin es deliberadamente perseguida y deseada.

De allí la importancia del movimiento en su obra. La individualidad de la forma, en Rodin, se disuelve en el “dinamismo” de la vida, motivo por el cual no puede representar más que un momento: el ser, en cuanto posicionamiento fijo del cuerpo, se opone al devenir, es decir, a la movilidad de la figura esculpida. La relevancia histórica de Rodin reside en su modo de forjar el material: de acuerdo con el *Diktat* del convencionalismo clasicista, su trabajo no se centra ya en la pose de una figura cristalizada de mármol, piedra o bronce destinada al reino de la eternidad, sino en la animación de esos materiales a través de un gesto cuya configuración es sumamente significativa en la época moderna. Estas cuestiones, aunque esbozadas en el primer estudio que Simmel dedica a Rodin, son evocadas en el texto de 1909: “Sin duda alguna, aquel gesto aislado, creciendo en el fondo de lo inconsciente, ha producido, por decirlo así, el cuerpo suyo, el que le corresponde, el movimiento ha construido su encarnadura” (Simmel, 2020a, p. 37).

Es el movimiento el que da forma al cuerpo y no a la inversa. Desde el comienzo de su obra, Rodin representa, para Simmel, un estilo que expresa una actitud ante la vida propia de la sociedad moderna. Al comienzo de su trabajo, Simmel aborda la escultura griega, a la cual atribuye las características de sólida, cerrada, sustancial, formada. En ella, la forma se encuentra allende el tiempo y el movimiento, ya que la agitación provocada por el devenir era percibida por los griegos como negativa e, incluso, desagradable (lo cual suponía, quizás, una forma de reacción ante una realidad inestable e insegura). Con el gótico –continúa Simmel–, esto cambia, ya que este estilo se configura como manifestación de un movimiento continuo. Si el gótico convierte el cuerpo en vector del movimiento es debido a su afán por poner en evidencia la vacuidad de la forma. Los cuerpos góticos se contraen y deforman porque su propósito es realizar lo imposible: ser el soporte de un alma que aspira a lo transcendental. Con Miguel Ángel nos encontramos, ya, más allá de esto, porque su obra reproduce aquel movimiento que atraviesa el cuerpo: en él, el cuerpo es expresión del alma. Si sus figuras aspiran a irradiar el devenir, agitado e incesante, es porque están destinadas a dar con un punto intermedio entre el antiguo ideal de estaticidad y el concepto de movimiento. En otros términos, el movimiento oprime el ser de las representaciones de

Miguel Ángel; el devenir tuerce el cuerpo puro únicamente como un límite, como un fracaso. En su ensayo más extenso acerca de Rodin, Simmel afirma que:

La movilidad del cuerpo, la infinitud de un devenir sin sosiego que nos delatan sus figuras, no es más que un medio de dar más perfecta expresión a la forma sustancial y plástica del cuerpo, y esta forma aparece como el único soporte adecuado de ese movimiento, de ese devenir inacabable. He aquí la tragedia de las figuras de Miguel Ángel: el ser fluye en el devenir, la forma en su propia liquidación incesante. Artísticamente el conflicto ha sido resuelto, el ideal antiguo y el gótico han encontrado su equilibrio. [...] A pesar de su potencia, de su violencia, el movimiento no traspasa nunca el cerrado contorno del cuerpo. Miguel Ángel ha expresado en el lenguaje dinámico aquello que el cuerpo es según su estructura material, según su forma de sustancia en reposo (Simmel, 2020a, p. 33).

En Miguel Ángel es el cuerpo puro el que alcanza la armonía; en Rodin, su movimiento continuo. Sin embargo, es precisamente debido a esta atención a la estructura y la forma que las esculturas de Miguel Ángel alcanzan una expresión perfecta: al contemplar sus obras uno no concibe la posibilidad de que el movimiento se manifieste en ellas de otra manera. En palabras de Simmel,

[p]or eso mismo, el conflicto, humana y metafísicamente, se hace tanto más sensible. Frente a los cuerpos que nos presenta Miguel Ángel no se nos ocurre que pudieran moverse de otro modo, y, recíprocamente, la frase enunciada en el movimiento no puede provenir de sujeto alguno que no sea este cuerpo (ibíd., 33).

### 3.

Simmel sostiene que Rodin inaugura una forma nueva y monumental, relacionada con el devenir, con el movimiento. En él, gesto y movimiento engendran el cuerpo, la vida genera su propia forma: “Cada figura está captada en una etapa de un camino infinito que recorre sin reposo; a veces, en una etapa tan precoz que apenas si esboza su perfil en medio del bloque” (ibíd., p. 34). Esto no implica que la distinción de un movimiento suprima los otros, sino que estos son evocados. Así,

consigue Rodin un nuevo grado de movimiento de las figuras que patentiza de manera más perfecta toda la vida interna del hombre, con todo su sentir, pensar, vivir. Ese destacarse la figura de la piedra que le sigue aprisionando en parte viene a ser la inmediata encarnación del devenir, que es el sentido de su arte (ibíd., p. 34).

El espectador permanece frente a lo inacabado y, mediante su imaginación, concluye lo inconcluso. Esta dimensión inconclusa recopila, narra y preserva, aún, una serie de posiciones previamente adoptadas por los cuerpos. En este sentido, el espectador lleva a cabo una actividad –el acto de recordar– que consiste en la recuperación, por medio del movimiento, de impresiones sensoriales previas. Todo es nuevamente iniciado por el poder de la memoria. El tiempo se transforma

en la experiencia del tiempo, en las impresiones que ha dejado atrás, en un acontecimiento del que las imágenes continúan siendo partícipes.

Las figuras de Rodin albergan la memoria de las estratificaciones que el pasado ha dejado en ellas (los sentimientos, los pensamientos y las vivencias), en consideración de que, en este caso, de lo que se trata es de la “vida”. Esto implica que, desde la perspectiva simmeliana, la imagen se encuentra colmada de memoria, es decir, de una historicidad que ha sido estratificada precisamente en su dimensión sensible. En las figuras de Rodin, cada posición evoca el perfil interno de un cuerpo en su totalidad:

Cuenta Rodin que, a menudo, pide a sus modelos posturas variadas y arbitrarias; repentinamente se interesa por la postura o flexión de cualquier miembro, por un movimiento de cadera, por un brazo levantado, por el ángulo que forma una articulación, y este pellizco de movimiento es lo que perpetuará en el barro sin el resto del cuerpo. Luego, muchas veces después de largo tiempo, surge la visión interna de un cuerpo entero, en postura característica, y se da cuenta, enseguida, de cuáles son los estudios –que se produjeron de la forma relatada– que se corresponden con esta escultura nonata (ibíd., p. 37).

#### 4.

Una última consideración: allí cuando la escultura consistía aún en una “técnica de inmortalización” para la cual el tiempo, el movimiento y el devenir eran percibidos únicamente como cualidades negativas de la vida que se procuraba enmendar mediante el “ser”, lo que Rodin enfatizó a través del movimiento fue la centralidad de la vida:

La estatuaria Antigua nos eleva por encima de los miasmas y problemáticas oscilaciones de nuestra existencia porque viene a ser una negación absoluta de la misma, porque no se deja afectar por ella. Rodin, a su vez, nos libera porque traza con precisión la imagen más perfecta de la vida cuando queda atrapada en la pasión del movimiento (Simmel, 2020b, p. 19).

La liberación se produce, entonces, en la esfera del arte, no ya concebida como algo ajeno a la vida, sino, más bien, como una forma de inmersión en sus profundidades. Así, más que un artista, Rodin representa, desde la perspectiva simmeliana, un modo particular de ser en el mundo: su estilo da cuenta de una forma singular de sentir la existencia y la vida.

Trad. del inglés por Candelaria del Barco Billoni (CONICET)

## Bibliografía

---

- » Cronan, T. (2009). Georg Simmel's Timeless Impressionism. *New German Critique*, 106, pp. 83-101.
- » Davis, M. (1973). Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality. *Social Forces*, 51 (3), pp. 320-329.
- » De La Fuente, E. (2008). The Art of Social Forms and the Social Forms of Art: The Sociology-Aesthetics Nexus in Georg Simmel's Thought. *Sociological Theory*, 26 (4), pp. 344-362.
- » Frisby, D. (1985). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Benjamin and Kracauer*. Cambridge: Polity.
- » Frisby, D. (1991). The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation. *Theory, Culture and Society*, 8 (3), pp. 73-93.
- » Mayer, I. (2017). *Simmels Ästhetik: Autonomiepostulat und soziologische Referenz*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- » Simmel, G. (1995). Rodin's Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart. En Kramme, R.; Rammstedt, A. y Rammstedt, O. (eds.), *Aufsätze und Abhandlungen 1901 - 1908* (pp. 92-100). Frankfurt: Suhrkamp.
- » Simmel, G. (2020a). Rodin (precedido de una nota sobre Meunier) (trad. M. Andlau). En —, *Rodin* (pp. 21-52). Madrid: Casimiro.
- » Simmel, G. (2020b). El arte de Rodin o el movimiento en la escultura (trad. M. Andlau). En —, *Rodin* (pp. 7-20). Madrid: Casimiro.