

Herbert Read
ARTE
Y ALIENACION

proyección



HERBERT READ

ARTE Y ALIENACIÓN

Poco vemos en la Naturaleza que sea nuestro. Wordsworth.

Todas estas consecuencias surgen del hecho de que el trabajador ve el producto de su trabajo como una cosa extraña a él. Marx.

HERBERT READ

ARTE Y ALIENACIÓN

El papel del artista en la sociedad

EDITORIAL PROYECCIÓN

BUENOS AIRES

Titulo del original inglés: Art and Alienation
Editado en Londres, en 1967, por Thames and Hudson
© *Herbert Read*

Traducción directa
Aida y Dora Cymbler

© Editorial Proyección S.R.L.
Yapeyú 321, Buenos Aires

Primera edición 1969

Segunda edición 1976

Diseño de tapa
Norberto Coppola

DEFINICIÓN

*Por alienación se entiende un modo de experiencia en el cual la persona se siente extraña a sí misma; diríase enajenada de sí misma. Ya no se siente centro de su mundo, dueña de sus actos: se ha convertido en esclava de sus actos —y de sus consecuencias—, los obedece y hasta, a veces, los reverencia. El individuo alienado está tan desconectado de sí mismo como de los demás. Siente su propia persona y la de los otros del mismo modo como siente las cosas: con sus sentidos y su sentido común, pero sin relacionarse productivamente consigo mismo y el mundo exterior. ERICH FROMM, *La Sociedad Sana*.*

INTRODUCCIÓN

Salvo notables excepciones de nuestra época, cual es la obra del crítico marxista Georg Lukács, muy pocas veces ha intentado la crítica encarar el arte como fenómeno social, como factor positivo en la resolución inmediata de los problemas de la sociedad contemporánea. Los críticos, inclusive los marxistas, se inclinaron siempre a ver en el arte un "epifenómeno", un fenómeno resultante del sistema económico vigente; error fundamental, a mi juicio. La actividad estética es, por el contrario, un proceso formativo que ejerce influencia directa tanto sobre la psicología individual como sobre la organización social. Tal la idea que ha inspirado la mayor parte de mis libros sobre el tema: *Arte y sociedad*, *Orígenes de la forma en el arte*, *Educación por el arte*, *The brass Roots of Art* (Las raíces del arte), *Icon and Idea* (Ícono e idea) y el presente volumen de ensayos.

Al igual que toda otra actividad científica, la teoría y la crítica del arte se basan en el análisis y la clasificación de un grupo específico de fenómenos: las obras de arte. Mas éstas difieren de los hechos de la naturaleza en que sus características esenciales no son mensurables en ningún aspecto. Se podrán descubrir leyes de la evolución estética y clasificar las variedades del arte dentro de los lineamientos de la clasificación de las variedades de temperamentos de Sheldon, pero

la crítica del arte, aun como actividad académica, sigue ignorando la psicología humana y sigue siendo una combinación aleatoria de juicio subjetivo y análisis formal.

A principios de este siglo, Heinrich Wölfflin intentó dejar sentados los principios científicos de la crítica del arte en su obra *Clasic Art* (Arte clásico) (1898), luego completada en 1915 con la publicación de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principios de la historia del arte). Los "principios" de Wölfflin eran formalistas, se basaban en el análisis objetivo de la experiencia visual de las obras de arte; creó una terminología (cinco pares de opuestos: lineal y pictórico, plano y profundidad, forma cerrada y abierta, multiplicidad y unidad, claridad absoluta y relativa) con la que se creyó haber encontrado el medio para obtener los secretos de la composición de las obras de arte, que así podrían explicarse y clasificarse.

Wölfflin ejerció enorme influencia, particularmente sobre los críticos de la primera mitad de nuestro siglo, en especial Berenson y Roger Fry. Mas, al mismo tiempo que Wölfflin preparaba sus *Grundbegriffe*, los pintores y los escultores contemporáneos socavaban los cimientos sobre los que aquél estaba edificando. En efecto, los principios de Wölfflin se fundamentan en un solo tipo de arte, que es también el único al que son aplicables: el arte figurativo de la tradición humanista. No tienen aplicación en las tradiciones anteriores, tales como la bizantina o la egipcia, y mucho menos aún en los distintos tipos de arte moderno.

Interesante prueba de lo dicho es la conmoción que causaron en el fino espíritu del crítico Roger Fry algunas de las últimas fases del movimiento moderno. Hasta entonces, nadie tan amplio, tan espontáneamente sensible como Fry. Había dado la bienvenida a los fauvistas e introducido a los postimpresionistas en Inglaterra. Cézanne no lo perturbó (por el contrario, sus juicios sobre este maestro cuéntanse entre los mejores); fue capaz de aceptar a Matisse y a Braque, aun en su período cubista, y a italianos como Severini y Carrá. Para todos estos artistas tenía una disculpa: eran latinos y no rompían realmente con la tradición europea del pasado; "sus construcciones tienen significado y unidad plástica".

Pero las últimas creaciones de Picasso, los surrealistas y los expresionistas le causaban una suerte de rechazo físico. "Debo confesar —escribió— que la gran mayoría de estas obras dejan en mi espíritu una penosa impresión. Considero que la puerilidad, una fatua autocomplacencia y un algo de pura farronería, conscientes e inconscientes, tienen un papel muy importante en su producción".¹ Reconocía que Klee era "al menos, un artista más coherente. Indudablemente, posee su propio ritmo lineal, arañesco, definido". Tras admitir a regañadientes que se trataba de un arte personal y "expresivo", acusaba a Klee de ser "víctima del deseo de retornar a la infancia":

Se retrotrae à una especie de escritura pictórica personal. Él mismo nos lo da a entender en un pasaje denominado "de paseo con una línea". Nadie sería capaz de interpretar sus escritos pictóricos sin conocer la clave, por eso es de presumir que la historia que cuenta es tan sólo su modo de lograr un resultado visualmente placentero; importa lo que se ve, no lo que se relata. Lástima que, en sus relaciones formales, la obra resultante no llega a ser ni siquiera tan interesante o conmovedora como los ornamentos de los cacharros que los actuales indios de Nueva México realizan siguiendo el mismo procedimiento de relatar gráficamente una historia en la que el autor asigna a cada línea un significado especial. De todos modos, estos trabajos no pasan de ser un arte decorativo más bien elemental; de ahí que nos asombre el exagerado valor que los admiradores de Paul Klee atribuyen a los intentos aun más elementales de este artista.

Aproximadamente en la misma época en que escribió esta crítica, Fry pronunciaba en Cambridge sus conferencias Slade sobre arte. En la segunda de éstas, que trata sobre "La sensibilidad", vuelve a Klee y se toma el trabajo de hacer una copia geometrizada de uno de sus cuadros a fin de demostrar que "el dibujo basta de por sí para expresar buena parte de su personalidad. Busca representar una figura que simbolice vagamente al ser humano mediante esta particular disposición de líneas rectas, e ingeniosamente compendia la figura combinando pequeños planos hasta crear la forma deseada. La proporción de los volúmenes que las líneas tratan de sugerir se debe a su personal sentido de las proporciones

significativas; además, la ubicación exacta de la figura dentro del rectángulo del cuadro es también expresión de su elección personal. Y esto es todo”.

Fry presenta luego el cuadro original y reconoce que encierra mucho más de lo que dice su copia geometrizada:

Sabemos que el artista podría haber dibujado estas líneas de distintas maneras que expresarían otros tantos estados de ánimo. Podría haberlas realizado con trazos rápidos y vigorosos, poniendo más o menos énfasis aquí y allá; o bien haberlas dibujado con primoroso cuidado, acercándose más a la exactitud mecánica. Y si la misma figura hubiera sido repetida por diferentes artistas, cada uno de ellos habría manifestado distinto patrón habitual de fuerzas nerviosas además de variaciones de ese patrón debidas al estado de ánimo en que se hubiera encontrado al hacer el dibujo. De esto se desprende que el sentir del artista muestra dos aspectos distintos, claramente representados en las dos imágenes que aquí veis. Uno es el sentimiento expresado por el artista en el dibujo, en la distribución y la proporción de las partes respecto al todo; el otro es el sentimiento que pone de manifiesto en la ejecución propiamente dicha.²

En este pasaje, Fry trata de encontrar la salida del callejón al que lo ha conducido su crítica formalista; no lo logra verdaderamente. Ha descubierto que las relaciones formales enunciadas por Wölfflin no llegan a abarcar la creación artística en su totalidad, y aunque sigue esforzándose por usarlas para explicar la calidad del dibujo en sí, no tiene más remedio que aceptar la existencia de un elemento informal que dice es la sensibilidad del artista, la “sensibilidad de superficie”.

“Por así decirlo, nos vemos forzados a abandonar la lógica del intelecto en favor de la de los sentidos”. Mas para Fry, el proceso de la crítica (o la apreciación) artística sigue siendo “lógico”, explicable por la razón. Klee expone de muy distinta manera los procesos del arte y los propósitos que él personalmente persigue. Hay en su conferencia *Sobre el arte moderno* un pasaje que parece haber sido escrito pensando en las críticas de Fry...; en rigor, esta conferencia fue redactada diez años antes que la de Fry. Veamos lo que dice:

Supongo que la leyenda de que mi dibujo es infantil tiene su origen en esas composiciones lineales en las cuales traté de combinar una imagen concreta, la de un hombre, digamos, con la pura representación del elemento lineal.

Si hubiera querido mostrar al hombre 'tal cual es', habría debido emplear un caos de líneas tan grande que no daría lugar a la representación elemental pura. El resultado habría sido tan impreciso que sería imposible reconocer nada en el dibujo.

Por otra parte, no es mi deseo representar al hombre tal cual es sino, únicamente, como podría ser.

Esto me permitiría llegar a la feliz fusión de mi visión de la vida (Weltanschauung) con el puro oficio artístico.³

Lejos de Klee el negar la importancia de las relaciones formales o de la sensibilidad. Simplemente las consideraba como medios para lograr un fin, como los elementos de un lenguaje que tenía que expresar un orden de la realidad, como símbolos de gran fuerza evocadora. Fry fue siempre un sensualista que rayaba en el materialismo; Klee, en cambio, era simbolista, casi trascendentalista. Y estos dos modos de ver son, precisamente, fundamento de dos maneras distintas de encarar el arte, de dos métodos distintos de la crítica del arte.

No es nueva la idea de que el arte es simbólico, y hasta la crítica, antes de la aparición de Wölfflin y otros historiadores del arte y psicólogos alemanes, solía ser un trabajo de interpretación simbólica. Ruskin fue crítico simbolista y sostenía que la obra de arte hay que *mirarla* primero, pero luego también leerla. Baudelaire era crítico simbolista, lo mismo que Pater. En realidad, toda crítica que puede considerarse de valor y que haya logrado sobrevivir a su breve momento de actualidad es simbólica en el sentido que encara la obra de arte como símbolo para interpretar antes que como objeto para disecar. Si hemos de aceptar la interpretación como método de la crítica, preciso es dar de ella una idea más definida que la proporcionada por la mera enumeración de estos pocos nombres.

Es evidente que la crítica interpretativa debe ser fundamentalmente una actividad subjetiva. Los símbolos plásticos del arte expresan sentimientos o intuiciones que son únicos: impo-

sible es traducirlos exactamente en palabras, aunque casos excepcionales como la descripción de *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, por Pater, o de *El barco de esclavos*, de Turner, por Ruskin, nos parezcan casi equivalentes al original. A lo sumo, podemos decir que la interpretación se acercará tanto más a una exacta traducción de una experiencia cuanto más aproximadamente un arte (el de las palabras) sustituya al otro (el de las imágenes plásticas). Tal vez sea significativo el hecho de que los mejores representantes de la crítica interpretativa —Diderot, Hazlitt, Ruskin, Baudelaire, Fromentin, Pater— fueron excelentes escritores además de críticos de arte. Las condiciones necesarias para ser buen escritor —sensibilidad, comprensión, energía— son precisamente las mismas que se requieren para bien apreciar las artes plásticas. Ruskin y Baudelaire, Hazlitt inclusive, son maravillosos exponentes de esta dualidad. Artistas como ellos vacilan a veces durante años entre la carrera de pintor y la de escritor. En lo que va del siglo, fueron Guillaume Apollinaire y André Breton destacados ejemplos del poeta que infunde vida a la pintura. Estos son los únicos críticos verdaderos, los únicos importantes para el artista, porque lo comprenden y alientan, le dan fuerzas y luchan por él. Aquellos que marchan a la retaguardia, que caminan tímidamente bajo sus togas académicas y esperan encontrar en el camino uno o dos cadáveres para disecar, son los críticos de segunda categoría, los rezagados. Suelen llegar demasiado tarde aun para celebrar la victoria.

Con esto no quiero decir que la crítica interpretativa debe ser practicada exclusivamente por poetas. El crítico ha de tener una sensibilidad básica, pero cuanto más la apoye en disciplinas lógicas, tanto mejor será. Pienso particularmente en la lógica misma o en lo que se conocía con el nombre de retórica: el arte del bien decir. Entre la comprensión intuitiva de la obra de arte y su comunicación a los demás media un proceso mental de interpretación que tiene sus reglas propias; es lo que suele llamarse hermenéutica. Lo dicho significaría ni más ni menos que el crítico ha de ser honesto y no debe tratar de sustituir los símbolos y las metáforas del artista con los suyos propios. Creo necesario hacer esta advertencia porque ahora, con el apoyo implícito de Freud y Jung, es muy fácil darse a reemplazar los símbolos del pintor (por precisas que

sean sus imágenes plásticas) con otros símbolos de significado totalmente distinto del original: erótico, mítico o arquetípico. No se crea que considero injustificado el enfoque psicoanalítico de la obra de arte; sin contar los muchos y esclarecedores comentarios laterales (más que eso no son) dedicados por Freud y Jung a determinadas obras de arte, el método admite ciertas aplicaciones directas que se encuentran dentro de lo genuinamente interpretativo. Buen ejemplo de ello es el ensayo de Juan Larrea sobre la *Guernica* de Picasso, publicado en 1947 por Curt Valentin en Nueva York. Para muchos, *Guernica* es no sólo la obra maestra de Picasso sino también el cuadro de mayor significación social que se haya pintado en la primera mitad del siglo. Frente a una representación tan simbólica, la crítica formalista sólo puede decir absurdos. Tal vez un poeta podría haber creado un mito equivalente, tal vez Lorca lo habría hecho, si no hubieran segado su vida. Faltando esa interpretación *poética*, el enfoque psicológico de Larrea es el único aceptable. No es fríamente doctoral, no asesina al sujeto para diseccionarlo sino que nos muestra la vida, individual y colectiva, que vibra en cada una de las líneas de la composición de Picasso. Cabría poner objeciones a cierta retórica no científica, si no fuera que expresa la verdad, a saber que esta pintura "marca el comienzo de una nueva era pictórica":

Pues cuando cese el despiadado diluvio de fuego que ha echado por tierra las estructuras del viejo mundo, veremos perfilarse en el horizonte una nueva alianza del Cielo y la Tierra; dentro de la preñada comba del arco iris, un nuevo Fénix se dispone a renacer en la paz de entre las cenizas a que quedó reducido por obra de Guernica todo lo muerto de la pintura. (Láminas 1 y 2.)

¡Y también todo lo que había de caduco en la crítica! Pasará todavía algún tiempo antes de que la crítica del arte eche a un lado sus hábitos formalistas para compartir con espíritu libre y comprensivo las intenciones simbolistas del artista moderno. Queda por demostrar la importancia social de estos modos simbólicos de representación, tarea que debe realizarse aun contra la oposición de esos críticos de mentalidad política cuyo concepto del arte se limita al realismo, al superficial ideal de la burguesía del siglo XIX.

Los ensayos reunidos en este volumen fueron escritos en distintas ocasiones, pero todos giran en torno de un mismo tema: la alienación del artista. La Parte Uno consta de ensayos generales que tratan sobre la situación del artista en un mundo dominado por la ciencia y la tecnología. La Parte Dos está dedicada al estudio de diferentes artistas, entre quienes incluí a dos o tres del pasado, en parte con la intención de demostrar que los problemas que nos aquejan no son privativos de la sociedad contemporánea. Tal vez sea más difícil justificar la elección de Vermeer y Matisse, pues aparentemente los problemas de la alienación no los tocan en absoluto. Los presento precisamente como artistas que lograron resolver estos problemas, que alcanzaron el ideal de "luxe, calme et volupté". Existe posibilidad de alienación dondequiera la evolución política y social haga sentir angustia y desesperación, desarraigo e inseguridad, aislamiento y apatía. La vida en sí es tragedia, y la comprensión de esta verdad es el punto de partida de toda manifestación artística profunda. Antaño el artista alienado tenía aún la posibilidad de dirigirse a sus semejantes con el lenguaje tradicional de las formas simbólicas, pero quiso la suerte del artista moderno que perdiera esa ventaja: ya no existe una *lingua franca* de símbolos visuales. Por esta razón, quizá haya cierta diferencia cualitativa entre la alienación del artista moderno y la de pintores como Bosch y Grünewald. Nunca antes en la historia del mundo occidental hubo tan completo divorcio entre el hombre y la naturaleza, el hombre y sus semejantes, el hombre y su "individualidad". Esta es una de las principales consecuencias, prevista por Marx, del sistema de producción que llamamos capitalismo. Ahora sabemos que no es el capitalismo el único responsable, también las características y miras de nuestra civilización tecnológica son factores determinantes (el fin del capitalismo en ciertos países no significó el fin de la alienación). No basta cambiar el mundo, en el sentido de modificar el sistema económico existente; es menester reconstituir la psiquis fragmentada, cosa que sólo puede lograrse mediante la terapia creadora que llamamos arte.

I FUNCIÓN DE LAS ARTES EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

"Arte" y "Sociedad" son dos de los conceptos más vagos del lenguaje moderno, y digo *moderno* porque estas palabras no tienen equivalentes exactos en las antiguas lenguas europeas, cuya terminología es mucho más concreta. En el idioma inglés la palabra "arte" es tan ambigua que dos personas nunca la definirán espontáneamente de la misma manera. Las personas cultivadas se inclinarán a tomar y aislar alguna característica común a todas las artes, entrando así en el campo de la ciencia del arte, la estética, y de allí en el de la metafísica. Los individuos simples tienden a identificar el arte con una de sus manifestaciones, la pintura por lo general. En su mente no cabe considerar a la música o a la arquitectura como artes. * Se trate de gente cultivada o simple, todos dan por aceptado que el arte, defínase como se definiere, es una actividad especializada o profesional que no incumbe directamente al hombre común.

* En inglés, la palabra arte es prácticamente sinónimo de pintura, y artista, sinónimo de pintor. (N. del T.)

El término sociedad designa un concepto igualmente vago. Sociedad puede ser la totalidad de los habitantes de un país, la humanidad entera inclusive. En el extremo opuesto, también puede denotar un grupo de personas que se han unido en prosecución de un fin común especial, como sería una secta religiosa o un club. Y así como hay una ciencia del arte que trata de poner orden en un campo donde reina la confusión, existe una ciencia de la sociedad —la sociología— que se esfuerza por dar coherencia lógica al concepto designado por esta palabra. Aunque ambas ciencias rara vez se unen, se ha intentado crear una sociología del arte, y varias utopías y escritos, tales como el *Politicus*, de Platón, nos hablan de un arte de la sociedad y afirman que el gobierno o la organización social son un arte más que una ciencia.

Pocos son los filósofos, Platón es uno de ellos, que se han percatado de que arte y sociedad son conceptos inseparables, de que la sociedad, como entidad orgánica viable, depende en cierta manera del arte como fuerza unificadora y fuente de energía. Ésta ha sido siempre mi idea sobre la relación entre arte y sociedad; y en este ensayo quiero mostrar someramente qué significa (o significó en el pasado) dicha relación y cuáles son las fatales consecuencias de su falta total en la civilización contemporánea.

Tanto el arte como la sociedad, en su sentido concreto, tienen origen en la relación del hombre con su medio natural. Las obras de arte más antiguas que han llegado a nosotros son las pinturas de las cavernas paleolíticas, de las cuales se conoce buen número, y unas pocas figurillas de hueso o marfil que datan del mismo período. No sabemos con exactitud cuál es el origen o el propósito de estas obras de arte, pero nadie duda de que obedecen a un fin definido. Quizá cumplían una función mágica o religiosa y, por ende, estaban íntimamente ligadas a la estructura social de la época. Éste es el caso de las artes de todas las civilizaciones subsiguientes de cuya existencia se tiene constancia histórica. Si examinamos los primeros testimonios de las primitivas civilizaciones de Sumeria, Egipto o el Oriente Medio, encontraremos siempre creaciones que no han perdido atractivo para nuestra sensibilidad estética; más aún, el conocimiento de su sociedad se basa principalmente en los elementos de juicio brindados por las obras de arte que se han conservado.

En todo el curso de la historia, nunca, hasta nuestros días, se concibió una sociedad sin arte o un arte sin significación social. Algunos ponen a Esparta como excepción; quienes así lo aceptan, tienen un concepto muy limitado del arte: a los ojos de Jenofonte, el cosmos espartano era en sí mismo una obra de arte¹. Y en cuanto a la tribu de los filisteos que, por extraña suerte, ha quedado como prototipo de sociedad insensible y bárbara, es de suponer que tenía tanto gusto artístico como cualquier sociedad militante de su época; se afirma que hacían hermosos tocados de plumas. Es de notar que Matthew Arnold acuñó la palabra filisteísmo como término despectivo para designar la impermeabilidad a las ideas y no específicamente la falta de sensibilidad estética, aunque daba por sentado que sólo una sociedad que se nutre y vivifica en las ideas es capaz de elevarse al nivel necesario para apreciar las artes². Personalmente, me inclino a invertir los términos: sólo una sociedad sensibilizada por las artes puede tornarse accesible a las ideas.

Cabe ahora preguntarse por qué la sociedad moderna ha perdido la sensibilidad artística. Ante todo, ocúrreseme que este cambio fundamental se debe, en cierto sentido aún indeterminado, al repentino aumento de las masas sociales que es consecuencia natural de la industrialización de los países. Siempre ha sido motivo de admiración el que las artes hayan alcanzado su mayor esplendor en comunidades verdaderamente minúsculas en comparación con el típico estado moderno. Ejemplo de ello son la Atenas de los siglos VII y VI a. C., la Europa Occidental de los siglos XII y XIII y las ciudades-estado de Italia de los siglos XIV y XV. Pero preferimos ignorar este hecho, restarle importancia y hasta dar por aceptado que son los pueblos más grandes y poderosos los que, naturalmente y en su debido momento, producen las más elevadas manifestaciones artísticas. La historia demuestra que este supuesto es infundado.

Con sólo analizar brevísimamente la naturaleza del proceso artístico creador encontraremos la explicación de esta paradoja. Cualquiera sea la índole de la relación entre arte y sociedad, la obra de arte es siempre creación de un individuo. A no dudarlo, hay artes, tales como el teatro, la danza y la arquitectura, que son complejas por naturaleza y exigen la parti-

cipación de un grupo de individuos para poder ejecutarse o representarse; no obstante, la unidad que da fuerza, singularidad y efectividad a cualquier manifestación de estas artes es la intuición creadora de determinado dramaturgo, coreógrafo o arquitecto. Existen, desde luego, muchos ejemplos de eficiente colaboración en las artes, pero, para usar uno de los neologismos de Coleridge, son siempre "coadunitivos": consisten en contribuciones individuales y separadas que, al juntarse cual "un cuarto de naranja, un cuarto de manzana y algo así como un limón y una granada", toman la apariencia de "una única fruta redonda y variada". Coleridge usó esta metáfora para distinguir el talento de Beaumont y Fletcher del genio de Shakespeare. Del mismo modo, todavía no estoy convencido de que una obra realizada por una "cooperativa de arquitectos", por ejemplo, tenga el mismo valor estético que la concebida por un solo arquitecto. Ciertos medievalistas sentimentales quieren hacernos creer que la catedral gótica es una creación en común, mas ello equivale a confundir el acto de edificar con el de proyectar una obra arquitectónica: todo lo significativo y original de cualquiera de las catedrales góticas es "la expresión singular de una experiencia singular"; y aunque la arquitectura, cuando es compleja, requiere siempre la intervención de ejecutantes subsidiarios, constructores y artesanos, el concepto estético, es decir la obra concebida como unidad artística, es invariablemente producto de una visión y una sensibilidad individuales³.

Pero el individuo no actúa en el vacío. Y el problema que nos ocupa se complica precisamente porque el artista depende en cierta medida de la comunidad, no simplemente en lo económico, como es natural, sino en un sentido mucho más sutil que aún aguarda estudio psicológico. No es mi propósito intentarlo aquí; en rigor, dudo de que incluso la ciencia de la psicología social esté lo suficientemente adelantada como para permitirnos formular una hipótesis definida sobre el asunto. Creo que tal análisis psicológico debería establecer dos entidades psíquicas separadas pero interactuantes: por un lado, el ego subjetivo del artista, que busca adaptarse al mundo externo de la naturaleza y la sociedad; por el otro, la sociedad como organismo que tiene sus propias leyes de adaptación interna y externa (nos referimos a la "psicología de masas"). De ahí una de las paradojas fundamentales de la

existencia humana: el arte es la resultante de la compleja interacción de los procesos de adaptación del individuo y de la sociedad. En este ensayo sólo me es dado tratar brevemente sobre tan intrincada situación.

Tal vez debo comenzar refiriéndome a los caminos que se han buscado para evadir el problema. En primer lugar, me ocuparé de una supuesta solución que concierne directamente a la organización internacional llamada UNESCO, pero que también se encara en la mayoría de los países democráticos, vale decir, en todos los que han tomado conciencia del asunto. Veamos cómo y por qué un pueblo toma conciencia del problema. Comprobamos que el arte como actividad social fue siempre una característica de los grandes sistemas sociales del pasado, desde las civilizaciones prehistóricas y primitivas hasta las grandes organizaciones sociales aristocráticas, eclesásticas y oligárquicas más recientes. Advertimos entonces que esta inevitable y aparentemente significativa unión de arte y sociedad se quiebra al iniciarse la época actual: la era de la industrialización, la producción en masa, la explosión demográfica y la democracia parlamentaria. De aquí se desprenderían dos conclusiones. La primera, que gozó de aceptación general durante el siglo XIX, supone que el arte es cosa del pasado y que una civilización como la nuestra puede prescindir de él. La segunda, crecientemente característica de nuestro tiempo, niega este supuesto historicista, afirma que los males de nuestra civilización son diagnosticables y termina recomendando diversos remedios para estos males.

Por el momento pasaré por alto el punto de vista historicista, del cual es Hegel el primer responsable, para examinar las tendencias que buscan solucionar la situación existente.

El más popular y, en mi opinión, el más ineficaz de estos remedios es el subsidio económico. Se aduce, y con razón, que en el pasado las artes siempre contaron con protectores: la Iglesia en la Edad Media, los príncipes y los Concejos de las ciudades durante el Renacimiento, los comerciantes durante los siglos XVII y XVIII. Tan superficial generalización no soportaría un análisis científico, puesto que no existe relación demostrable entre la calidad del arte de una época y la cantidad de protectores con que contó: los mecenas fueron

en su mayoría caprichosos e inconstantes, algunos adolecían de mal gusto y hasta los hubo reaccionarios. De todos modos, esta explicación de la situación actual no merece discutirse pues, en el presente, las artes gozan de mayor patrocinio que en toda la historia europea. Durante los últimos cincuenta años se han gastado enormes sumas no sólo en la compra de "viejos maestros" sino también de obras contemporáneas de todas las escuelas; asimismo, se han invertido grandes cantidades en la construcción de museos, teatros, teatros de ópera, salas de concierto, etc., además de apoyarse con subsidios las actividades de las instituciones consagradas a las artes. Pero nada de esto ha contribuido a solucionar el problema fundamental, es decir, crear un arte democrático vital que corresponda a nuestra civilización democrática. Esta civilización es caótica en lo que al aspecto visual se refiere; no tiene poesía característica ni teatro típico; la pintura y la escultura han descendido a un nivel de loca incoherencia, en tanto que la arquitectura ha quedado reducida a una funcionalidad "económica" que proyecta su propio "brutalismo" como virtud estética. Hay excepciones, pero en ninguna parte del mundo existe hoy un *estilo* artístico surgido espontáneamente de la realidad económica y social de nuestro modo de vida.

En primer término, debemos buscar respuesta al interrogante que nos preocupa más profundamente: ¿es esta realidad fundamental (nuestro sistema de producción económica) incompatible con la producción espontánea de obras de arte? Antes de contestar a esta pregunta, quizá sería necesario afirmar que no ha habido cambio en la capacidad virtual de la raza humana para producir obras de arte. Nuevamente paso por alto la idea hegeliana de que el arte, "en lo que respecta a sus posibilidades superiores" (importante aclaración) es cosa del pasado. Sigo basándome en el supuesto de que la naturaleza humana, *en sus posibilidades*, no cambia (o no ha cambiado dentro de un lapso mensurable). El mundo está lleno de artistas frustrados, mejor dicho de personas cuyos instintos creadores se han visto frustrados. Burckhardt, a quien pienso citar más de una vez en el curso de este ensayo, señaló que "*ahora pueden existir grandes hombres para cosas que no existen*". Me refiero no sólo a los genios reconocidos que, a despecho de la época en que les ha tocado vivir, dan muestra de su genialidad en fragmentadas obras de un expresionismo

individualista —como es el caso de Picasso, Klee, Schönberg, Stravinski, Pasternak, Eliot— sino también a todos esos artistas en potencia que malgastan su talento en el así llamado arte comercial (términos contradictorios) y a todos esos niños sensibles que, no obstante dar temprana prueba de sus posibilidades, son sacrificados como ovejas en el altar del dios Industria. Una de las injusticias más trágicas de la civilización tecnológica es que la sensibilidad natural de los hombres, que en otras épocas encontraba salida en las artesanías básicas, se ve ahora completamente reprimida o sólo puede hallar patética salida en algún "hobby" trivial.

Por lo tanto, comienzo afirmando, junto con Burckhardt, que "las artes son una facultad, un poder y una creación del hombre. La imaginación, que es su impulso vital, capital, ha sido considerada divina en todos los tiempos". Es verdad que (como Burckhardt) debemos siempre distinguir al que hace del que ve, al artesano del visionario. "Son contadísimos los que tienen la facultad de dar forma tangible a lo interior, de representarlo de manera tal que lo veamos como la imagen exterior de cosas interiores. Son muchos, en cambio, los que tienen la facultad de recrear lo exterior en forma exterior".⁴

Debemos examinar nuestro modo de vida —la estructura social, los métodos de producción y distribución, la acumulación de capital y la influencia de los impuestos— para dilucidar si estos factores son los responsables o no de nuestra impotencia estética. Hacerlo detalladamente requeriría un libro aparte y no cabe en un ensayo breve; mas como ya tengo mucho escrito sobre el tema, me limitaré ahora a apuntar sumariamente dos o tres características de nuestra civilización que son francamente adversas a las artes.

1. El fenómeno general de la alienación, sobre el cual tanto se ha escrito desde que Hegel creó el término y Marx le dio significado político. El vocablo se usa para denotar un problema social y otro psicológico, sin ser ambos más que dos aspectos del mismo problema, el cual es en esencia la progresiva separación entre las facultades humanas y los procesos naturales. Aparte de las muchas facetas sociales del problema (la división del trabajo, que conduce a su eliminación, es decir a la automación, y demás consecuencias de la revolución in-

dustrial, tales como la aglomeración y la congestión urbanas, las enfermedades y la delincuencia), existe un fenómeno general que, pese a haber sido observado por filósofos sociales como Ruskin y Thoreau, no alarma a los sociólogos "científicos": es lo que podríamos llamar la atrofia de la sensibilidad. Si, desde el nacimiento hasta la madurez, no se fomenta y educa la capacidad de ver y manipular, de tocar y oír, así como todos los refinamientos de los sentidos que el hombre fue acumulando en la conquista de la naturaleza y de las sustancias materiales, el ser resultante casi no merece llamarse humano: es un autómatá de mirada obtusa, aburrido e indiferente, que sólo desea la violencia, en cualquiera de sus formas: acción violenta, sonidos violentos, toda distracción capaz de excitar sus nervios muertos. Busca entretenimientos en los estadios de deportes, los salones de baile, la "contemplación" pasiva de crímenes, farsas y actos sádicos que desfilan por las pantallas de televisión, en el juego y los estupefacientes.

2. Al imponerse el racionalismo científico, se produjo inevitablemente una decadencia de las religiones. Muchos se lamentan de que el progreso científico no haya sido acompañado de un equivalente progreso en los niveles éticos, pero muy pocos observan que las mismas fuerzas que destruyeron el misterio de lo sagrado han destruido también el misterio de lo bello. Citando nuevamente a Burckhardt:

"... desde el comienzo de los tiempos, artistas y poetas se hallan en grandiosa y solemne relación con la religión y la cultura... , ellos son los únicos capaces de interpretar y dar forma imperecedera al misterio de lo bello. Todo lo que en la vida pasa a nuestro lado, tan fugaz, raro y desigual, es recogido en un mundo de poemas, en cuadros y grandes ciclos pictóricos, en colores, piedras y sonidos, dando forma a un nuevo y sublime mundo sobre la tierra. A no dudarlo, la belleza sólo puede sentirse a través de manifestaciones artísticas como la arquitectura y la música; sin las artes no sabríamos de la existencia de la belleza".⁵ Más aún, sin las artes no sabríamos de la existencia de la verdad, pues ella se hace visible, aprehensible y aceptable solamente en la obra de arte.

De ninguna manera pienso que este proceso de racionalización puede ser reversible: la mente nunca renuncia a sus con-

quistas materiales, aun a riesgo de una catástrofe mundial. Simplemente, pongo de relieve el hecho evidente de que los alcances del conocimiento científico son todavía limitados. La naturaleza del cosmos, el origen y propósito de la vida humana, son aún un misterio, lo cual significa que la ciencia no ha llegado a reemplazar de ningún modo la función simbólica del arte, que sigue siendo necesaria "para vencer la resistencia del mundo bárbaro".

3. Para terminar, mencionaré muy timidamente una característica de nuestro modo de vida que, pese a estar fuertemente enraizada en nuestros adorados ideales democráticos, es adversa al arte. Ya he dicho que las obras de arte son producidas por individuos, verdad de la cual se desprende que los valores del arte son esencialmente aristocráticos: no están determinados por el nivel general de sensibilidad estética, sino por la más elevada sensibilidad estética que se da en cada momento histórico. Esta facultad es privilegio de un número de personas relativamente reducido; son los árbitros del gusto, los críticos, los conocedores y, sobre todo, los propios artistas, cuyo intercambio fija el nivel estético. Cualquiera sea nuestra opinión acerca de las teorías de Carlyle o de Burckhardt sobre la importancia de los grandes hombres en la historia —el segundo hace notar que existen varias categorías de grandes hombres, algunas de dudoso beneficio para la humanidad— y aceptemos o no la teoría de las "raíces" del arte, a la cual he dado bastante difusión y me mantengo fiel sin paradoja, lo cierto es que la historia del arte es una gráfica trazada entre los puntos que marcan la aparición de un gran artista en la historia. Es posible que un Miguel Ángel o un Mozart sean producto de fuerzas determinables, hereditarias o sociales, pero una vez que han creado sus obras, la historia del arte cambia de curso. Desde luego, no afirmo que la historia del arte coincide con la de la cultura. Ésta no es ni siquiera la suma de todas las artes, o la de éstas y las costumbres y las ideas científicas y religiosas de un período dado. Como bien observó T. S. Eliot, las partes en que puede descomponerse la cultura actúan unas sobre otras creando esa cultura, que es más que la suma de ellas. Para comprender plenamente una de las artes, preciso es comprenderlas todas. No obstante, "hay naturalmente culturas superiores que, en general, se distinguen por una diferenciación de las funciones de los miembros

de la sociedad. Así, se reconocen estratos más cultos y menos cultos, por sobre los cuales se ubica a los individuos de cultura excepcional. La cultura de un artista o un filósofo difiere de la de un minero o labrador; la del poeta será algo distinta de la del político; mas en una sociedad sana todas son partes de la misma cultura, de modo que el artista, el poeta, el filósofo, el político y el obrero poseen una cultura en común, que no comparten con otras personas de igual ocupación pero distinto país".⁶

Desgraciadamente para el arte, la sociedad democrática tiene sus propias categorías de grandeza, que no concuerdan necesariamente con nuestra definición de la cultura. No me refiero tanto a los héroes de la guerra, la política o los deportes, pues estas categorías no estéticas han existido en todas las épocas. Mis observaciones van dirigidas exclusivamente a las artes, esfera en la cual la democracia moderna ha mostrado una total incapacidad para distinguir el genio del talento. Probablemente ello se debe a que el genio es tan raro u original; ni siquiera en el pasado se lo reconoció siempre de inmediato en su verdadero valor. Mas en los últimos tiempos los adelantados técnicos de los medios de comunicación han conspirado, con innata envidia de la originalidad, para producir el típico hombre famoso de nuestros días: el alcahuete. Sea como periodista o como "personalidad" de la televisión, este usurpador aparece ante un público que asciende a millones y, erigiéndose en vocero de las opiniones y los prejuicios de la gente, la lisonjea para conseguir su asentimiento y adulación. El ver—ver efectivamente—sus vulgares pensamientos y juicios instintivos expresados por un elocuente pelele, no sólo hace creer a la gente que la grandeza es democrática sino, también, engaño aún mayor, que la verdad no tiene por qué venir a perturbarlos. En efecto, la complacencia (aliada a la complacencia) es el ideal supremo de la vida democrática.

Por otra parte, el arte ha sido eterno factor de perturbación, un elemento permanentemente revolucionario. Esto porque el artista, en la medida de su grandeza, siempre se enfrenta a lo desconocido, y de esta confrontación nos trae algo nuevo, un nuevo símbolo, una nueva visión de la vida, la imagen exterior de cosas interiores. El artista es importante para la sociedad, no por hacerse eco de opiniones recibidas o por dar

clara expresión a los confusos sentimientos de la masa: ésta es la función de los políticos, los periodistas, los demagogos. El artista es lo que los alemanes llaman *Rüttler*, el individuo que trastorna el orden establecido. El mayor enemigo del arte es la mente colectiva, en cualquiera de sus muchas manifestaciones. La mente colectiva es cual el agua, siempre busca el nivel más bajo; el artista lucha por salir de la ciénaga, busca alcanzar el nivel más alto de percepción y sensibilidad individuales. Las señales que transmite suelen ser ininteligibles para la multitud, y entonces aparecen los filósofos y los críticos para interpretar su mensaje. La obra fundamental de genios como Homero, Platón, Dante, Shakespeare, Miguel Ángel, Bach o Mozart no sólo da motivo a toda una literatura interpretativa y explicativa, también es continuada e imitada a tal punto que el arte de un individuo llega a impregnar una época y a darle nombre. Tales logros concretos dentro de las artes plásticas son la base de lo que Hegel llamó la "cultura de reflejo". Al admitir que la verdadera función del arte consiste en "llevar a la conciencia las más elevadas aspiraciones del espíritu", contradijo su afirmación anterior de que el arte es cosa del pasado. Porque "llevar a la conciencia" es un proceso de realización, de concreción que es, o debería ser, continuo en la historia. "La imaginación *crea*", como reconoció Hegel; el arte no trabaja con los pensamientos, sino con "las formas externas reales de lo que existe", su materia prima es la Naturaleza. Hegel, que escribió esto en la década de 1820, cuando el movimiento romántico estaba en su apogeo y aún no se sentían los efectos de la revolución industrial, pudo fácilmente arribar a la conclusión de que el arte europeo ya había cumplido su tarea y creado más de lo que los espíritus del siglo venidero podrían digerir; no se imaginaba que esa época futura negaría hasta las funciones mismas de la imaginación, el genio y la inspiración.

Cualquiera sea el ángulo desde el cual enfoquemos el problema de la función de las artes en la sociedad contemporánea, es evidente que, por su índole, esta sociedad obstaculiza el debido cumplimiento de esa función. La contradicción hegeliana entre arte e idea pierde fuerza y aplicación en una sociedad que no da cabida a una ni a otra: ni al "alma y sus sentimientos" ni al "fenómeno sensorial concreto", es decir, las dos entidades dialécticas que, en toda civilización progre-

sista, se fusionan en una unidad por obra de la *energía vital*, que es la vida misma en su evolución creadora.

Alguien argüirá que doy un orden de prioridad equivocado (en realidad, niego que exista tal orden en el proceso que nos ocupa). Es mi opinión general, por lo menos en mi país, donde Matthew Arnold la difundió, que "el ejercicio de la facultad creadora en la producción de grandes obras literarias o artísticas... no es posible en todas las épocas ni en cualquier circunstancia... los elementos con que trabaja la facultad creadora son las ideas; las mejores ideas... aceptadas en el momento".⁷ Arnold se refiere específicamente a la literatura, pero incluye a todas las artes. "La grandiosa obra del genio literario es un trabajo de síntesis y de exposición, no de análisis o descubrimiento; su don es la facultad de recibir feliz inspiración de determinada atmósfera intelectual y espiritual, de cierto orden de ideas, cuando se mueve en ellos; el genio tiene el don de tratar divinamente estas ideas, presentándolas en las combinaciones más acertadas y atractivas: en suma, de realizar bellas obras con ellas".⁸ Ésta es la herejía intelectualista, sin duda, directamente emanada de Goethe e indirectamente, de Hegel. Si bien es cierto que en la creación de una obra maestra (de cualquiera de las artes) "deben conjugarse dos fuerzas, la del hombre y la del momento en que vive", la esencia de la obra de arte no es síntesis ni exposición, ni tampoco análisis y descubrimiento, sino realización y manifestación. Lo que se realiza es una imagen: "Debemos concretar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que existió antes de nosotros" (Cézanne). El artista, sea poeta o pintor, músico o alfarero, "*da forma concreta a sensaciones y percepciones*" (nuevamente Cézanne); y lo que manifiesta en colores, en palabras, en sonidos, es precisamente esta *forma*. El resto es lo que Wittgenstein llamó "el juego lingüístico", que nada tiene que ver con el arte.

Mas esa forma manifestada es el núcleo del cual, en su debido momento, surgen las ideas; cuanto más precisa y vital es la obra de arte, tanto más poderosas serán las ideas que inspire. Entonces podemos decir con Arnold que "el toque de la verdad es el toque de la vida, y se producen movimiento y evolución por doquier". Pero es requisito primero que el artista concrete la imagen; sin imágenes no hay

ideas, y la civilización muere lenta pero inevitablemente. Considero que sólo hay una manera de salvar a nuestra civilización: reformar la sociedad para que, conforme con los conceptos expuestos, los fenómenos sensoriales concretos del arte vuelvan a manifestarse espontáneamente en la vida diaria. Esta reforma es lo que yo llamo la "educación por el arte", que ya cuenta con adalides en todo el mundo. Pero hay algo que no he recalcado bastante ni comprenden suficientemente quienes me acompañan y apoyan, a saber, que el remedio propuesto es de naturaleza revolucionaria. La educación por el arte no es necesariamente anticientífica, ya que la ciencia misma depende de la manifestación clara de los fenómenos sensoriales concretos y el "juego lingüístico" sólo puede entorpecerla. Mas la educación por el arte no prepara a los seres humanos para el trabajo mecánico, para los movimientos automáticos requeridos por la industria moderna; no los concilia con un ocio carente de propósitos constructivos ni los deja satisfacerse con entretenimientos pasivos. Su intención es crear "movimiento y evolución" por doquier, eliminar la conformidad y la imitación dotando a cada ciudadano de un poder de imaginación "que no tenga nada ajeno y sea todo suyo" (Coleridge).

¿Qué otra solución práctica se ha propuesto? Sólo la China ha demostrado tener conciencia de la capital importancia del problema de la alienación, y trata de resolverlo no mediante la educación por el arte sino procurando que los educandos tengan contacto directo con la naturaleza, ejercicio básico de los sentidos que prepara para la dura lucha por arrancarle el sustento a la tierra y sin el cual ninguna educación puede ser completa. Tal sistema educativo retrotrae al ciudadano al punto de partida de la civilización y permite curar la herida que llamamos alienación. Si logra que la psiquis dividida del hombre vuelva a formar una unidad, otra vez fluirá energía vital de la sensación al sentimiento, de la imaginación a la mente. Mas, así como están las cosas, tan preciosa corriente seguirá a merced de los ideólogos, que le pondrán diques y la desviarán para que sirva a sus fines materialistas. Resulta penoso, pero debemos admitir con Burckhardt que el poder es lo único que los pueblos desean, implícita o explícitamente, al punto que el poder fragmentado, reducido, que la historia ha demostrado es la escala orgánica de la vitalidad cultural,

se considera actualmente como signo de debilidad, como baldón. "Esta actuación no le depara ninguna satisfacción al individuo; su solo deseo es formar parte de una gran entidad, lo cual es clara prueba de que el poder es su meta principal, y la cultura, en el mejor de los casos, apenas un fin secundario. Específicamente, se quiere que la voluntad general de la nación se haga sentir en el exterior, desafiando a las demás naciones. De ahí que sea inútil cualquier intento de descentralización, cualquier restricción voluntaria del poder en favor de la vida local y civilizada. La voluntad centralizada nunca es demasiado fuerte".⁹

Se dirá que este sombrío pronóstico se ha visto desmentido por los logros culturales de potencias modernas como el Reino Unido, los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pero, ¿hay una cultura británica, una cultura norteamericana, una cultura rusa que puedan, siquiera remotamente, compararse con la cultura de Atenas, Roma, Florencia, Holanda, México o Japón? Un imperio es, por definición, un concepto de poder; el arte nace en la intimidad.

Ésta no es una filosofía quietista, pues el arte no va necesariamente unido a la inactividad. Es verdad que, en la práctica, existe una contradicción general entre las actividades extravertidas y la calma exigida por cualquier tipo de trabajo creador. La guerra y la revolución destruyen la obra constructiva del artista. Al mismo tiempo, debemos reconocer que "la pasión es la madre de las grandes cosas", como dijo Burckhardt. Los grandes acontecimientos estimulan al artista, aun cuando éste no participe en ellos ni los celebre directamente en sus obras. En tales circunstancias, pesa la atmósfera de vitalidad general, "que despierta fuerzas insospechadas en los individuos y hasta cambia el color del cielo". Wordsworth describe magníficamente lo que se experimenta en estas ocasiones en un famoso pasaje de *The Prelude* (El preludio), inspirado en la Revolución Francesa:

*O pleasant exercise of hope and joy!
For mighty were the auxiliars which then stood
Upon our side, we who ere strong in love!
Bliss was it in that dawn to be alive,*

*But to be young was very heaven! O times,
In which the meagre stale, forbidding way
Of custom, law, and statute, took at once
The attraction of a country in romance! . . .
Not favoured spots alone, but the whole earth
The beauty wore of promise —that which sets . . .
The budding rose above the rose full blown.¹⁰ **

Desafortunadamente, el artista no está siempre destinado a vivir en tal amanecer; y, de tener esta suerte, rara vez puede contemplarlo desde la paz de un seguro retiro. En los albores de la revolución rusa surgieron grandes poetas y pintores que estaban condenados a perecer miserablemente.

En este campo, pocas son las conclusiones que pueden pretender una validez científica. El genio es un azar genético, y la historia, un confuso clamor; pero la vida persiste. Es cual llama que ora fulgura ora empalidece, ora vacila ora brilla con firmeza. El combustible que la alimenta proviene de una fuente invisible que está indisolublemente unida a la imaginación; es por eso que una civilización como la nuestra, que no cesa de negar o destruir la vida de la imaginación, está condenada a hundirse cada vez más en la barbarie.

* ¡Oh, grato ejercicio de esperanza y júbilo! / Pues poderosos eran los auxiliares que entonces se hallaban / Junto a nosotros, que reboábamos de amor. / Era una bendición estar vivo en ese amanecer, / Pero ser joven, ¡era la gloria! ¡Oh tiempos / En que las magras, rancias y restrictivas maneras / De las costumbres, las leyes y los estatutos adquirirían / La atracción de un país en romance! . . . / No sólo los lugares favorecidos, sino la tierra entera se vistió de esa promesa de belleza que pone la rosa en ciernes por sobre la rosa en plenitud.

II SOCIEDAD RACIONAL Y ARTE IRRACIONAL

Los sociólogos ofrecen explicaciones tan variadas y contradictorias del lugar y la función que tocan al arte en la sociedad, que un simple filósofo del arte como yo se siente inclinado a recurrir al formalismo como única base lógica para un análisis del tema. Es verdad que tal táctica exige una redefinición de la forma, mas ello se ha hecho de todos modos necesario debido al creciente conocimiento de las numerosas variedades de arte que existieron en el pasado y se han manifestado en nuestra propia época. Esta revolución de la estética no es una concesión a influencias externas —a las ciencias sociales o la tecnología, por ejemplo—; significa ante todo el reconocimiento del hecho de que una filosofía del arte basada en el legado de la tradición grecorromana resulta ya inadecuada para dar razón de los valores estéticos de tradiciones totalmente distintas de aquélla, tales como la oriental, la africana y la precolombina, y además no puede explicar esas nuevas tradiciones —inspiradas en parte por el descubrimiento de artes exóticas— a las cuales damos el nombre genérico de "modernismo".

Naturalmente, cada una de estas tradiciones admite ser *definida* en relación a las condiciones climáticas y la estructura económico-social; mas definir no es explicar, y el arte sigue siendo una entidad bien delimitada que muchas veces se en-

cuentra en flagrante oposición a las normas de la producción económica, como advirtió Marx. Desde un punto de vista hegeliano, tal oposición puede interpretarse como alienación, cosa que Herbert Marcuse considera acertada en lo concerniente al arte del pasado. La literatura, las artes en general, servían (consciente o inconscientemente) para ocultar las contradicciones de un mundo dividido: "las posibilidades derrotadas, las esperanzas fallidas y las promesas no cumplidas".

Aceptada por el momento esta definición del arte del pasado, quiero hacer notar aquí cuánta importancia atribuye Marcuse a la forma en sus originales y desafiantes conceptos sobre el arte de la era tecnológica actual. "La realidad tecnológica que se va imponiendo mina no sólo las formas tradicionales sino también las bases mismas de la alienación artística, es decir que tiende a invalidar ciertos 'estilos' a la par que la sustancia misma del arte". Acorde con la tendencia general de la "sociedad unidimensional", "en el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el cual coexisten pacífica e indiferentemente las obras y las verdades más contradictorias". Hasta las imágenes tradicionales de la alienación artística, las imágenes "clásicas" del pasado, quedan, por así decirlo, desalienadas: se las "incorpora a esta sociedad y se las pone en circulación como parte integrante del equipo que adorna y psicoanaliza el estado de cosas existente. De esta manera, pasan al plano de los anuncios comerciales: promueven ventas, consuelan o excitan." Y vueltas a la vida completamente alteradas, "pierden su fuerza antagónica, la alienación que era la dimensión misma de su verdad".¹

No es mi intención discutir este análisis del proceso que sufre nuestra sociedad. Al popularizarse la cultura, al ser "mediada" a las masas, queda necesariamente diluida, castrada, deformada (en el sentido exacto de que se destruye la forma dada a su obra por el artista para así adaptarla a las exigencias técnicas del medio empleado, cine o radiotelefonía, y al supuesto "nivel" del público al cual van dirigidos estos medios de comunicación). Este "proceso de racionalización tecnológica" va pervirtiendo sutilmente los fundamentos del juicio estético, de modo que las imágenes pretecnológicas pierden fuerza.

Tal cambio nótase particularmente en los círculos académicos. los cuales no se inclinan a reevaluar las obras maestras del pasado —proceder siempre necesario por otras razones, a saber, razones estéticas— sino más bien a desecharlas por caducas: nada significan en la sociedad tecnológica. Tiempo atrás reclamé que se reevaluaran las manifestaciones artísticas del pasado en base a los nuevos valores estéticos (entre otras oportunidades, en un ensayo sobre "El surrealismo y el principio romántico").² ¡Hasta propuse que dicha reevaluación se fundara en la dialéctica de Hegel! Pero una cosa es impugnar los juicios estéticos tradicionales por estimar que se han vuelto *convencionales*, es decir, que ya no son orgánicamente estéticos, y muy otra es recusar tales juicios por motivos extraestéticos, a saber, sociales, políticos, morales o técnicos. Sin contar la función intelectual de la forma, la obra de arte es siempre un síndrome físico: existe dentro de un complejo de sentimientos y sensaciones, y para apreciarla debidamente pueden necesitarse canales de comunicación selectivos, hecho plenamente reconocido por Marcuse. Mas cuando un crítico académico, un profesor de literatura inglesa de una de las nuevas universidades británicas, afirma que la poesía de Shelley ha dejado de ser viable³, cabe suponer que quiere decir simplemente que las imágenes de Shelley son pretecnológicas: en otras palabras, puesto que el hombre de la era tecnológica es ya "bueno, grande y feliz, hermoso y libre" no necesita

*To suffer woes which Hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates... **

Sufrimiento y perdón, amor y esperanza, son parte de la terminología de la enajenación, y como el hombre tecnológico ya no tiene estos sentimientos, las imágenes que van asociadas a ellos han perdido fuerza.⁴ No sufre, por eso no tiene nece-

* Sufrir penas que la Esperanza siente infinitas; / Perdonar daños más tenebrosos que la muerte o la noche; / Desafiar el Poder, que parece omnipotente; / Amar y soportar; esperar hasta que la Esperanza cree, / De sus propios despojos, aquello que anhela...

sidad de perdonar; no ama, por lo tanto no ha menester de la esperanza.

Al parecer, Herbert Marcuse admite la posibilidad de que la transformación material del mundo traiga consigo la transformación mental de los símbolos, las imágenes y las ideas del hombre, pero "puesto que la contradicción es obra del Logos" (expresión gnómica que no alcanzó a comprender bien), llega a la conclusión de que la cultura tecnológica ha de tener su propio medio de comunicación. "La lucha por este medio, mejor dicho la lucha por impedir que sea absorbido en la unidimensionalidad predominante, se pone de manifiesto en los esfuerzos vanguardistas por crear un enajenamiento que haga nuevamente comunicable la verdad artística" En otros términos, dado que el arte necesita de un estado de enajenación para mantenerse vital y que éste no se da en la sociedad unidimensional en que vivimos, será preciso crearlo (o imaginarlo) artificialmente.

¿En qué medida muestra el arte contemporáneo tal tendencia? Marcuse pone a Brecht como exponente consciente de dicho *Verfremdungseffekt* {efecto de enajenamiento} artificial. Según Marcuse, las *Schriften zum Theater* (Obras para el Teatro) de Brecht revelan su plena conciencia de que el conflicto mental es base imprescindible del arte. Hay que dar a lo cotidiano una nueva dimensión: "Lo 'natural' ha de adquirir los rasgos de lo extraordinario. Únicamente así pueden revelarse las leyes de causa y efecto." ⁸ Desde este punto de vista, no sólo la obra de Brecht sino también el "teatro del absurdo" resultan justificables en una sociedad racional. Hasta el movimiento surrealista, que no está tan *passé* como creen algunos de sus detractores (feneció como movimiento cuando se hizo aceptable como fenómeno social, esto es, al ser absorbido por la unidimensionalidad predominante), ha sido adaptado fácilmente a nuestra cultura tecnológica: testimonio de ello es el "surrealismo" de los filmes de James Bond. Pero, apunta Marcuse, éste es un proceso de "des-sublimación". El arte trágico del pasado buscaba la sublimación de los instintos, era una suerte de "gratificación mediata" o catarsis. Reemplacemos la gratificación mediata por una inmediata, y la cosa pierde todo sentido. La tragedia se convierte en farsa.

Uno de los críticos más inteligentes de Brecht,⁶ observó que, en su teatro, todo "está encaminado hacia un solo fin: sustituir el teatro mágico por otro científico, el teatro infantil por otro adulto". Esto puede ser muy loable como ideal social, pero es un ideal artístico impracticable, ya que el arte es básicamente irracional y hasta infantil. Pedirle al artista, como hace Brecht (y, según creo, los críticos marxistas, Lukács, entre otros) que "renuncie a los métodos de la hipnosis e, inclusive, cuando más la necesita, a la usual empatía",⁷ equivale a pedirle que renuncie al arte como medio de comunicación. Quitarle al artista la magia y la empatía significa despojarlo de los procesos esenciales de la actividad creadora o imaginativa que han caracterizado al arte desde Homero y Esquilo hasta Brecht (quien afortunadamente no siempre puso en práctica lo que predicaba).

Cierto es que la meta de buen número de artistas y escuelas de arte fue "independizarse del aspecto primitivo de la naturaleza humana". Este es el ideal clásico, que produjo un arte tan "alienado" como cualquier otro, pese a toda su perfección y severidad. En un sentido muy real, *Fedra* es tan superrealista como *El rey Lear*: estas obras típicamente representativas de la imaginación clásica y la romántica no se diferencian en su actitud frente a la realidad (mucho menos en su actitud respecto del "mundo real en que vivimos", "la vida cotidiana", etc.), sino simplemente en su manera de concebir la forma artística. Donde esto mejor se comprueba es en las artes visuales. En efecto, los temas elegidos por artistas como David y Delacroix, Cézanne y Monet, son muy similares: la diferencia estriba en el modo de tratar esos temas. Hasta un clasicista formal como Paul Valéry tuvo que admitir "la ineludible necesidad del lenguaje poético de entregarse a la negación" (de lo real, de lo existente) hace notar Marcuse, quien expresa el mismo pensamiento de la siguiente manera: "El lenguaje poético, que crea y se mueve en un medio que presenta lo no presente, es un lenguaje de cognición", de una cognición que subvierte lo positivo. En su función cognoscitiva, la poesía cumple la gran misión del pensamiento: *le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas*⁸ [el trabajo que hace vivir en nosotros lo que no existe]."

Volviendo a la situación real de las artes en la civilización tecnológica actual diré, en primer lugar, que considero erróneo hacer generalizaciones sobre sus características. Aparte de la división artificial de arte burgués "libre" y realismo socialista regimentado (separación que se desvanece en cuanto desaparecen las restricciones, como sucedió en Polonia y en Yugoslavia), no hay una verdadera unidad entre las diversas escuelas del arte occidental. Sin ser demasiado estrictos, podríamos englobar en el surrealismo no sólo la sistemática alienación de los surrealistas propiamente dichos (el sistemático *dérèglement* de los sentidos o, repitiendo la definición de Breton, "el dictado del pensamiento, en ausencia del gobierno de la razón y fuera de toda preocupación estética y moral"), sino también todo lo que sea deformación de las imágenes del "mundo real", cosa característica del arte expresionista en cualquiera de sus manifestaciones, desde Picasso hasta Max Beckmann (a mi ver, este último sería un equivalente aproximado de Brecht). Mas fuera de tan amplia categoría encontramos diversos ejemplos de constructivismo o neoplasticismo (quizá equivalentes de la poesía de Paul Valéry, pues también ellos cumplen *Le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas*) y un nuevo grupo, a saber, esas formas de la "pintura de acción" tan difundidas en los Estados Unidos, el Japón y Alemania, que son realistas en el sentido de que proyectan sensaciones inmediatas, delinean acciones más dinámicas que simbólicas, desbordan energía más que sentimiento y constituyen un ejercicio muscular que tiene tanto estilo como pueden tenerlo un boxeador o un torero. En cuanto al "pop art" y el "op art", sólo cuentan como fenómenos secundarios, como intentos de "desublimar" el arte para reducirlo al plano de la sociedad unidimensional: el pop art, derribando los límites entre el arte y las imágenes de la comunicación de masas (anuncios comerciales e historietas cómicas); el op art, destruyendo la separación entre el arte y el "signo" científico.

Si, no obstante las diferencias temporarias entre política económica y estructura social, el ideal de la era tecnológica es una "existencia pacífica", una sociedad humana sin conflictos ni necesidades insatisfechas, entonces, según Marcuse, el arte probablemente pasará a cumplir una nueva función y sufrirá desfiguraciones en el proceso de cambio. Tal vez las

obras de ficción científica sean prototipo del nuevo arte. Aunque esclavo de la razón, el hombre de ciencia conoce muy bien el poder de la imaginación. En verdad, y en cierto sentido bien claro para Marcuse, la imaginación se confunde fácilmente con la inventiva, y cuanto más abdique la imaginación ante el realismo tecnológico, tanto más ingeniosa se tornará la facultad inventiva. Marcuse nos habla de "la obscena fusión de la estética con la realidad"; el progreso tecnológico trae no tanto "la gradual racionalización y hasta realización de lo imaginario" como la perversión de la fantasía, que es muy distinta de la imaginación, como hizo notar Coleridge. Afirma éste que la imaginación es una función esencialmente *vital* de la mente —"fuerza viva y agente primero de toda percepción humana"—, en tanto que la fantasía es una forma de memoria "emancipada del orden temporal y espacial que se modifica al hundirse con ese fenómeno empírico de la voluntad designado con la palabra ELEC-CIÓN". La fantasía, al igual que la ciencia misma, trabaja con "lo fijo y definido", y su poder de convertir la ilusión en realidad no conoce límites: no bien tomaron vida como fantasía, los viajes espaciales se hicieron realidad. La paradoja final sería aceptar "la racionalidad específica de lo irracional"; entonces, la imaginación dirigida (la fantasía de Coleridge) podría encaminarse de modo tal que se convirtiera en "fuerza terapéutica", según la expresión de Marcuse. Así el arte se pondría definitivamente al servicio de la revolución, aunque no en el sentido de la frase acuñada por los surrealistas; la revolución quedaría en la esfera de la racionalidad tecnológica y la imaginación se atrofiaría casi totalmente. La alternativa histórica, dice Marcuse, "es la utilización planificada de los recursos para satisfacer las necesidades vitales con un mínimo de trabajo, la transformación del ocio en tiempo libre, la pacificación de la lucha por la existencia. Confieso que este ideal no llega a satisfacerme pues no asigna a la imaginación el papel capital, de intención terapéutica, que le corresponde; a no ser que esté tácitamente incluido en la pacificación de la lucha por la existencia. Mas el arte poco y nada tiene que ver con la lucha por la existencia en el sentido económico: su preocupación es el misterio de la existencia en el sentido humano y metafísico. *Ésta es la razón fundamental por la que ninguna sociedad del futuro, por libre de cuidados materiales que esté, podrá*

nunca prescindir del arte. Aunque podría equipararse la antedicha "pacificación" con la tradicional función catártica del arte, lo cierto es que nadie jamás (ni Aristóteles ni otros) tomó la catarsis como simple medio auxiliar en "la lucha por la existencia"; al contrario, siempre se la tuvo por estoica aceptación del trágico destino del hombre. La lucha por la "existencia" está dentro de la mente del hombre; el arte en su forma más elevada no se ocupa de la existencia sino de la esencia. Hasta ahora, la tecnología no ha logrado disipar el sentido trágico de la vida y cabe sospechar que nunca lo hará porque está más allá de sus posibilidades. El arte, no la ciencia, da sentido a la vida; no simplemente por ayudar a vencer la alienación (respecto de la naturaleza, a la sociedad y a uno mismo), sino porque concilia al hombre con su destino: la muerte. No ya la muerte en el aspecto físico, sino esa forma de muerte que es la indiferencia, la *accidia* [pereza] espiritual. En este sentido, el arte persigue una ilusión; la más grande de todas es su clamar por razón y claridad, por una resolución de la paradoja de la existencia en el mito ontológico. En *The hidden God* (El Dios oculto), Lucien Goldmann enuncia, en términos perfectos, esta verdad acerca del papel del arte en la sociedad:

El hombre es un ser contradictorio, una mezcla de fuerza y debilidad, grandeza y pobreza, que vive en un mundo hecho, igual que él, de opuestos, de fuerzas antagónicas trabadas en mutua lucha sin esperanza de tregua o victoria, de elementos complementarios entre sí que, no obstante, jamás llegarán a formar un todo. La grandeza del hombre trágico reside en el hecho de que ve y reconoce estos opuestos y elementos enemigos a la clara luz de la verdad absoluta, y a pesar de ello se niega a aceptar que las cosas son como deben ser. Porque si fuera a aceptarlo, destruiría la paradoja, perdería su grandeza y se conformaría con su pobreza y miseria (misère). Por fortuna, el hombre se mantiene paradójico y contradictorio hasta el fin —"el hombre va infinitamente más allá del hombre"—, y confronta la radical e irredimible ambigüedad del mundo con sus iguales y opuestas ansias de claridad.⁹

En *Soviet Marxism* (Londres y Nueva York, 1958), Marcuse advierte que "al rechazar el 'insuperable antagonismo entre

esencia y existencia' como principio teórico del 'formalismo', la estética soviética rechaza el principio del arte mismo". Al negarle al arte su función trascendental, esta estética demuestra "querer un arte que no es tal y recibe lo que pide". En otro libro, *Eros and Civilization* (Londres y Nueva York, 1956), Marcuse nos da su definición más positiva de la función del arte. Tras un interesante análisis de la estética de Schiller, reconoce que las ideas de éste "representan una de las posiciones más avanzadas del pensamiento". Pero "debe comprenderse que esa liberación de la realidad de que nos habla Schiller no es trascendental, 'interior'; ni tampoco la simple libertad intelectual (como hace notar explícitamente Schiller): es la libertad *en* la realidad. La realidad que 'pierde su seriedad' es la realidad inhumana de las necesidades, y pierde su seriedad cuando éstas logran satisfacerse sin trabajo alienado" (n. 188). Nos encontramos, pues, ante la misma "alternativa histórica" de *One-Dimensional Man* (El hombre unidimensional). Pero las ideas formuladas por Schiller "serían un 'esteticismo' irresponsable si, en este mundo de represión, el reino del juego no fuera más que adorno, lujo y fiesta. La función estética ha de ser el principio que gobierne toda la existencia humana, cosa sólo factible si ella se hace 'universal'. La cultura estética presupone 'una revolución total en la forma de percibir y sentir', revolución que será posible únicamente cuando la civilización haya alcanzado la mayor madurez material e intelectual" (pp. 188-9). Dadas estas condiciones, las mismas de la "alternativa histórica", "el hombre retornará a la 'libertad de ser lo que debe ser'. Mas lo que 'debe ser' es la libertad misma: la libertad de jugar. La *imaginación* es la facultad mental que practica esta libertad".

Volvemos así nuevamente a esa indefinida facultad que es la imaginación. Schiller la define en términos semejantes a los de Coleridge, quien probablemente se ha inspirado en él. La imaginación, dice Schiller, es esencialmente vital e irracional; diluye, difunde, disipa a fin de recrear (¿en el juego?), o bien, allí donde el proceso resulta imposible, lucha para idealizar y unificar. La unificación, ¡he aquí el escollo! El concepto de unificación de Schiller es formalista: la forma estética es sensorial y está constituida por el *orden de los sentidos*. En esto va implícito el ideal platónico, pues ¿qué

otra cosa es el "orden de los sentidos" sino los paradigmas de la armonía física? Pero nos estamos apartando demasiado de Hegel y Marx, y temo también que de Marcuse. Hay que elegir finalmente entre la forma (que no es racional ni irracional, sino una "cosa en sí") y lo que los teóricos soviéticos llaman el "realismo", que tampoco es racional o irracional sino "los hechos dados" (y, ¿qué es un "hecho"?). La "pacificación" que, según Marcuse, algún día logrará la civilización tecnológica "presupone el dominio de la Naturaleza". "La historia es la negación de la Naturaleza. Lo simplemente natural es superado y recreado por la facultad de la Razón". No sólo se sojuzga a la Naturaleza, también se la trasciende, y así la humanidad entra (o entrará) en una época de alegría y felicidad. Todo esto es resultado de la meditación *consciente* (la ciencia y la técnica). La Técnica se convierte en "el órgano del 'arte de la vida'. La función de la Razón converge, entonces, con la del *Arte*". Esta relación fundamental "demuestra la *racionalidad* específica del arte".

Cabe preguntarse si puede existir un arte *racional*, ahora o en lo futuro. La respuesta de Marcuse es ambigua, a mi parecer. Afirma, con toda razón, que "el universo artístico es ilusión, apariencia, *Schein*". Antaño, el mundo del arte representaba las oscuras fuerzas de lo inconsciente, la resolución de los conflictos psíquicos. El hombre se enfrentaba a la Naturaleza ya con el Arte, ya con la Razón, métodos incluso opuestos. Hogaño, "estos reinos, otrora antagonistas, se fusionan por motivos técnicos y políticos: magia y ciencia, vida y muerte, alegría y pena".

"La obscena fusión de la estética con la realidad refuta a quienes contraponen la imaginación 'poética' a la Razón científica y empírica. El progreso técnico va acompañado de una gradual racionalización y hasta realización de lo imaginario. Los arquetipos del horror y la alegría, de la guerra y la paz pierden su carácter catastrófico". La ciencia del arte aliada a la de la psiquis *comprende* los procesos de la creación artística y así "reencaminada, la imaginación comprendida se convierte en fuerza terapéutica"¹⁰.

Si ésta es la suerte que aguarda al arte en la sociedad uni-

dimensional, ¿en qué sentido sobrevivirá? Marcuse anuncia la venida de una sociedad en la cual la imaginación se verá libre de todo dominio estético, futuro horroroso, escalofriante. En lugar de esa sociedad, pide otra planificada, que sea "racional y libre en la medida en que esté organizada, sostenida y reproducida por una Materia histórica esencialmente nueva". Esta nueva entidad (Materia, con mayúscula) queda como vago concepto que trasciende la dialéctica de la situación. Mas, ¿cuál es la situación? La sociedad unidimensional no es universal, tiene un futuro incierto. "Debajo de la base popular conservadora se encuentra el sustrato de los proscritos e 'intrusos', los explotados y perseguidos de distinta raza o color, los que están y estarán sin trabajo". Los sistemas sociales establecidos tendrían suficiente capacidad económica y técnica como para contener esta amenaza, mas sólo a costa de las libertades individuales: "El segundo período de barbarie bien podría ser el mantenido imperio de la civilización misma". Esta es la sombría perspectiva con que Marcuse cierra su estudio de la "sociedad unidimensional". Por no ofrecer "conceptos que puedan servir de puente entre el presente y el futuro, por haber fracasado sin ofrecer esperanzas de algo mejor", esta sociedad es negativa. El propósito de la vida sigue siendo un misterio.

El arte ha quedado relegado y nada puede hacerse para solucionar la situación, salvo que se recurra a él como instrumento necesario para que "surja una nueva Materia". Muy vaga es esta idea mesiánica que aparece al final de *El hombre unidimensional*, pero dudo que Marcuse piense realmente en el advenimiento de un Mesías. En *Eros y civilización* afirma que "la disciplina de la estética establece el *orden de los sentidos* en oposición al *orden de la razón*", idea (proveniente de Schiller) que "apunta a la liberación de los sentidos, lo cual, lejos de destruir la civilización, le daría una base más firme y enriquecería enormemente sus posibilidades". Mas, ¿pueden los sentidos liberarse para crear su orden propio en una sociedad que ha logrado "la pacificación de la lucha por la existencia"? ¿No hay una contradicción final entre el arte irracional y la sociedad racional, entre el hombre paradjico que se empeña en seguir "infinitamente más allá del hombre" y el ser tecnológico que planea "la utilización de los recursos para satisfacer las necesidades vitales con un mí-

nimo de trabajo"? Si la pacificación y la sublimación son procesos contradictorios, ¿cuál es, pues, la diferencia entre la nueva Materia y el viejo Mito?

III LOS LÍMITES DE LA PINTURA

Un famoso crítico de arte chino del siglo v, Hsieh Ho, propuso seis criterios para juzgar la pintura. Estos seis criterios resumían la experiencia de las precedentes generaciones de pintores y durante cientos de años fueron los principios rectores del arte pictórico en China. Deseo comenzar un examen crítico bastante severo del estado actual de la pintura europea contemporánea pasando breve revista a los principios de Hsieh para luego indagar hasta qué punto los siguen los artistas modernos. Si comparamos el arte de nuestra época con las normas de la tradición pictórica más antigua y sostenida que se conozca en la historia, podremos tener una visión más objetiva de nuestras propias realizaciones (*lámina 3*).

La primera dificultad que se nos presenta es el hallar una adecuada traducción de los Seis Principios. He confrontado cuatro o cinco versiones y, como no conozco el idioma chino, sólo me es posible ofrecer el sentido general que he podido obtener del cotejo de textos muchas veces oscuros inclusive para los chinos¹.

El primer principio es el más difícil de verter a un idioma occidental. Expresa un concepto que es familiar para quienes conocen algo de Budismo o Taoísmo: en todas las cosas alien-

ta una energía espiritual que las une en armonía. Tal vez sería acertado llamarla energía cósmica, ello si aceptamos que procede de una única fuente y anima todo lo existente, ya inorgánico, ya orgánico. La traducción casi literal de la expresión usada por Hsieh Ho sería resonancia espiritual. Como se verá, este primer canon de la pintura es fundamentalmente metafísico.

El método óseo para usar el pincel, tal la traducción literal del segundo principio. Ninguno de los comentaristas occidentales explica el porqué del adjetivo "óseo" para calificar un método de pintura; aparentemente, significa que el pintor debe dar fuerza estructural a las pinceladas. Así como los huesos del esqueleto han de ser suficientemente fuertes como para sostener la carne, las pinceladas han de tener la fuerza necesaria para transmitir la corriente de energía cósmica a la que se refiere el primer principio. Supongo que, además, se sugiere un funcionalismo orgánico: las pinceladas serán curvas y coordinadas, no angulares y mecánicas.

El tercer principio dice que cada objeto tiene su forma apropiada. Es misión del artista conseguir que entre motivo y expresión haya una correspondencia tal que el espectador vea la identidad del objeto pintado en toda su individualidad y concreción.

El cuarto principio afirma que cada objeto tiene su color apropiado. Los colores empleados en la pintura deben sugerir la naturaleza de lo que se representa.

El quinto principio exige la correcta distribución de los elementos de la composición: ésta ha de mostrar lo más importante y lo menos importante, lo que está lejos y lo que está cerca, a más de usar dehidamente los espacios vacíos. Este principio postula la unidad de las partes con el todo, es decir que volvemos a la teoría taoísta de la armonía total.

El sexto principio se ocupa de la doctrina de la copia, basada en una idea muy propia del pensamiento chino: hay una esencia, una fuerza vital, que se pasa de una generación a otra. Esta idea no corresponde exactamente a lo que en Occidente entendemos por tradición; nuestro concepto es

más técnico: trasmitimos meramente la técnica y el estilo de los grandes maestros. Acorde con los chinos, cada generación ha de recibir, además de la técnica y el estilo, un espíritu informador, que es más importante que la forma en sí.

De los seis cánones enumerados, quizá cuatro no requieran análisis. También nosotros tenemos principios que rigen la "factura" de un cuadro, la manera de dar las pinceladas, componer los elementos y los colores, principios bastante similares a los enunciados por Hsieh Ho. Aunque muchos pintores modernos desprecian el pincel, pretenden igualmente crear una sensación de estructura con los nuevos medios que emplean, sea un soplete o una lata de pintura agujereada, y si la estructura que logran no posee la fuerza o la flexibilidad de los "huesos", acaso tenga el carácter molecular que concuerda más con la era científica que vivimos. Incluso el tercer principio, que exige que el artista sea fiel al objeto, es válido para la pintura moderna hasta en los casos en que dicho objeto es un estado de ánimo o un modo de sentir más que una cosa concreta de existencia independiente en el mundo fenoménico. Kandinski, por mencionar sólo un ejemplo, buscaba siempre una correspondencia entre las formas que creaba y sus sentimientos: el contorno exacto de las formas respondía a una "necesidad interior" del artista.

Tampoco creo necesario detenerme en el principio referente a la reproducción y copia de los maestros, que, como bien sabe todo aquel que haya visitado a la China, mantiene toda su vigencia. Para el chino, copiar las obras maestras de la pintura es tan lógico como reimprimir las grandes creaciones literarias. Nadie procura volver a escribir las obras de Shakespeare (si bien algunos poetas del siglo XVIII lo intentaron), entonces ¿por qué volver a pintar en un estilo nuevo los temas y motivos presentados con tanta perfección por los antiguos maestros? Si es dable reproducir una pintura conservando su calidad (requisito siempre indispensable), prohibir tal procedimiento es un prejuicio tonto. En la China, el buen falsificador ocupa la categoría de artista y sus obras se venden como lo que son: copia fiel de la forma y el espíritu del original. Los únicos a quienes consterna esta práctica es a los eruditos europeos, que se encargan de la difícil tarea de distinguir la copia del original.

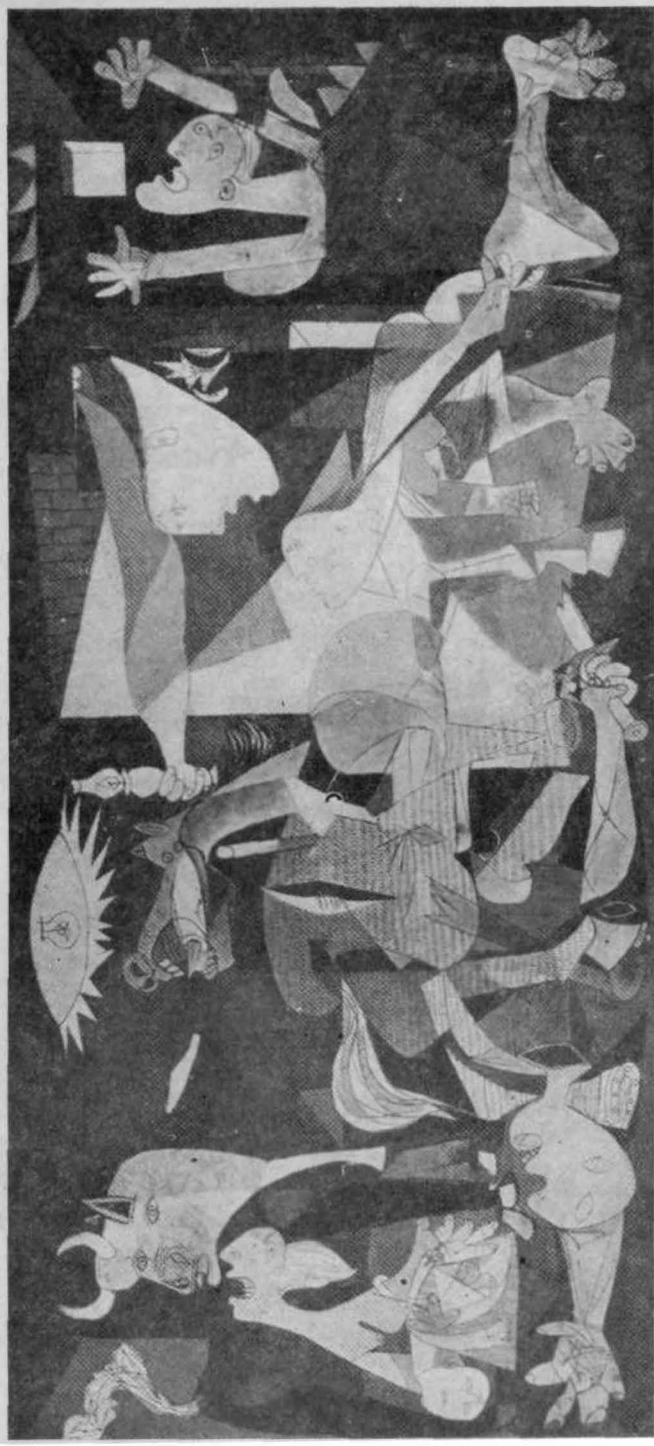
Por ende, nos queda sólo un principio para analizar, el primero y más importante de los Cánones de la Pintura formulados por Hsieh. Desde luego, no excluyo la aplicación de los demás principios a la pintura europea moderna; meramente doy por sentado que también los occidentales pensamos que las pinceladas deben formar un todo orgánico, los colores ser armoniosos y la composición organizada, aun cuando se trate de la "pintura de acción". Todos sabemos que buen número de pinturas abstractas modernas no respetan estos principios. Una obra moderna merece condenarse cuando es mala pintura, vale decir, cuando es chabacana, incoherente y discordante.

Es cierto que, aparte de la pintura reprobable por las antedichas razones técnicas, existen muchas obras contemporáneas bien organizadas, convincentes desde el punto de vista formal y de colorido armonioso, pero también es cierto que les falta ese algo que se llama vitalidad espiritual.

Como corolarios de los Seis Principios de la pintura, los chinos elaboraron lo que llaman las Seis Cualidades. En términos generales, enuncian que *ch'i*, la mencionada fuerza fundamental, es el alma de todos los principios y métodos de la pintura, que sin esta fuerza es imposible dar vigor a la pincelada, crear el espacio o copiar a los viejos maestros. En cierta ocasión, William Acker, a quien debemos agradecer la traducción de algunos de los más importantes textos antiguos sobre pintura china², le preguntó a un famoso calígrafo por qué, cuando escribía, hundía tan profundamente sus dedos manchados de tinta entre los pelos de su enorme pincel, a lo cual éste respondió que sólo así podía sentir el *ch'i* bajar por su brazo hasta el pincel, y de allí al papel. El *ch'i* es una energía cósmica que, como dice Acker, "fluye en torrentes y remolinos siempre cambiantes, aquí profundos, allí superficiales, aquí concentrados, allí dispersos". Está en todas las cosas, pues no hay distinción entre lo animado y lo inanimado. Considerados desde este punto, los principios tres, cuatro y cinco significan algo más que la mera exactitud visual. En efecto, si las formas vivas de la naturaleza son la manifestación visible del obrar del *ch'i*, el artista debe representarlas fielmente para poder expresar su conciencia de la acción de este principio cósmico. (Casualmente, la idea de



1 Picasso. *Mujer llorando*. 1937



2 Picasso, *Guernica*. 1937

que todas las cosas, ya animadas, ya inanimadas, están imbuidas de una energía cósmica, es también la base del arte africano. Existe una fuerza universal que se manifiesta fundamentalmente de cuatro maneras —en el hombre, las cosas, el espacio y el tiempo— y tiene tres "modalidades": la imagen, la forma y el ritmo³. Pese a esto, la cultura china difiere tan esencialmente de la africana, que una comparación entre ambas no conduciría aquí a nada útil.)

Todo aquel que haya visto actuar a un artista de la pintura de acción recordará lo descrito por el calígrafo chino. En las fotografías que muestran a Jackson Pollock "en acción", vemos al pintor con un pincel en una mano y una lata en la otra, los brazos salpicados de pintura; da la impresión de estar sumergido físicamente en el medio que emplea. El propio Pollock declaró: "Cuando estoy *en* mi pintura, no tengo conciencia de lo que hago. Sólo después de un período de 'familiarización' puedo ver lo obtenido. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Trato de dejar que se me imponga. Únicamente cuando pierdo contacto con el cuadro, todo sale mal. Cuando esto no sucede, todo es armonía, fácil intercambio, y el cuadro sale bien"⁴.

Estos conceptos demuestran que el método de Pollock corresponde exactamente al del calígrafo chino. Creo oportuno señalar aquí que la cualidad distintiva de uno de los tipos de pintura moderna —el que llamamos expresionismo abstracto— viene de Oriente. Europa la recibió de Kandinski, artista ruso que llevaba sangre oriental en sus venas y se interesó toda su vida en el arte de Oriente; Norteamérica, de los artistas modernos de la costa occidental que conocían plenamente las artes del Pacífico. El propio Pollock se crió en California y desde temprana edad levó filosofía y religión orientales. Mark Tobey, nacido en Seattle, ciudad de la costa occidental donde se observa una evidente influencia oriental, estudió profundamente el arte asiático durante una prolongada estadía en el Japón. Toda expresión capital de la pintura norteamericana contemporánea —pienso en la obra de Clyfford Still, Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Guston, Sam Francis— ha tenido relación directa o indirecta con el arte o la filosofía de Oriente.

También la doctrina psicoanalítica ejerció, directa e indirectamente, una influencia fundamental sobre el desarrollo del expresionismo abstracto. No siempre es dable descubrir la relación que pueda haber existido entre determinado artista y el psicoanálisis. No obstante, sabemos que, ya en 1944, Pollock se sintió "particularmente impresionado al conocer la idea (de los pintores europeos) de que el arte tiene su origen en lo Inconsciente"; además, en 1939 se sometió a una especie de análisis con un psiquiatra de la escuela de Jung.⁵ El concepto jungiano del inconsciente colectivo le interesó sobremanera y algunos de los símbolos que emplea guardan correspondencia con ciertos símbolos de la transformación estudiados o mencionados por Jung. Debemos tener el cuidado de hacer una diferenciación entre el interés por el psicoanálisis nacido de una actividad pictórica espontánea y la actividad pictórica espontánea inspirada por el conocimiento del psicoanálisis. En términos generales, la pintura surrealista pertenece a este último tipo: su ideal era proyectar descontroladamente imágenes emanadas de lo inconsciente, es decir, un arte enteramente automático. Éste no es el método de Pollock ni el de los pintores "de acción" en general. Las pinturas de Pollock son directas pero, afirmaba él, no arbitrarias. "La manera de pintar —dijo— surge naturalmente de la necesidad del artista. Deseo expresar mis sentimientos y no ilustrarlos. La técnica no es más que el medio para decir algo.

Cuando pinto, lo hago con un concepto general de lo que quiero. *Puedo* dominar el correr de la pintura; nada es accidental, así como nada empieza ni termina."

Un maestro chino diría lo mismo. Lo que quiero recalcar es que, si bien Pollock y otros pintores norteamericanos contemporáneos sufrieron la influencia de los surrealistas, particularmente de Miró y Masson, fueron más lejos. Desde luego, no es muy justo encasillar a Miró y Masson dentro del surrealismo, pues también ellos lo superaron o quizá nunca se hayan adherido a ese arte automático preconizado por André Breton. El paso del surrealismo al expresionismo abstracto (denominación más general en la que incluyo la pintura de acción) significó el abandono de una idea doctrinaria y literaria sobre el papel que toca a lo inconsciente en el arte y la adopción de lo inconsciente como base de un método pictó-

rico y fundamentalmente pragmático. Como intentaré demostrar ahora, se trata de una diferencia esencialmente espiritual.

"Una pintura tiene vida propia", afirmó Pollock. Breton no lo habría dicho, ni siquiera como generalización teórica, y surrealistas tales como Max Ernst o Salvador Dalí jamás aceptarían esa forma de espontaneidad en sus obras. Es preciso distinguir la espontaneidad, que también fue el ideal de poetas como Walt Whitman y D. H. Lawrence, del automatismo practicado por una pintura de la cual Max Ernst y Salvador Dalí son exponentes. Por cierto que las condiciones fijadas por Breton para la poesía —la descontrolada proyección de imágenes nacidas en lo inconsciente— no son adecuadas para la pintura, que exige el uso de una técnica deliberada como intermediaria entre la imagen y su proyección. La poesía automática podía realizarse mediante un esfuerzo similar al de recordar un sueño, ejercicio que se va haciendo más fácil con la práctica. Mas hasta en la tarea de registrar las imágenes que aparecen en el sueño, lo cual exige el uso de esos signos que llamamos *palabras*, interviene un proceso de intelección. Vale decir que se necesita un *método*. Tal vez las asociaciones inconscientes sugieran espontáneamente las palabras, mas el proceso de asociación es de por sí selectivo, como lo evidencian las investigaciones psicoanalíticas. Hace mucho tiempo, un crítico francés afirmó que nada en la naturaleza es tan *determinista* como la asociación de una imagen con otra, o de la imagen con la palabra, que se produce en la proyección de las imágenes oníricas. A fin de cuentas, el método psicoanalítico se basa en la demostración experimental de que, en la asociación espontánea, existe una conexión causal entre imagen e imagen. Algo tan impredecible como la asociación espontánea se funda en un complejo único. Mas el arte no se determina ni está determinado de esta manera. Por el contrario, es un enorme esfuerzo para llegar a la asociación libre. Tal libertad no se conquista aflojando las riendas del dominio intelectual sobre las ideas, lo cual sólo sirve para dejar la imaginación a merced de fuerzas desconocidas, instintos o deseos. Acaso ésta sea la razón del desmoronamiento del surrealismo, que durante tanto tiempo pareció ofrecer la posibilidad de un arte nuevo, de un arte "al servicio de la revolución", y que ahora, mirando hacia atrás y comparándolo con el arte contemporáneo verdaderamente revolu-

cionario, se nos aparece como un movimiento esencialmente académico. ⁶ Espero que no se me interprete mal: en la década del treinta apoyé el movimiento surrealista y volvería a hacerlo si las circunstancias no hubiesen cambiado. Pero la experiencia —la estética no menos que la social— nos ha hecho avanzar hacia un arte más revolucionario, precisamente porque el surrealismo como filosofía del arte resultaba inadecuado para el nuevo estado de cosas. Y creo que esta deficiencia se debía a que no respondía al primero de los Seis Cánones de la Pintura: carecía de resonancia espiritual, de *ch'i*. Estaba entregado a una filosofía materialista como lo es el marxismo.

Son muchos los críticos que censuraron al surrealismo por encontrarlo "literario". Es probable que algunos hayan querido decir con ello que le faltaba esa fuerza armonizadora vital que se manifiesta en cada pincelada. Mas no es ésta la verdadera diferencia entre automatismo y espontaneidad. Sólo un análisis de André Masson y Joan Miró, los dos pintores que habrían de tener mayor influencia sobre la naciente escuela norteamericana, nos permitirá ver claramente dicha diferencia (*láminas 4 y 5*).

Estos artistas fueron particularmente atacados por "hacer literatura". Así se dice desdeñosamente de toda pintura que contenga pensamientos y sentimientos, se duele Georges Limbour en un escrito sobre Masson. Dedicuémonos por el momento a Masson, artista de grandes conocimientos literarios y filosóficos, que sabía describir verbalmente lo que deseaba poner en su pintura. Tal vez sean estas cualidades suyas la causa de que no se lo haya reconocido como merece (los críticos y su público desconfían del artista versátil). De Masson partió ese hálito vital que daría nuevo impulso al movimiento moderno de los últimos años de la Segunda Guerra Mundial.

¿Qué fue, qué es ese impulso vital de Masson? Ni más ni menos que la energía espiritual, el *ch'i* del Primer Canon. Permítaseme demostrarlo remitiéndome a lo dicho por el propio Masson en diversas ocasiones.

En *Anatomy of My Universe* (Anatomía de mi universo), libro de dibujos publicado por Curt Valenti en Nueva York en 1943 (nótese el año), Masson recuerda los bien conocidos

conceptos de Goethe sobre la significación de las imágenes visuales:

Hablamos demasiado, deberíamos hablar menos y dibujar más. En cuanto a mí, me gustaría renunciar a la palabra y hablar solamente mediante imágenes, igual que la naturaleza plástica. Esta higuera, esta serpiente, este capullo, bañados por el sol frente a mi ventana, son sólo profundos arcanos; quien sea capaz de descifrar su sentido verdadero podrá prescindir del lenguaje hablado o escrito... Mirad, añadió, señalando una multitud de plantas y figuras fantásticas que acababa de dibujar en el papel mientras hablaba, he aquí imágenes realmente extrañas, realmente descabelladas; y pensar que lo serían veinte veces más si su tipo no existiera en alguna manifestación de la naturaleza. En el dibujo, el alma descubre parte de su ser esencial, y son precisamente los secretos más profundos de la creación, aquellos que forman la base del dibujo y la escultura, los que el alma revela de esta manera.

Son precisamente los secretos más profundos de la naturaleza los que el alma pone al descubierto en el acto de dibujar: he aquí el credo de Masson. El artista crea un universo de formas gráficas, plásticas como los sueños, y estas formas imaginadas son producto de la "apasionada meditación" del artista. En el principio de todas las cosas está el mundo sumergido de los instintos insatisfechos. Masson cita a Nietzsche, a quien descubrió cuando contaba dieciséis años. Este filósofo le pareció venido del cielo para infundirle vida, por eso Masson siempre lo veneró como su demiurgo, según confesó a Georges Charbonnier. Nietzsche fue quizá el primero en señalar un hecho ahora aceptado por todos: "Los sueños compensan en cierta medida el hambre que sufren los instintos durante el día". Mas el sueño, agrega Masson, no se contenta con compensar lo frío y abstracto de la vida mental propia de la vigilia. Y para hacernos comprender lo que quiere decir, relata el siguiente episodio:

Una noche estival, después de haber pasado el día despejando un campo, conversé con un amigo acerca de los méritos relativos de las filosofías de Heráclito y Husserl. A la noche siguiente se me aparecieron en un sueño: vi una isla de pasto circundada por un arroyuelo de aguas cristalinas que, en lugar

de estar quietas como deberían según las leyes de la naturaleza, se movían asombrosamente en rápida corriente.

Es evidente que ese rectángulo de un verde profundo y perfectamente estático representaba la doctrina de Husserl y que el arroyuelo, impetuoso cual río banchido por las nieves derretidas, simbolizaba a Heráclito, a quien considero el filósofo fundamental.

Todo esto correspondía a mis pensamientos de la noche precedente, pero fueron mis sueños los que dieron cuerpo a aquello que mi intelecto había tratado abstractamente el día anterior.⁷

El rectángulo representa la razón; la rápida corriente, lo irracional. "Sé que estoy rodeado por lo Irracional", un páramo de infinita desolación donde, no obstante, el artista llega a realizar todo lo que imagina. Tiempo después, "en la soledad de los Alpes", Masson descubrió "el vuelo del águila que traza la perfecta geometría de sus filigranas sobre la arena del cielo. Así se me revelaron el mundo secreto de la Analogía, la magia del Signo y la trascendencia del Número".

El tiempo de soledad pasado en Suiza parece haber sido decisivo en la vida de Masson. Georges Limbour refiere que el pintor caminaba descalzo por senderos del campo, evitando las calles ciudadanas, para así obligarse a ser "fuerte", en todo el sentido de la palabra. "Buscaba más allá del conocimiento y la contemplación estética, la completa comunión con el universo. Recorría paisajes que, como el de Montserrat, le hacían entrar en éxtasis con su dramática grandiosidad, con la violencia de sus formas y colores. Mas lo que denominamos inefable o indecible es el límite donde termina la contemplación." En esa soledad, Masson experimentó un delirio místico que se refleja en sus cuadros más inquietantes. Se laceraba contra las rejas que lo separaban del secreto de las cosas, dice Limbour. El propio Masson describió su experiencia:

Me hundí en la oscuridad de la tierra, semilla ansiosa de irrumpir hacia la luz del día. Deseaba ser sólo la esencia del movimiento en el nacer de las cosas, para poder ser más plenamente exterior... Saludé a los cuatro elementos, admiré

la fraternidad del reino de la naturaleza; introduje el cubillo, el pecho y el sudario en el prado de las constelaciones.

Vi lo que ya no somos capaces de ver porque lo vemos con demasiada frecuencia: el brillo diamantino de la punta de una hoja iluminada por el sol; los deslumbrantes crisantemos del torrente, que tan apasionadamente codició el pintor Sung; los rizos del agua animada de vida que contempló Leonardo; el cosechador del campo del sol, descarnado por la luz y reducido a un esqueleto de cristal en el espacio irradiado.

Quedé maravillado ante estas pruebas de la correspondencia que existe en la naturaleza.⁹

Masson nos describe aquí un estado espiritual idéntico al de iluminación o *satori*, buscado por quienes practican el budismo Zen. Es éste un estado de emancipación moral, espiritual e intelectual en el cual se tiene conciencia del ser de las cosas: "La mente (explica el doctor Suzuki) mora en su ser. . . ahora libre, en toda su multiplicidad; de complejidades intelectuales y ataduras moralistas, y descubre toda clase de valores hasta entonces ocultos para la vista. Así se abren para el artista las puertas de un mundo pleno de maravillas y milagros. . . El mundo del artista es de libre creación, la cual sólo puede provenir de la intuición surgida directa e inmediatamente del ser de las cosas, sin la traba de los sentidos y el intelecto. El artista crea formas y sonidos de lo informe y lo silencioso. Hasta aquí, el mundo del artista coincide con el del Zen."⁹

No deseo insistir sobre las analogías existentes entre el budismo Zen y las pinturas de Masson o Miró; complicaría innecesariamente las cosas. Tal vez éstos no hayan tenido contacto directo con aquél. Quizá la filosofía del arte de Masson provenga de Heráclito más que del Zen. Pero eso no importa, lo que interesa es saber que existe un principio universal del cual es Heráclito tan representativo como cualquiera de los maestros Zen. Después de leer a Suzuki, Heidegger, un Heráclito moderno, expresó: "Esto es justamente lo que siempre traté de decir en mis escritos."¹⁰ Masson conocía la obra de Heidegger e incluso mantuvo conversaciones con él.¹¹ De todos modos, no es necesario documentar algo que nos es revelado tan simplemente por el arte mismo, o por las expli-

caciones de Masson acerca de su arte personal. Los conceptos que vierte acerca de la naturaleza de la inspiración en sus pláticas con Georges Charbonnier son, sin saberlo el artista, una verdadera descripción del *satori*.¹² Primero vacila en aceptar la palabra inspiración y prefiere una frase como *l'état de travail*, estado de trabajo. Para definirlo, invoca al lejano Oriente. "En el lejano Oriente —le dice a Charbonnier— se reconoce al verdadero artista porque, antes de iniciar su labor, se sumerge en el silencio y se concentra en sí mismo durante largo rato. Así se dispone para el trabajo. Se vacía, por así decirlo, a fin de dejar el camino expedito para lo que podríamos considerar una actividad sobrenatural: la creación de la obra de arte." Masson pasa luego a describir con más exactitud cuanto le sucede al artista. Puede haber un estado preliminar de excitación, pero no es más que la preparación para el estado final de arrobamiento (*l'emportement*), en el cual la mente adquiere terrible lucidez, y sigue manteniendo cierto grado de autodominio. Cita una declaración de Redon, en quien ve afinidad con el lejano Oriente: "No es el artista el inspirado, sino el que inspira al espectador." La meditación previa no conduce a la excitación, es un estado de serenidad en el que la mente olvida el mundo inmediato y penetra en otro. En tal estado, añade Masson, la mente alcanza el más alto grado de lucidez.

Masson termina diciendo que, para lograr esta serenidad, el artista oriental dedica un tiempo a la preparación de los elementos de trabajo: pulveriza cuidadosamente la tinta, contempla sus ninceles con amor. Mas nosotros no somos orientales, acota Masson; tenemos otros métodos. "Cuando era joven destrozaba mis telas a cuchilladas y, en muchos casos, las obras sacrificadas eran mejores que las que conservaba. Eso sólo demostraba que yo tenía necesidad del estado de trance. Creo que si en algo he progresado es en el dominio del trance, aunque soy incapaz de prescindir de él por completo."¹³

Se pensará que he dedicado demasiado espacio a André Masson y he descuidado a Miró, que fue su amigo íntimo y trabajó junto a él en la rue Blouet, a comienzos de la década del veinte. Debí hacerlo a fin de mostrar un punto de partida decisivo en la evolución de la pintura moderna; y si bien

ambos son igualmente representativos, escogí a Masson porque, en el aspecto literario y filosófico, fue el más completo. También la pintura y el modo de vida de Miró evidencian desde el principio esa necesidad de entrar en comunión con la naturaleza, de cultivar el estado de lucidez en el que el secreto de las cosas se manifiesta en símbolos precisos. Desde luego, existen diferencias temperamentales entre Masson y Miró, que se patentizan en el estilo y colorido de sus composiciones, pero los secretos que nos revelan son los mismos. Los objetivos que Miró se fijó a sí mismo son idénticos a los de Masson. Así lo demuestra cuando dice, por ejemplo: "El coraje estriba en mantenerse dentro de su *ambience*, cerca de la naturaleza, que no toma en cuenta nuestros desastres. Hasta la más minúscula partícula de polvo posee un alma maravillosa. Mas para comprender esto, necesario es redescubrir el sentido religioso y mágico de las cosas, ese que tenían los pueblos primitivos." También él rindió tributo al Oriente: "*Les Chinois, ces grands seigneurs de l'esprit*" [los chinos, esos grandes señores del espíritu]¹⁴ y logró, asimismo, la comunión mística con la naturaleza. En 1939, al estallar la Segunda Guerra Mundial, fue a Verengeville-Sur-Mer y allí, nos cuenta, experimentó un profundo deseo de escapar. "Me encerré en mí mismo con toda intención. La noche, la música y las estrellas fueron sugiriéndome cada vez más mis pinturas. La música me atrajo siempre, pero entonces comenzó a cumplir en mi vida la función que había llenado la poesía a principios de la década del veinte. Cuando volví a Mallorca, tras la caída de Francia, la música, especialmente de Bach y Mozart, era fundamental para mí..." En esa época también leyó muchísimo, inclinándose particularmente hacia los místicos españoles como San Juan de la Cruz y Santa Teresa.¹⁵

No deseo crear la impresión de que estos dos pintores son, o fueron alguna vez, hierofantes. "Me mantengo estrictamente en el terreno de la pintura", declaró Miró. No obstante, también dijo que es esencial sobrepasar la "*chose plastique*" [la cosa plástica] para llegar a la poesía: "la poesía expresada plásticamente... no hago distinción entre poesía y pintura". Como crítico de pintura y poeta a la vez, no me corresponde —ni quiero— tratar de establecer esa diferencia. Una sola cosa nos interesa diferenciar: la poesía de la ciencia; mas no es eso lo que nos ocupa ahora.

Se dirá que Miró queda descartado si nuestro propósito principal es descubrir de dónde viene lo que aún tiene de vital y creador el arte actual. Cierto es que no estuvo físicamente presente en los Estados Unidos durante los importantísimos años en que comenzó a brotar la nueva semilla. Pero tuvo muchos representantes allí, tales como su amigo Masson y, sobre todo, dos *marchands*, Pierre Matisse y Curt Valentin, quienes desarrollaron tan importante actividad precursora en ese país que merecen figurar en la historia del arte moderno. Desde 1932, el primero de los nombrados se dedicó a difundir la obra de Miró en los Estados Unidos. Y fue así que, a partir de entonces, se realizaron exposiciones de sus pinturas prácticamente año por año en Nueva York, Chicago, San Francisco y Hollywood. Entre 1939 y 1945 (el período de la guerra) podemos contar siete exposiciones en Nueva York solamente. Recordaremos la importante muestra retrospectiva del Museo de Arte Moderno, que se mantuvo desde noviembre de 1941 hasta enero de 1942. Con este motivo, el Museo publicó una monografía sobre Miró escrita por Johnson Sweeney, en la cual se incluían setenta reproducciones, algunas con color, representativas de casi toda la obra de Miró.

Por lo tanto, el origen del movimiento distintivamente norteamericano dentro de la pintura moderna no es ningún misterio. Nos falta únicamente indagar cómo echó raíces en tierra estadounidense. La semilla fue importada de Europa, la planta que floreció, norteamericana. ¿Lo fue en verdad? ¿Se llevó sólo la semilla, o la planta toda?

El propio Jackson Pollock dijo: "Esa idea de que existe una pintura norteamericana aislada, que fue tan popular en nuestro país durante la década del treinta, me parece tan absurda como lo sería la pretensión de crear una ciencia matemática o física puramente norteamericana... En otro sentido, el problema no existe de ninguna manera; y de existir, se solucionaría por sí solo. Un norteamericano es un norteamericano. y por este solo hecho su pintura quedaría automáticamente calificada, quiéralo o no el artista. En rigor, los problemas fundamentales de la pintura contemporánea nada tienen que ver con lo nacional."¹⁶

Innecesario decir más. Sin duda hubo pintores de generacio-

nes anteriores, tales como Hoffman (artista nacido en Alemania que se estableció en los Estados Unidos en 1931), que ejercieron influencia sobre la nueva pintura norteamericana, mas tales influencias no han afectado la evolución que estamos estudiando, pues ella no es norteamericana, ni francesa, ni española, sino universal. El arte que nos ocupa no es el de América, Europa o el Japón: los medios de comunicación del mundo moderno, especialmente la palabra y la imagen impresas, han borrado las diferencias netas de raza y país. El arte es uno, y siempre lo ha sido en sus características esenciales. Hoy en día ya no cuentan las características accidentales, que son más regionales que personales. No pretendo que se acepte complacientemente esta evolución inevitable, que es parte del precio que pagamos por una civilización tecnológica mundial, pero lo que se pierde en variedad se gana en unidad. Un mundo, un arte: la única alternativa es invertir el curso de la historia.

¿Qué nos ofrece este nuevo arte universal a modo de compensación? Creo que puede ofrecernos los más elevados valores del arte, los que calificamos de "universales", es decir, "los secretos más profundos de la creación" de que hablaba Goethe. Un arte de esta índole exige una actitud de contemplación y una capacidad de meditación que faltan en la mayoría de los pintores contemporáneos. Las nueve décimas partes de las manifestaciones artísticas que se nos quiere hacer aceptar hoy en día pueden considerarse modernas únicamente en el sentido de que están dentro de la moda y evidencian un máximo de trivialidad e incompetencia. Durante años hemos tolerado actividad tan superficial sólo porque, en un período de transición y experimentación, no debemos apresurarnos a condenar lo que no conocemos. Pero hemos llegado a un límite en que se hace imprescindible, no ya pedir que se ponga fin a esto, sino determinar cuánto hay de esencial y vital en los logros del arte moderno. Desconfío de palabras como "consolidación" y "revisión"; tras ellas se ocultan las fuerzas de la reacción, o el cansancio y la falta de valor. Éste no es precisamente el espíritu con el cual puede conseguirse la fuerza, el dominio y la expresividad que necesita el arte actual. Los artistas que son claro exponente de estas cualidades —pienso no sólo en pintores norteamericanos como Clyfford Still, Sam Francis, Rothko y Tobey, sino tam-

bién en los europeos como Masson, Miró, Nicholson y Burri, nombres tomados al azar— se muestran apasionados en el sentimiento pero sobrios en la expresión y, para nuestro deleite e ilustración, presentan formas en las que se combinan la materialidad finita con la resonancia infinita. A este respecto satisfacen el primero y más difícil de los Seis Cánones de la Pintura de Hsieh Ho, que es la primera y más difícil de las condiciones que debe llenar todo arte que aspire a tener significación universal. "Entonces se fusionan las sustancias, los accidentes y los modos de ser de manera tal que lo que digo es simple luz", he aquí las palabras de Dante que Masson cita en su *Anatomía de mi universo*. Ellas representan los límites de todo arte que ambicione identificarse con el principio de la creación de la naturaleza. Quizá la conciencia moderna sustituiría la luz con el espacio, pero su propósito sería el mismo: revelar los secretos más profundos de la creación.

Superfluo es recordar que la mayor parte de la pintura moderna no satisface los criterios fundamentales enunciados por un crítico chino hace mil quinientos años. No vacilamos en rechazar las pinturas de ejecución imperfecta, colorido inarmónico o composición incoherente, pero tampoco vacilamos en tolerar obras que carecen de vitalidad rítmica, no representan una clara delineación de la imagen ni tienen la menor intención de representar algo. Estas tres deficiencias son el resultado de una especie de solipsismo visual. Gran parte de la pintura moderna adolece de lo que los filósofos llaman "la situación egocéntrica", la situación de una conciencia que se encuentra incapacitada para relacionar sus imágenes propias con la realidad externa. Podría decirse que este estado general de impotencia se reduce a una cosa: la falta de lo concreto. El pintor no ha buscado deliberadamente esta situación. Es cual marino que, en un esfuerzo por evitar que se hunda su barco averiado, ha ido arrojando cada vez más lastre por la borda hasta hallarse perdido en medio del océano, sin provisiones. Así le sucedió al pintor, arrojó por la borda no sólo todas las imágenes concretas sino también las cadenas y el ancla que podrían haber servido para mantenerlo ligado al firme lecho rocoso de la realidad, y ahora se encuentra navegando a la deriva más allá de la abstracción, rumbo a la nada metafísica. Sus gestos se van debilitando y pierden

sentido. Boga sobre las traicioneras aguas de la histeria pública, lo arrastra la poderosa marea de la burguesía pobre de mitos y de espíritu; está condenado a naufragar.

El pintor moderno ha llegado al final de su viaje de exploración y tiene la mirada fija en lo ignoto, lo innominado. Comunicar a los demás esta sensación de vacuidad no significa crear una obra de arte, que en todo tiempo y lugar dependió de la representación de una imagen concreta.

Pero, ¿cómo definir la imagen? No se trata de ninguna manera de retornar a las imágenes casi fotográficas del arte académico, empañadas por el sentimentalismo y degradadas por la familiaridad. Tampoco hay que pensar en volver a las regresivas imágenes oníricas del surrealismo, que sólo aprisionan al pintor en el mundo privado de sus complejos personales. La imagen que buscamos debe ser universal y concreta a la vez, como lo eran las imágenes de los mitos y las leyendas del pasado. Cabría afirmar que el artista tiene que crear las imágenes de una mitología nueva, que ha de ser la mitología de una visión que haya explorado la naturaleza física del universo: lo que un filósofo contemporáneo llama "la infinitud cualitativa de la naturaleza". Este mismo filósofo (James Feibleman) ¹ propone que "el arte abstracto sea reemplazado por otro plenamente concreto"; y aunque no proporciona ninguna idea acerca de cómo serían las imágenes de ese arte concreto, no le falta razón cuando dice que "la obra de arte plenamente concreta debe combinar la individualidad de lo figurativo con la universalidad de lo abstracto en una unidad posibilitada por la conquista del espacio". Pero esto no es más que una amplia fórmula filosófica que nada significa para quien practica las artes. En cambio, el artista sabe bien qué es una imagen y debería saber también que sus creaciones sólo tendrán valor en la medida que presenten imágenes de significación universal. El artista crea su mitología propia, pero su grandeza depende de que logre imponerla a los espíritus escépticos de la gente. El arte moderno tiene la misión de llenar un vacío dejado por tres siglos de desilusión, y el informalismo no basta para cumplir esta tarea. La confusión que caracteriza a gran parte del arte contemporáneo —sería más exacto decir *oclusión*, pues es una ciega negación de la imagen visual— debe desaparecer.

Es preciso que el arte vuelva a comunicarse con el pueblo mediante un lenguaje simbólico coherente que éste pueda captar. No quiero decir que esos símbolos deban corresponder necesariamente a fenómenos perceptivos, es decir, al así llamado mundo de lo aparente. Pero, a menos que guarden correspondencia con la armonía universal de que nos habla el crítico chino de hace mil quinientos años, a menos que concreten una *forma*, ya de cosas conocidas, ya de cosas no conocidas, serán símbolos huecos y sin significado.

IV ESTILO Y EXPRESIÓN

1. ¿Qué se entiende por estilo? He aquí uno de los conceptos más esquivos de la historia de la cultura. Los eruditos de habla inglesa nunca se esforzaron demasiado por aclararlo. El hecho de que la palabra derive del latín *stilus* indica que originariamente denotaba algo personal: designaba las características personales de las marcas hechas por un individuo con un *stilus* o pluma. En cierto modo, volvemos al sentido original cuando, al referirnos al estilo de un pintor, hablamos de su *caligrafía*. La famosa definición de Buffon, siempre citada fuera de su contexto, dice que el estilo es el *hombre mismo*; por su parte, Goethe, en una definición menos conocida pero más sutil, afirma que, lejos de ser una característica superficial del arte, el estilo es parte de los fundamentos más profundos de la cognición o de la esencia íntima de las cosas. Por otro lado, también se habla de estilo en la moda, el boxeo, el patinaje, etc. Pero en el uso popular, la palabra estilo designa siempre una idiosincrasia personal o, a lo sumo, una idiosincrasia copiada o adoptada por un grupo restringido de personas.

Tal vez haya una imperceptible gradación de significación entre estos usos del término y el uso que se le da en la clasificación de las fases distintas de la historia del arte. También es posible que, en este caso, esa diferencia de grado constituya

una diferencia de índole. Si pasamos de la persona al período, de la obra de arte individual a la producción de una escuela, una generación, una ciudad, un país o un pueblo, ¿no perdemos de vista el significado original del vocablo? Me pregunto, por ejemplo, si el "anglicismo" del arte inglés —tan evidente para los objetivos ojos de un erudito como el doctor Nikolaus Pevsner— es verdaderamente un estilo en el sentido que se le da a la palabra cuando se habla, digamos, de lo turnerresco, es decir, de la característica personal del estilo de un artista, que puede generalizarse y llegar a ser imitado por otros.

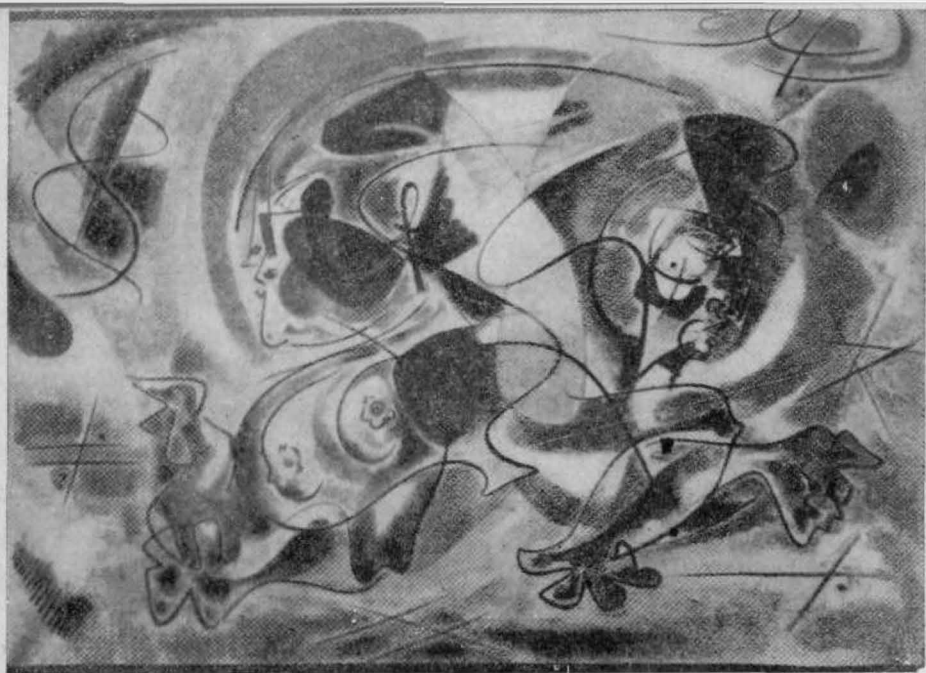
Evidentemente, hay estilos que no son tan personales, pero no por eso dejamos de llamarlos estilo. Así, decimos que los escitas, pueblo cazador de Europa Oriental y Rusia Meridional, se caracterizaron por un "estilo animalesco", que se reflejó en el arte de Europa Central y la Galia durante el período de las migraciones. El arte escita, que consiste principalmente en guarniciones metálicas ornadas, se destaca por una sostenida vitalidad, en la cual, no obstante, es imposible descubrir alguna "caligrafía" personal. Otras formas de ornamentación artística de industria, como las miniaturas de los manuscritos medievales —tales el Salterio de Utrecht (siglo IX) o la Biblia de San Edmundo (principios del siglo XII)— muestran un estilo tan definido y personal que nos es posible reconocer la mano de tal o cual artista en manuscritos actualmente esparcidos por todo el mundo cristiano. Este hecho hace pensar que la técnica empleada determina el estilo, y que algunas técnicas, como las de la pintura y la escultura, imprimen más fácilmente que otras (metalistería, mayólica) el sello personal del artista.

En rigor, existe una palabra para designar el resultado de la transición del estilo personal al impersonal: *estilización*. Llamamos así al estilo que ha perdido el toque personal, se ha generalizado y tornado adaptable a muchos modos de creación. Ejemplo relativamente reciente de este proceso son los productos estilizados del período del *art nouveau*. Hay todavía ciertos elementos personales en el estilo de artistas como Toulouse-Lautrec y Aubrey Beardsley. El arquitecto Charles Rennie Mackintosh tenía un idioma personal, que luego fue copiado o imitado por otros arquitectos. Pero el estilo que

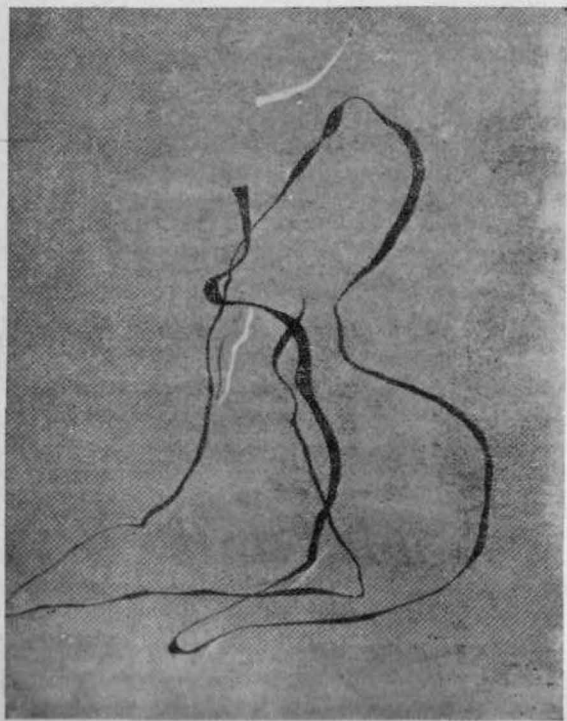
濃林玉樹松林
夜半清風白鳥鳴
萬古之山紅屋了
不似當年輕向巖
松竹映空近
對面一掃子
七十一年
甲寅年
月
日



3 K'un Ts'an *Paisaje montañoso*. Dinastía Ch'ing



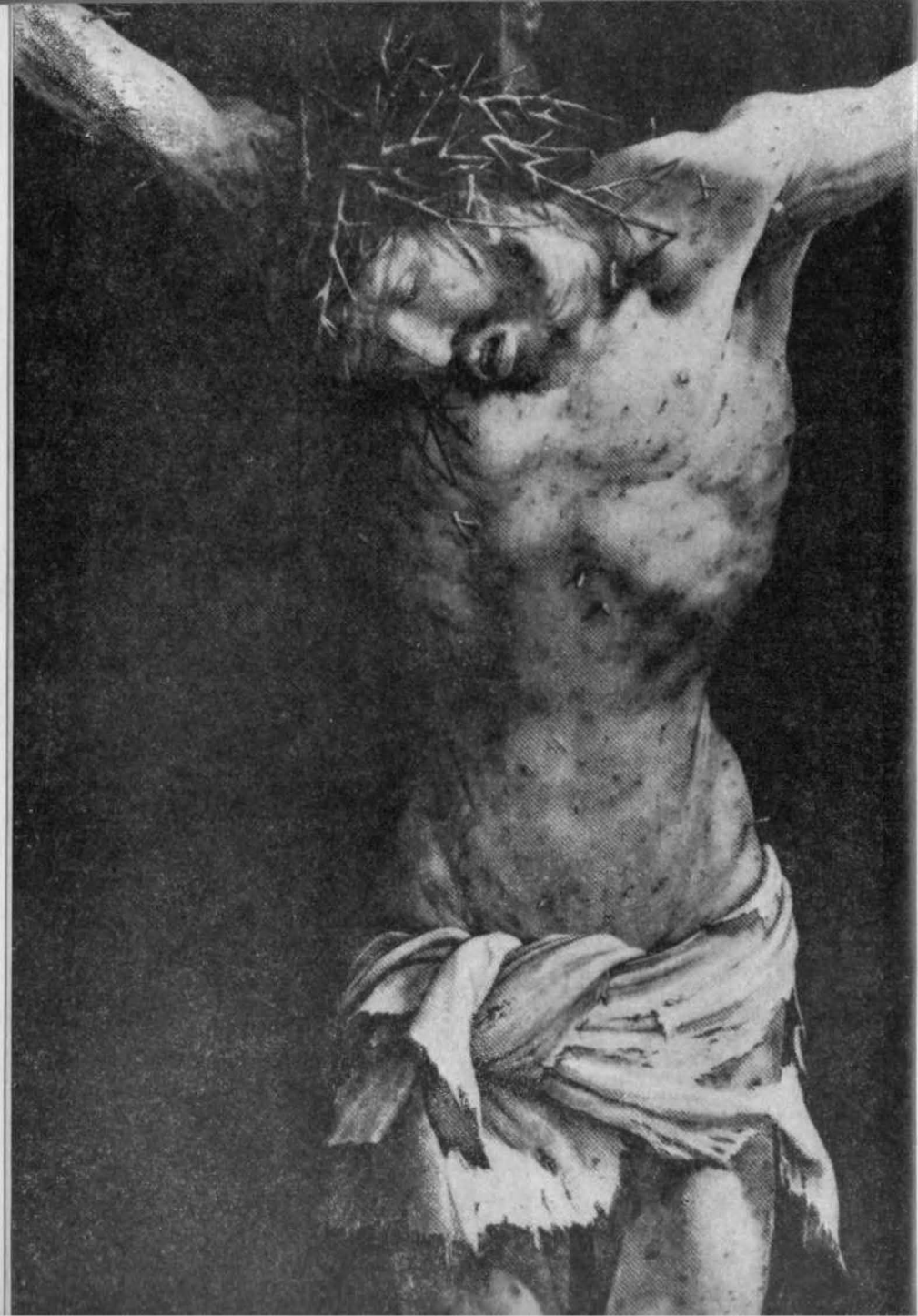
4 Masson. *El demonio de la incertidumbre.*
1943



5 Miró. *Caballo de circo.* 1927



6 Turner. *Muerte sobre un caballo pálido.* c. 1830

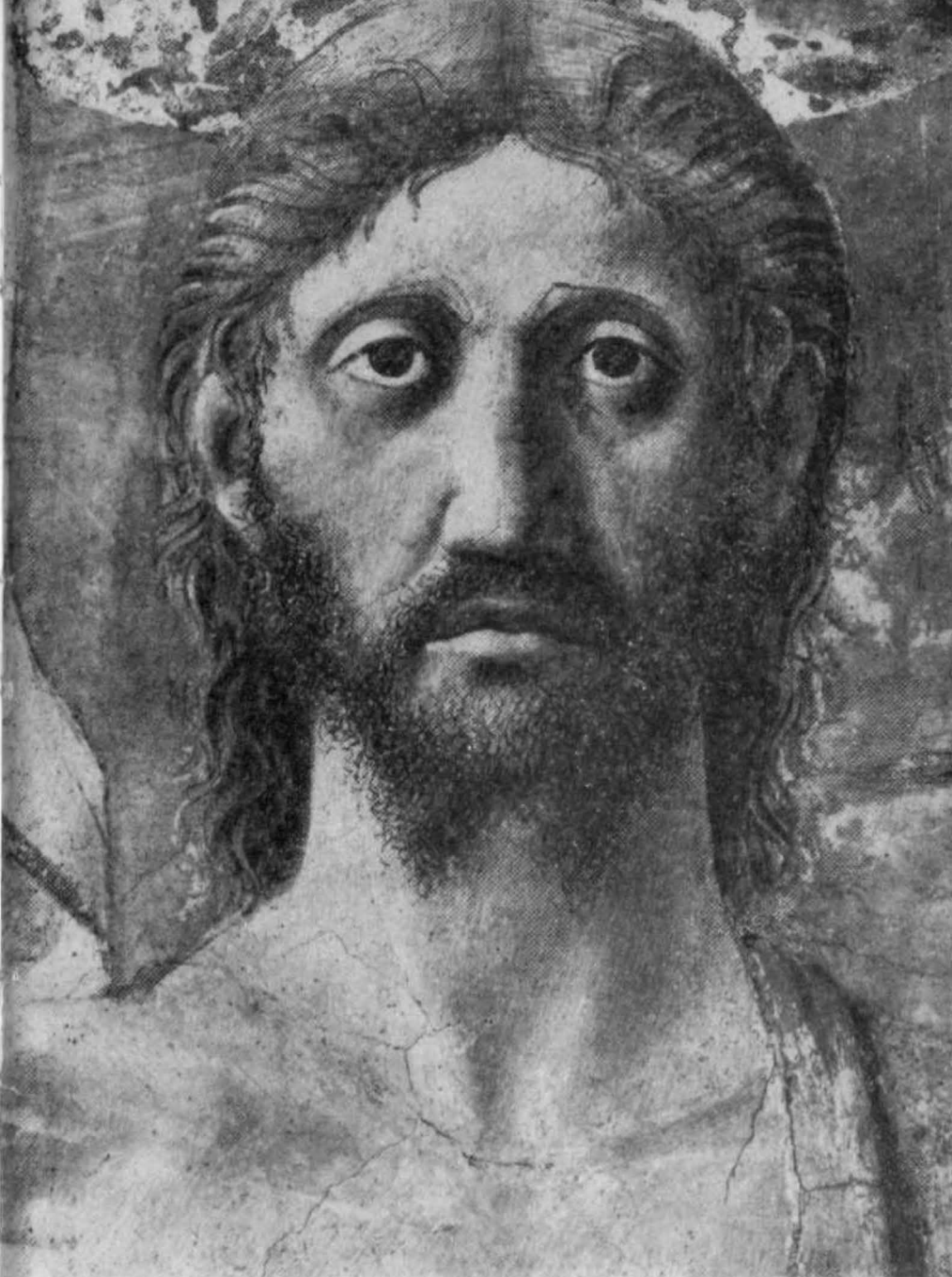


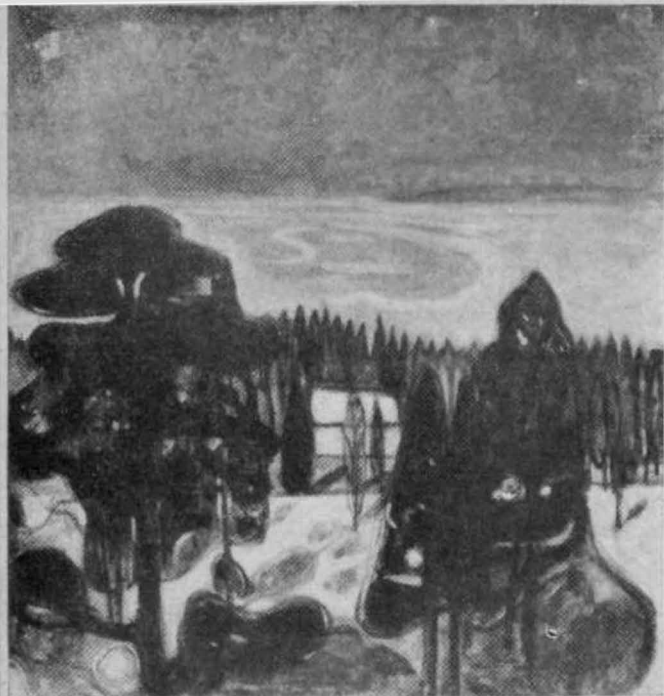


8 Dix. *Guerra*. 1929-32



9 Grünewald. *Resurrección* (detalle). c. 1509-15

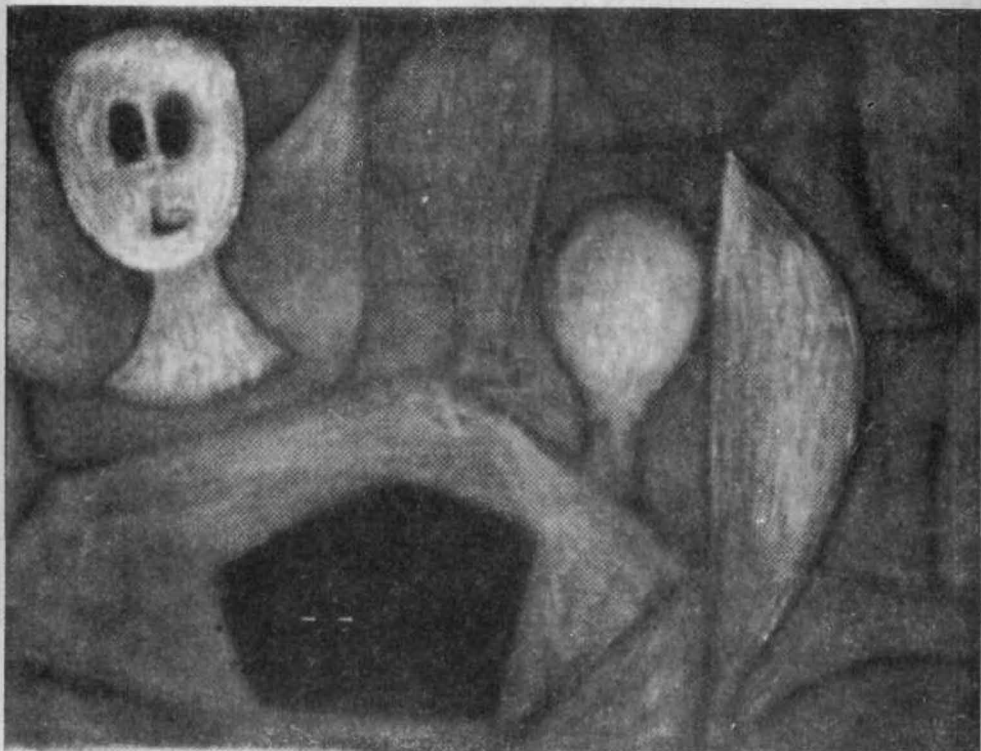




11 Munch. *Noche
blanca.* 1901



12 Munch. *El grito.* 1893



13 Klee. *El ángel de la muerte*. 1940

14 Kokoschka. Autorretrato
con brazos cruzados. 1923



15 Kokoschka. *Mörder
Hoffnung der Frauen.* 1910



16. Bosch. *El vagabundo*



17 Bosch. *El jardín de las delicias*
(panel izquierdo). c. 1500



18 Bosch. *El jardín de las delicias*
(panel derecho). c. 1500



19. Vermeer. *Cabeza de muchacha*. c. 1665



20 Vermeer. *Mujer de azul leyendo una carta.* c. 1662-3

se difundió en Europa a fines del siglo XIX fue una moda, un manierismo, que sólo tenía remota relación con el estilo personal de los grandes artistas del pasado o con el estilo de períodos como el Gótico o el Renacimiento.

En la introducción a una obra fundamental sobre el tema,¹ Heinrich Wölfflin afirma que la historia del arte es, en resumidas cuentas, "la historia del estilo". Llegó a la comprobación de que todos los elementos de la obra de arte —forma, tema, colorido, motivo— se fundan en una unidad que es la expresión de determinado temperamento. Pero también es evidente que el temperamento individual está formado, o al menos influido, por el medio en que vive el individuo. No es infundada la suposición de Wölfflin de que la sensación general de tranquilidad que despierta el arte holandés está directamente relacionada con los llanos que rodean a Amberes, y que el vigor, el movimiento y la grandiosidad con que un individuo como Rubens trata iguales temas son producto de un temperamento que reacciona contra su ambiente. Se ha estudiado y se seguirá estudiando eternamente la relación que existe entre temperamento personal, medio material y social, capacitación y oportunidad, pero no es propósito de este ensayo resumir o pasar revista a materia tan compleja y amplia. Bastará defender la anomalía por la cual se considera correcto aplicar el concepto de estilo a individuos, períodos y pueblos por igual.

2. Una de las falacias del historicismo consiste en atribuir estilos a países antes que a períodos o a escuelas definidas que han sufrido la influencia de un medio particular. Existen, sí, prejuicios o preconceptos nacionales, por lo general de carácter negativo. Como caso ilustrativo, mencionaré la actitud de los ingleses como pueblo frente al estilo que, a falta de mejor denominación, llamamos expresionismo y del cual es el pintor conocido como Grünewald (Mathias Gothardt Neithardt, el *Matias el Pintor* de la ópera de Hindemith) ejemplo del pasado, y Edward Munch, el típico representante moderno. Aquí actúan en parte las costumbres, la reticencia que ponemos (o poníamos!) en la relación social. Pintar cuadros sobre temas como la enfermedad, la muerte, la pubertad, la prostitución, la melancolía, la angustia, el terror, la desesperación, puede ser, a nuestros ojos, simplemente cosa de "mal

gusto". No es que prefiramos olvidar o ignorar estas cualidades, las presentamos en la poesía y en la ficción, pero no son temas aptos para "exhibirse". El exhibicionismo es uno de los pecados mortales en el código de conducta inglés. También condenamos toda forma de exageración. Por eso, como es bien sabido, hemos hecho una virtud nacional de la "parquedad". Los extranjeros no ven en esto una virtud, sino un vicio nacional: esa "parquedad" no es más que hipocresía. Están en un error. La hipocresía es el acto de simular o disimular consciente o intencionalmente. Nuestra reticencia nada tiene de consciente o intencional; se debe a un ínsito estado de estupidez o (más exactamente) de estólida impasibilidad.

Éste es el fundamento de nuestro rechazo del expresionismo. Desde luego, sobre él se levanta además toda una estructura de prejuicios culturales derivados de la educación "clásica". La evolución sufrida por la civilización europea desde 1914 no ha podido lograr que las así llamadas escuelas "públicas" (en realidad, bien privadas) y las dos famosas universidades inglesas aceptaran otros valores estéticos que los procedentes de la tradición grecorromana. Jamás han otorgado a la enseñanza de las artes o tan siquiera a la historia del arte la categoría de materia independiente con grado académico, y lo poco que han concedido últimamente es siempre en relación a los clásicos o a la historia antigua. Nuestras escuelas y universidades nunca reconocieron la existencia de una civilización nórdica de raíces tan profundas como la mediterránea.

El expresionismo no es esencialmente moderno ni nórdico. Lo encontramos en el arte helénico, en ciertos aspectos del arte medieval (el Salterio de Utrecht, por ejemplo) y en el arte español del siglo XVII. Con ciertas reservas, El Greco podría clasificarse como expresionista. Hasta Inglaterra tiene sus expresionistas: Rowlandson sería uno de ellos y, quizá, Turner también. No obstante, el expresionismo es completamente ajeno a la tradición clásica, cuyos ideales son la serenidad y la nobleza; por ello, allí donde predominó dicha tradición, el expresionismo fue objeto de desprecio o simplemente no existió (*lámina 6*).

No debe confundirse expresionismo con realismo. El realismo es sobrio, concreto, preciso; el expresionismo es frenético,

intenso, fantástico. No se propone mostrar algo sino conmover, producir un choque emocional en el espectador. El Altar de Isenheim fue realizado por encargo de un monasterio del pueblo alsaciano de ese nombre. Dicho monasterio, que pertenecía a la Orden de San Antonio y tenía entonces como preceptor a un siciliano llamado Guido Guersi, era prácticamente un hospital y se especializaba en la atención de enfermos de gangrena, epilepsia y sífilis. "Cuando entraba un paciente", cuenta el doctor Pevsner, "primero se lo llevaba al altar para rogar por una cura milagrosa. Esta Crucifixión debe verse a la luz de estas patéticas y repulsivas escenas". A fin de dar una idea de esta pintura (que forma el panel central del altar) a los "lectores no iniciados", Pevsner la describe así:

La Cruz está hecha de dos maderos toscos unidos desmañadamente, sin cuidado. El Cristo es corpulento y fuerte; su cabeza, grande y pesada. Su rostro está surcado por los hilos de sangre que brotan de las heridas abiertas por una corona de espinas espantosamente largas. El cuerpo es de color gris verdoso y está cubierto de cardenales y magulladuras. No podría pintarse el horror de manera más despiadada. Es difícil creer que esta figura brindara consuelo a los enfermos de Isenheim, pues resulta casi imposible mirarla durante largo tiempo. Cristo lleva en las caderas un paño tosco como la madera de la Cruz, y tan andrajoso que parecería haber sido rasgado en las torturas o, quizá, elegido así de intento. Grünewald gustaba extrañamente de los materiales imperfectos, rotos y ruinosos. Los pies de Cristo están crispados y por ellos corre la sangre que mana del clavo. Las manos se contorsionan casi grotescamente por obra de los clavos, y se dibujan contra un oscuro cielo nocturno que apenas se distingue del umbrroso paisaje verde pardusco del fondo.³

Para captar todo el horror de este cuerpo lacerado es preciso verlo en Colmar. Las únicas pinturas comparables a ésta son las dedicadas por Otto Dix a la guerra de 1914-18: cadáveres de soldados en descomposición en medio de una maraña de alambres de púas (*lámina 8*). Grünewald no se conforma con esa impresionante y extraña corona de espinas; para mayor espanto, el cuerpo de Cristo aparece cubierto de espinas y pequeñas heridas sangrantes, como si, antes de clavarlo en

la Cruz, lo hubieran arrojado contra algún arbusto espinoso. La pintura presenta otros detalles repulsivos, como esos pies retorcidos y tumefactos, atravesados por un clavo cruel. Hasta las uñas de los pies están quebradas y sangran (*lámina 7*).

Otro de los paneles describe La Tentación de San Antonio. La escena se basa en un conocido grabado de Martin Schongauer, donde se muestra al Santo atacado por un grupo de monstruos repulsivos, que no son esas ingeniosas criaturas que llenan los cuadros de Bosch, sino malvados animales agresivos. Algunos se asemejan asombrosamente a los monstruos de otro gran expresionista: Walt Disney.

No considero irrespetuoso mencionar aquí este nombre, pues es un hecho histórico y biográfico, así como artístico, que la brutalidad o el salvajismo extremo suele ir acompañado de un sentimentalismo enfermizo. Por eso digo, a riesgo de ofender al doctor Pevsner, que la cabeza del Cristo de la escena de la *Resurrección*, que a su juicio es "una visión de majestad y bienaventuranza jamás superada", me parece una imagen débil y sentimental. Basta compararla con la cabeza del Cristo de la *Resurrección* de Piero della Francesca, que se encuentra en Borgo San Sepolcro, para apreciar la diferencia que hay entre la majestad verdadera y su contraparte teatral (*láminas 9 y 10*).

El doctor Pevsner podría aducir que no es lícito comparar intenciones incompatibles. "Rara vez aparecen en Alemania las expresiones clásicas; en cambio, son frecuentes las escuelas y los períodos románticos, desde Meister Eckhardt, alrededor de 1300, hasta los líricos barrocos y la culminación expresionista." Según esto, habría identidad entre el expresionismo y el romanticismo, cosa que me resulta difícil aceptar; en cambio, es evidente la correspondencia entre el expresionismo y el nihilismo.

Tal vez, como sugiere el doctor Pevsner, Durero y Goethe hayan abarcado los extremos del romanticismo y del clasicismo; pero en el expresionismo no encuentro ni romanticismo ni clasicismo, sino más bien esos extremos dialécticos que son la brutalidad y el sentimentalismo, la rudeza y la delicadeza. A mi parecer, tales polos opuestos se dan no sólo

en Grünewald sino también en los expresionistas modernos como van Gogh y Kokoschka.³ No es posible ignorar a estos artistas, sería lo mismo que despreciar en la literatura a escritores como Dostoievski y William Faulkner. Debemos aprender a aceptarlos como son: fieles testigos de nuestra alienación espiritual (*Lámina 15*).

Es evidente que, de un tiempo a esta parte, ha ido cambiando la actitud anglosajona respecto del expresionismo. Este cambio se ha operado en el público en general, no en escuelas y universidades, y podría atribuirse al triunfo de Vincent van Gogh. Este pintor llegó a constituirse en trágica leyenda y a ganar popularidad, en parte gracias a la amplia difusión de reproducciones a todo color de algunas de sus obras. Dichas reproducciones hicieron que la gente se acostumbrara a las características principales del expresionismo, a saber: los colores vibrantes, las formas alteradas rítmicamente y la intensidad del sentimiento. Y lo que el público vio, comenzó a gustarle, a despecho de los críticos y de los árbitros del gusto.

Aquí debemos aclarar ciertos puntos importantes relacionados con la finalidad última del arte, que no es aceptar el estado de alienación sino lograr una conciliación. Puede decirse que las experiencias humanas existen, en lo que a nuestra consideración y nuestro deleite se refieren, únicamente cuando se proyectan de la mente a alguna forma material, y también puede decirse que tal plasmación de la experiencia sobrevive sólo cuando tiene las características específicas de la obra de arte. Esas características son la belleza y la vitalidad, que se dan por separado o juntas, y cuya conjunción en una obra de arte les otorga el máximo de fuerza y perdurabilidad. La belleza es objetiva, puede medirse o definirse (como proporción, equilibrio, armonía); la vitalidad es subjetiva o somática, instintiva e intangible, "la vida que bulle en su fuente misma buscando manifestarse", como escribió D. H. Lawrence, quien bien podría haber agregado que esa fuente penetra hasta los niveles inconscientes de la psiquis.

Resulta, pues, que uno de los factores fundamentales del arte (la belleza) es concreto, universal, típico, mensurable y, en razón de ello, impersonal; el otro factor, la vitalidad,

extrae sus energías, quizá también sus imágenes, de una fuente (el inconsciente) que, según el psicoanálisis, es igualmente impersonal (el inconsciente *colectivo*). La singularidad se da exclusivamente cuando estos dos factores se aúnan en la conciencia de un individuo para ser luego proyectados al exterior. Lo único y singular es el hecho; es la manera y no la materia. Abonan esta conclusión las metáforas usadas por los propios artistas para describir la experiencia de la creación. El símil del árbol que utiliza Paul Klee es quizá el más conocido. El artista es el tronco del árbol que toma vitalidad del suelo, de las profundidades (el inconsciente), para transmitirla a la copa del árbol, que es la belleza. Otros creadores han empleado metáforas iguales o semejantes a ésta, entre ellos, Goethe, Novalis, Blake, Coleridge, Rilke y Picasso.

De lo antedicho se desprende que el artista actúa meramente como instrumento. Transmite o manifiesta aquello que le llega desde las profundidades de su psiquis, sólo que en el proceso de transmisión se produce una transformación. El artista no comunica una experiencia única, más bien se trata de una experiencia común a la que reviste de una definición y precisión que antes no tenía. ¿Qué pone el artista? Cierta medida de disciplina personal, concentración e introspección, que sirven para liberar a la vez que canalizar y convertir en objetos bellos las energías que manan de un inconsciente impersonal. Esta metáfora viene a desmentir una falacia generalmente aceptada, que se encuentra en todas las teorías del arte que consideran única la experiencia individual y que constituye la base del expresionismo: la idea de que el propósito del arte es "expresar" un sentimiento, una disposición anímica, una actitud, un estado espiritual, una impresión de la naturaleza. Mas, como bien aclaró Stravinski al referirse a sus propias composiciones, ésta nunca fue la finalidad del arte. Si la música parece expresar algo, ello es ilusión y no realidad. La expresividad es simplemente un elemento adicional que, por costumbre, nosotros (los espectadores) superponemos a la obra de arte; es un rótulo descriptivo que terminamos por confundir con la esencia de la obra de arte. Tal "esencia" es en rigor el orden, la unidad, que imponemos a la multiplicidad y la confusión de lo que sentimos (la savia que fluye desde las raíces), y este orden, esta unidad, vale

de por sí y despierta siempre el sentimiento estético distintivo de las artes.

La falacia expresionista, como la he llamado, no se halla únicamente en los fundamentos del expresionismo sino también en los de esas teorías —tan típicas del pensamiento político-social de la actualidad— que sostienen que el arte debe comunicar algo, reflejar la realidad social o tener carácter popular. Al artista no le interesa la experiencia en sí, ni siquiera le importa transmitir su sentir *como tal*. Su objetivo es establecer un orden en sus percepciones y sensaciones, un orden que, por así decirlo, sea una fortaleza tan permanente e impersonal como las pirámides egipcias.

"En el momento mismo en que tomamos conciencia de nuestros sentimientos —dijo Stravinski—, éstos ya están fríos, petrificados como lava."

El hecho de reconocer que el expresionismo parte de una falacia no hace menos admirables "esa conmovedora objetividad y esa grandeza interior que van Gogh introdujo en el arte moderno"⁴, y de las cuales es Munch exponente tan alto como Vincent. Osaría afirmar que, en ciertos aspectos, Munch es el más coherente y monumental de los dos. Además de ser el humanismo de Munch tan profundo como el de Vincent, abarca temas trágicos que éste casi ignoró; "la extática sabiduría del amor conyugal y la voluptuosa locura del amor sensual", como lo expresó Strindberg en un artículo aparecido en *Revue Blanche*, en 1896. Munch fue el más humanista de los dos, en el sentido estricto de la palabra, pero no cabe duda de que Vincent fue superior como artista, pues supo explotar las posibilidades de los medios pictóricos para alcanzar más alta cima: su humanismo trasciende la simple expresión de un sentir y crea una "resonancia espiritual", una sensación de gloria. En arte, las comparaciones no tienen gran valor, salvo en la medida en que revelan diferencias significativas. Munch era un humanista parcial: excluía lo no humano, es decir, el mundo objetivo. Sus paisajes, de los cuales son ejemplos *Noche Blanca* (lámina 11) y *Noche Estival* (1902), carecen de la intimidad que tienen los de Vincent o aun los de Kokoschka; más que una realidad objetiva, pintan el estado de ánimo del artista. No sé si alguna vez Munch

realizó una naturaleza muerta, pero lo dudo, porque no le interesaba el objeto fenomenal, el mundo material externo. Vincent, en cambio, percibía cuanto de glorioso puede haber en una manzana o una silla; al igual que Blake, veía un Mundo en un grano de arena y un Cielo en una flor silvestre. El hecho de que los grandes maestros del Renacimiento, van Eyck o Rafael, tampoco pintaran paisajes puros, desdoblados, ni se concentraran en objetos aislados, no invalida lo dicho puesto que, en las pinturas de estos maestros, paisaje y objeto son una misma cosa. La separación de las categorías se produjo posteriormente, en el siglo XVIII, y fue un acto de libertad que significó la ampliación de la conciencia visual y el reconocimiento de la individualidad de lo existente; esta revolución enriqueció enormemente al arte. Mas la conciencia visual puede ir a lo total como a lo parcial, lo que se da simultáneamente en las creaciones artísticas más excelsas. La conciencia dividida encierra sus peligros, por cuanto el artista puede caer en la "especialización" dedicándose, por ejemplo, al paisaje y descuidando lo humano o viceversa. La alienación del hombre respecto de la naturaleza, que habría de ser la consecuencia más desastrosa de la revolución industrial, vino a reforzar la tendencia a la especialización, que era inherente al movimiento romántico. Así, el pintor comenzó a dejar la naturaleza a un lado para limitarse a los problemas del hombre alienado. El retornar a la pintura de género —o a la *Sittenbild* [pintura costumbrista], que es lo que Munch hizo en realidad— equivale a ignorar la vital ampliación de la conciencia humana lograda por los pintores del romanticismo.

Por todo esto, Munch es un exponente del *Zeitgeist* (espíritu de la época) comparable a Ibsen o a Dostoievski, en el campo de las letras; pero basta recordar a Cézanne (o a Henry James, en la literatura) para comprender que es dable llegar a una síntesis más amplia, a una conciliación más profunda de los conflictos humanos. Empero, no quiero caer en comparaciones —siempre inexactas, como ya dije— ni en la práctica filisteica de evaluar las variedades de experiencia estética según escalas de valores no estéticos, ya sociales, ya morales. La tesis que sostiene Simon Weil de que la verdad y la belleza se hallan en el plano de lo impersonal y anónimo no es aceptable, porque el artista impersonal y anónimo es un mito (una ficción necesaria). Sería más acertado decir que el artista

es el hombre que a su visión personal del destino humano aúna la capacidad técnica para darle adecuada expresión pictórica. Para que esta expresión sea valedera, es menester que tenga orden y unidad a la par que vitalidad. La visión personal de Munch es, si no pesimista, fatalista y estoica. Se sentiría aprobado y apoyado por Nietzsche, ese filósofo también fatalista y estoico, cuya obra fue, igual que la de Munch, un desesperado acto de desafío. Creo que, para formarnos una idea de la verdadera dimensión del genio del artista noruego, debemos ir a las sagas islandesas. Carezco de los conocimientos necesarios para sustanciar esta suposición; sólo puedo decir que, de tanto en tanto, la cultura europea ha recibido del Norte una inyección de vitalidad, de una vitalidad además imbuida de un sentido trágico de la vida. Worringer llama a esto el "inquietante pathos" (*ümheimliche Pathos*) nórdico. Y esto es lo que Munch le devolvió al arte europeo, tras varios siglos de creciente enervación del arte pictórico; nadie, ni siquiera van Gogh, comunicó esa vitalidad tan claramente como Munch, salvo quizá Kokoschka (*lámina 12*).

El hecho de que los ingleses sigan teniendo en menos a Kokoschka es nueva prueba de que, si bien las naciones no crean estilos, sus prejuicios adquiridos pueden hacerles rechazar decididamente un estilo. La semilla del arte moderno se plantó materialmente en Inglaterra (y Escocia, no olvidemos al arquitecto Charles Rennie Mackintosh y a los primeros impresionistas escoceses). No hay más que confrontar la obra de Kokoschka con la de Turner para advertir la gran afinidad que existe entre estos dos grandes paisajistas. Con todo, la línea de evolución histórica que conduce de Turner a Kokoschka no es la misma que lleva de Turner al impresionismo francés; no debemos olvidar los tortuosos desvíos conocidos como *jugendstil* y expresionismo. Recordemos que el *jugendstil*, adoptado por Kokoschka en su juventud (entre 1907 y 1912), nació en Inglaterra con William Morris y Aubrey Beardsley, con Walter Crane y los hermanos Beggarstaff, y fue luego difundido en el continente europeo por publicaciones inglesas especializadas, como *Studio*. Ya en los primeros dibujos de Kokoschka y su contemporáneo Egon Schiele se nota una diferencia respecto del estilo original. Estos dos jóvenes vieneses introdujeron cierto grado de realismo psicológico en el *jugendstil*, un realismo totalmente ajeno a su

esencia. Entretanto, las gigantescas figuras de Vincent van Gogh y Munch se elevaban por encima de estas trivialidades estilísticas. Un cuadro de la primera época de Kokoschka, *Naturaleza muerta con ananá* (1907), muestra cuán profundamente impresionó al joven la gran exposición de van Gogh efectuada en Viena en 1906.

No trato de demostrar que hay un remoto parentesco entre ciertos elementos del estilo de Kokoschka y el arte inglés sólo para halagar nuestro orgullo nacional; simplemente trato de encontrar la razón de la predilección de Kokoschka por la vida y los paisajes de Inglaterra. Es posible que el arte no tenga aquí nada que ver, tal vez sea el clima, nuestras costumbres sociales, nuestras reticencias, nuestras finas telas y nuestros buenos sastres. Estos amores son siempre irracionales. Finalmente, debemos admitir que el elemento más característico del arte de Kokoschka no tiene absolutamente nada de inglés y hasta puede herir la sensibilidad de un caballero, lo cual explica el mal recibimiento que, en el pasado, le dispensaron los círculos ingleses.

Dicho elemento, que tan confusamente llamamos expresionismo, es en rigor un humanismo exasperado. Como sabemos a través de sus escritos, Kokoschka abrazó las ideas de Jan Amos Comenius, humanista y pacifista checo del siglo XVII. Cree en la posible redención de la humanidad por medio de la educación. Se opone a la tiranía y la guerra, a los gobiernos y a los políticos: con justicia podría proclamarlo compañero anarquista. Sus retratos, que en su producción ocupan igual lugar que los paisajes, son comentarios sociales. Analizan al sujeto desde un punto de vista psicológico, y no podemos pensar en la coincidencia, curiosa pero no necesariamente significativa, de que fueron realizados en Viena en la misma época que las investigaciones psicológicas de Freud. Probablemente, estos retratos (y no los paisajes) son la causa de la alienación que, durante tantos años, mantuvo a Kokoschka lejos del público inglés. Nunca nos gustó que se ponga deliberadamente al descubierto al hombre que se oculta tras la máscara. Desde Reynolds y Gainsborough hasta Augustus John, nuestros retratistas se dedicaron a idealizar el rostro de los privilegiados. Esto era parte de nuestra así llamada hipocresía social, que no es tanto una hipocrésia como lo que nos-

otros (y los chinos) llamamos "guardar las apariencias", vale decir, reprimir toda demostración de sentimientos por considerarlo "impropio de un caballero", lo cual es una forma de contención y no de engaño intencional. Y esta falta de represión y de finura propias del expresionismo fue lo que impidió que hasta ahora los ingleses apreciaran ese estilo en su verdadero valor y alentó su preferencia por el arte "puro" e íntimo de la escuela de París, representada por Bonnard, Vuillard, Braque, Utrillo, y otros.

Kokoschka es uno de los pocos grandes maestros de nuestra época (cosa de la que nunca se dudó, salvo en Inglaterra). Admito que Kokoschka no es "de nuestro tiempo", en el sentido en que lo son Picasso, Klee y Mondrian. Nunca experimentó con los conceptos tradicionales de la representación visual. Se mantuvo fiel al mundo de las formas conocidas, fue un devoto de la naturaleza y no del intelecto transformador. En un debate radiofónico, declaró: "Siempre les digo a mis jóvenes alumnos: nunca deíeis la naturaleza a un lado. No pintéis en el estudio, donde todo es noble y vacío. Es necesario rodearse de vida. Eso da vigor. La atmósfera que necesitáis sólo la tendréis en el contacto con la naturaleza". Klee habría podido decir lo mismo, aunque habría agregado que, además, es preciso transformar a la naturaleza para dar expresión a una necesidad espiritual, al *Angst* [la angustia] de una sociedad alienada de la naturaleza. Estas dos teorías de la representación son irreconciliables, pero un artista no es hijo de sus teorías sino de su visión de las cosas. El lema de Klee era *das bildnerische Denken* [el pensar pictórico]; el de Kokoschka habría podido ser "una mirada inquisidora". Éstos son los dos procedimientos que actualmente dividen al mundo del arte en dos campos opuestos. Kokoschka defiende un método de representación tradicional, pese a usarlo con toda libertad. En contra de la corriente predominante en la pintura contemporánea, sostuvo siempre que el artista no puede renegar del mundo visual (*láminas 13-15*).

3. En concepto de Ruskin, la historia del arte es un paulatino avance hacia la verdad visual. Y al afirmar esto, Ruskin "puso la carga explosiva que haría volar por los cielos el edificio académico", como dijo el profesor Gombrich.⁵ En efecto, una vez aceptada como objetivo del arte, la verdad

visual resultó ser un concepto demasiado esquivo para el artista, quien, de esta manera, se vio enredado en un problema filosófico que nunca llegó a resolverse, ni siquiera con la ayuda de la moderna ciencia de la percepción. Diríase que, desde el momento en que Ruskin estableció la "fidelidad a la naturaleza" como imperativo, el arte comenzó a apartarse cada vez más del camino que él y sus contemporáneos quisieron trazarle, hasta arribar a su actual etapa de abstracción total de la naturaleza.

El profesor Gombrich se propone demostrar que el arte nunca pudo ni podrá reproducir "la imagen que aparece en la retina". Según experimentos psicológicos recientes, el estímulo visual admite infinito número de interpretaciones; conforme con esto, lo que llamamos *estilo* artístico, de un individuo o de un período, es sencillamente una interpretación (quizá una familia de interpretaciones) seleccionada de entre una cantidad interminable de posibilidades. Falta explicar, cosa que Gombrich hace brillantemente, por qué en un período particular se prefiere un tipo de interpretación (que constituye un estilo) a cualquier otro.

Sin ser original, su explicación es la más clara y rica en ejemplos que se haya escrito. En síntesis, es una especie de solución kantiana. Kant afirmaba que "la razón sólo percibe aquello que produce de acuerdo a sus propios esquemas". y el profesor Gombrich opina que el oído del artista sólo percibe aquello de lo cual ya tiene formado un esquema o, como dice, un croquis. El artista enfoca la Naturaleza dentro de ciertos "principios de percepción" (parafraseando a Kant) que "se rigen por leyes invariables". En otras palabras, el artista encara la Naturaleza con una pregunta (¿qué veo?), y la respuesta que espera debe concordar con lo que considera razonable o coherente, es decir, satisfacer su juicio visual. Para expresarlo con uno de los brillantes aforismos que abundan en el texto del profesor Gombrich: el artista tiende a ver lo que pinta antes que a pintar lo que ve. En este proceso, el artista hace y acomoda. Lo existente —que llamamos realidad— es un misterio que no logran explicar totalmente ni la filosofía ni el arte. Investigamos ese misterio valiéndonos de diversos instrumentos —microscopios y telescopios— y también de nuestra capacidad para trazar gráficos aproxima-

dos. Cuanto más osados son estos gráficos, tanto más convincentes resultan, tanto mejor expresan nuestro asombro y más provocan nuestra admiración. Pero, ¿qué es lo que diferencia un mapa de los cielos de una obra de arte? La respuesta de Gombrich no me parece satisfactoria. No es la forma, puesto que las constelaciones la tienen. Por ende, ha de ser el sentimiento, cosa que un mapa no puede comunicar. Cuando queremos transmitir los sentimientos que en nosotros despierta el cielo, recurrimos a palabras emotivas como aquellas que la majestad del espacio infinito inspiró a Kant y a Pascal. Ellas representan un momento de visión individual y subjetiva, expresado con signos igualmente individuales y subjetivos (tonalidades, colores, líneas, gestos). Hecho con palabras o con colores, el mapa del artista otorga "existencia duradera y sobria a un breve momento robado al tiempo, ese eterno fugitivo", como dice Constable en la bella frase citada por el profesor Gombrich.

En lo que concierne al filósofo del arte, el problema se planteará en este punto. En efecto, ha llegado el momento de preguntarnos cuáles son las cualidades que otorgan existencia duradera y sobria a ese instante de visión subjetiva. Las llamamos "estilo". "La conciencia humana", declaró Henri Focillon en una obra clásica (*The life of Forms in Art* —La vida de la forma en el arte—, que Gombrich olvidó inexplicablemente), "persigue perpetuamente un lenguaje y un estilo. Asumir conciencia humana es también asumir forma. Formas, medidas y relaciones existen aun en los niveles que se encuentran muy por debajo de la zona de definición y claridad. El describirse constantemente a *sí misma* es la principal característica de la mente. Ésta es un esquema que fluye incesantemente, que teje y desteje sin cesar, y en este sentido su actividad es artística. Al igual que el artista, la mente trabaja sobre lo que le brinda la naturaleza, sobre las premisas que el mundo físico le ofrece tan descuidada y generosamente. La gente trabaja constantemente sobre estas premisas, busca apoderarse de ellas, infundirles un espíritu, darles una *forma*". La actividad psicológica está dirigida fundamentalmente a la integración, es la búsqueda de un equilibrio entre la mente o psiquis y el mundo exterior. Esa existencia sobria y duradera de la que nos habla Constable es este equilibrio, este armonioso momento de integración.

La principal preocupación del profesor Gombrich es lo que podríamos llamar la sintaxis del lenguaje de las formas. ¿Por qué, de tiempo en tiempo, las formas adquieren coherencia dando nacimiento a *un* estilo? ¿Qué relación hay entre las formas del arte y las de la naturaleza? O, como diría Gombrich, ¿por qué la imagen captada por el ojo del artista gravita inevitablemente hacia un esquema que es independiente de la percepción? Aunque dedica su libro a un amigo (Ernst Kris) que, impulsado por el deseo de resolver estos problemas, pasó del estudio de la historia del arte al psicoanálisis, él personalmente no se apoya en factores inconscientes. Imagina la mente como un intrincado archivo de formas; de tal manera, cuando realizamos una experiencia visual con el propósito de dejarla registrada, seleccionamos formas guardadas en dicho archivo y tratamos de acomodarlas a la experiencia visual única. El ojo virgen no existe, está profundamente corrompido por nuestro conocimiento de los modos de representación tradicionales y lo único que puede hacer el artista es luchar contra sus esquemas para aproximarlos un poquito a la experiencia visual del momento.

Evidentemente, tal teoría es válida para la mayor parte de las manifestaciones artísticas conocidas. No obstante, me resulta algo difícil imaginar cómo se inició el arte en el proceso evolutivo del hombre y hasta cómo comienza en el desarrollo del niño. Así, el niño empieza por garabatear y pronto se da a relacionar sus garabatos con una imagen-memoria (no una percepción); la forma está antes que la idea. Afirmé en otra obra (*Como e Idea*) que esto mismo es lo que ocurrió en el período paleolítico; el hombre garabateaba sobre la superficie arcillosa de su caverna o veía formas sugestivas en rocas y piedras y asociaba todo esto con su imagen-memoria. También aquí la forma precedió a la idea. El hombre primitivo (igual que el niño) no *anticipaba* una respuesta, pues no había formulado pregunta o hipótesis alguna. Su conciencia estaba incorrupta, sus ojos eran vírgenes. Pero estaba (y está) rodeado por lo desconocido e *inventaba* o *descubría* constantemente un lenguaje para describirlo. Sufravo estas palabras porque el profesor Gombrich es tradicionalista y sospecho que se inclinaría a recalcar el término *acomodar*, que él gusta emplear. Sí, el niño y el hombre primitivos "acomodan" sus garabatos a una imagen visual, mas

esto es un proceso arbitrario y variable. El garabato, la forma, tiene su propia realidad absoluta, su propia significación individual. "Todo es forma, hasta la vida misma", dijo Balzac (citado por Focillon). Lo que quiero dar a entender es que la forma no necesita "acomodarse" indefectiblemente. La forma y su elaboración son un placer espiritual autosuficiente, "un placer que a veces llega tan hondo que nos hace creer que tenemos un conocimiento directo del objeto que lo provoca; un placer que despierta la inteligencia, la desafía y la obliga a complacerse en su derrota; más aún, un placer capaz de crear la extraña necesidad de producir o reproducir la cosa, el suceso, el objeto o el estado al cual parece ligado, impulsando a una actividad *carente de fin definido* que puede convertirse en la disciplina, el fervor, el tormento de toda una vida, que puede llenarla a veces hasta el desborde", según palabras de Valéry (otro filósofo del arte de origen francés ignorado por Gombrich). No creo que este último hubiera tenido objeciones contra lo que digo pero me imagino que, de haber aceptado que las formas tienen vida independiente, habría mirado con más simpatía la "brujería manual" (expresión de Focillon) de ciertas modalidades contemporáneas del arte no figurativo.

4. Siguiendo el ejemplo de autores alemanes como Semper, Riegl, Wölfflin y Worringer, el profesor Gombrich trata el estilo esencialmente como "problema", en especial como problema de índole psicológica. La forma misma es un problema (la traducción literal del título de uno de los libros de Worringer sería "Formas-Problema del Gótico"). No hay estilo sin forma, y aunque se hable de "formas puras", es decir libres de idiosincrasia estilística, no se descarta que la pureza en sí sea un estilo (dícese del estilo de Rafael que es "puro"). El estilo es siempre un modo de existir de la forma. Los conceptos empleados por Wölfflin en su estudio del desarrollo estilístico del arte del alto Renacimiento en los siglos XVI y XVII, se reducen a contrastes formales: lo lineal contra lo pictórico, lo plano contra lo profundo, lo cerrado contra lo abierto, la multiplicidad contra la unidad, lo absoluto contra la claridad relativa del tema. Éstos son todos términos analíticos *ex post facto*. Sería ridículo creer que Durero, por ejemplo, eligió a conciencia el estilo lineal, y Rembrandt, el pictórico. Me parece igualmente inverosímil que estos artistas se

hayan limitado a seguir la moda imperante en su época. Tal academicismo (como lo llamamos) rige en los períodos de decadencia, cuando por falta de un estilo original, los artistas deliberadamente recurren a épocas anteriores en busca de un estilo, proceso éste que puede excusar, si no justificar, la actitud moralista de William Blake, pintor que repudiaba todos los estilos pictóricos por considerarlos obra del diablo. El que este retorno a estilos anteriores sea hecho a conciencia confirma, por contraposición, que los estilos nacidos en los períodos no decadentes tienen sus raíces en lo inconsciente. En otras palabras, nos encontramos en el campo de la psicología del proceso creador, que es una psicología de la percepción.

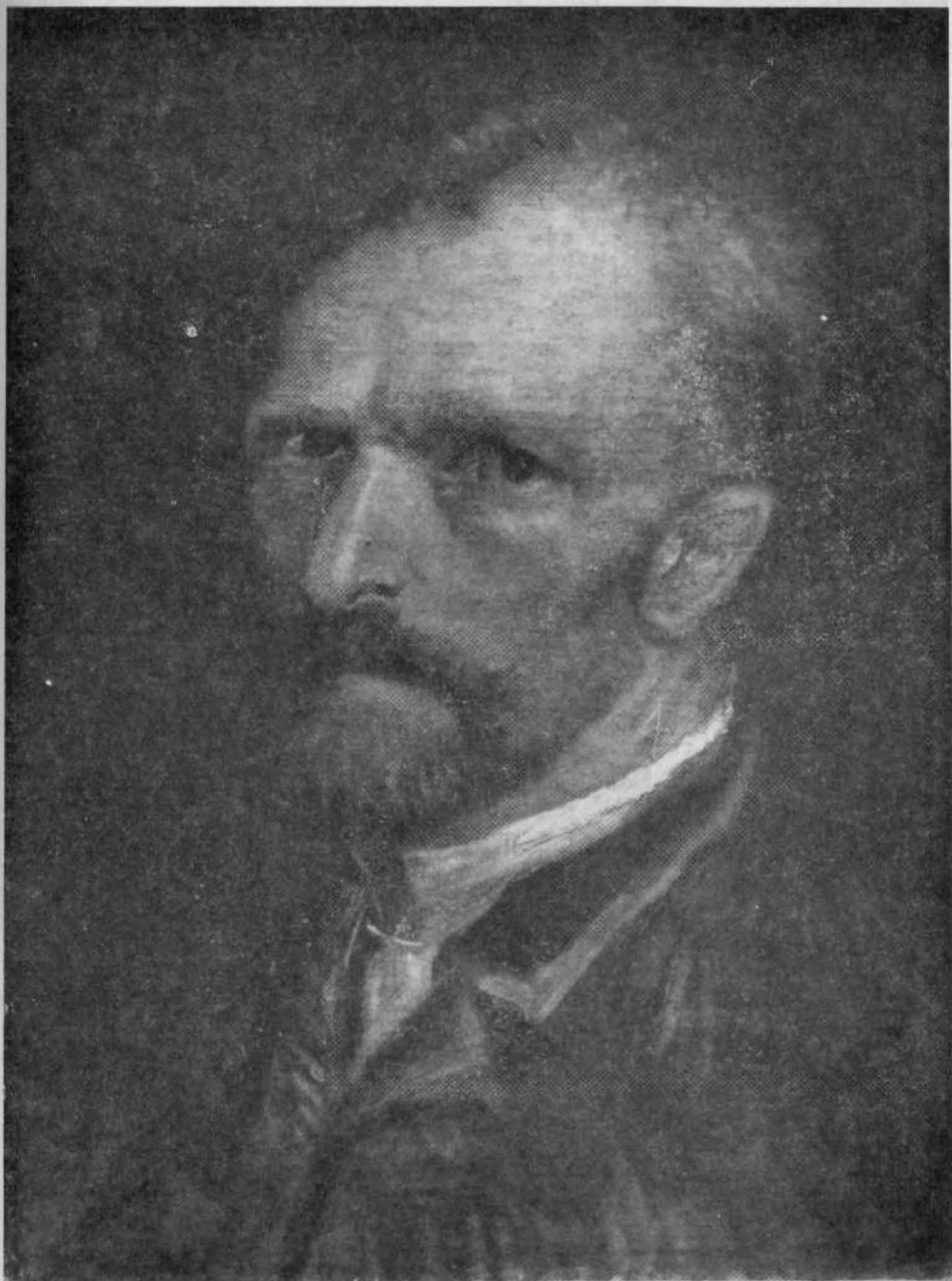
La psicología de la percepción debería incluir la del proceso creador. Mas es este tema demasiado vasto como para tratarlo en revisión tan sumaria. Me limitaré a afirmar, en oposición a los intentos de definir categorías estilísticas mediante análisis formales, que la obra de arte, como dijo Klee, es ante todo "génesis"; "nunca se la siente puramente como resultado". La percepción es el proceso más vital de la materia viva, del hombre en particular, y está dirigida principalmente por el instinto, no por la voluntad. Es multidireccional y arbitraria; tan pronto como se detiene en un objeto particular, el que entonces entra en la "conciencia" de quien percibe, comienza a "formarse" una imagen en base a la amorfa confusión de sensaciones visuales. Existe un elemento estilístico primordial en cada "buena Gestalt", como llaman los psicólogos de la percepción a este primitivo acto de toma de conciencia. El iniciador de estilos parte de este nivel primitivo, según lo atestigua el siguiente fragmento del diario escrito por Klee en 1902, cuando contaba 23 años:

Principiar por lo más insignificante es cosa tan precaria como necesaria. Seré como un recién nacido que no sabe nada, absolutamente nada, de Europa. Resultará casi primordial ignorar a los poetas, carecer por completo de numen. Entonces haré algo muy modesto, pensaré algo muy, muy pequeño, totalmente formal. Mi lápiz podrá ponerlo en el papel sin necesidad de técnica. Todo lo que se necesita es un momento auspicioso; lo conciso se representa con facilidad. En un rato queda hecho. Es un acto minúsculo pero real, y de la repetición de



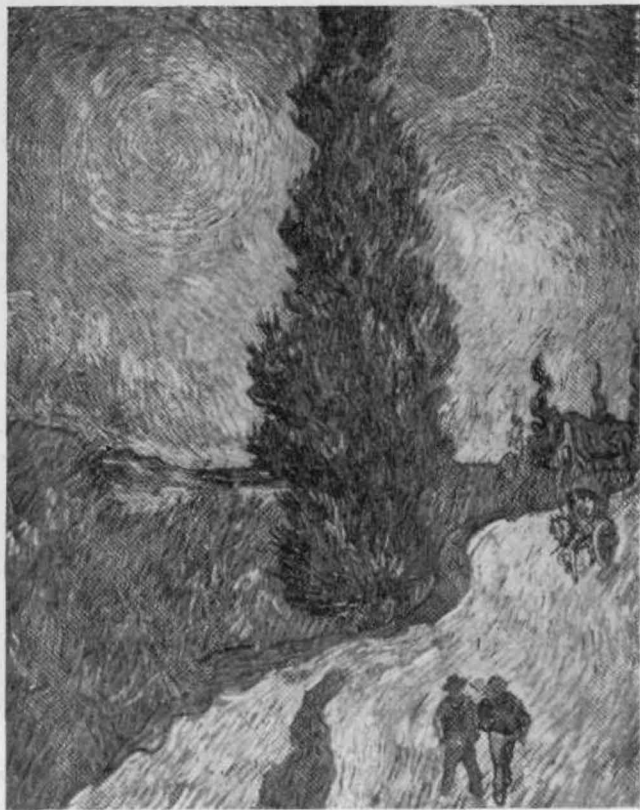


22 Van Gogh. *Retrato del artista con la oreja curada.* 1889





24. Van Gogh.
Dormitorio de Arlés.
1888



25 Van Gogh.
*Camino con
cipreses.* 1890

*actos pequeños pero míos propios, surgirá una obra que me servirá de punto de partida. El cuerpo desnudo es un objeto perfectamente apropiado. En las academias, lo fui captando poco a poco desde todos los ángulos. Mas ya no proyectaré una sombra de él, procederé de manera tal que en el plano aparezca todo lo esencial, aun cuando esté escondido por la perspectiva óptica. Y así pronto descubriré algo pequeño pero incontestablemente mío: habré creado un estilo.*⁶

Entre la creación de un estilo individual y la adopción de un estilo por parte de un grupo de artistas o el arte de un país o de un período, se produce un proceso de difusión y asimilación. No todas las veces, quizá muy pocas, es dable descubrir el origen de un estilo en la obra de determinado artista; con todo, no hay duda de que hubo creadores —como Giotto, Miguel Ángel y Poussin— cuyos nombres van ligados a un estilo que irradia de un centro, un centro que es el pequeño e incontestable hallazgo de un individuo, quien es su único dueño.

¿En qué consiste ese hallazgo único? ¿Es algo que el artista vio, algún aspecto de la naturaleza previamente inadvertido, o se trata de una invención, una disposición de líneas, formas y colores antes nunca obtenida? ¿Ve el artista, dentro de los límites fisiológicos de la vista, reflectora del mundo objetivo, una imagen eidética del objeto que elige para pintar (no entraremos a inquirir qué motivó su elección, punto fundamentalísimo), o su versión del objeto, por exacta que parezca, está determinada por directivas que absorbió inconscientemente de su medio?

La teoría de Gombrich conduce al rechazo de la hipótesis de que el arte es expresión de sentimientos personales: el estilo perdió toda relación con el *stilus*, con "el hombre mismo". De igual modo, Gombrich reprueba el otro extremo, según el cual el estilo es expresión de un espíritu supraindividual, del "espíritu de la época" o "de la raza".

Los historiadores del arte alemanes a quienes Gombrich critica —Riegl, Worringer, Seydlmayr— podrían objetar que las convenciones que supuestamente determinan qué y cómo pintará el artista son conceptos de índole también supra-

individual e intangible. En este análisis del estilo, es importante recordar la distinción que T. S. Eliot establece entre estilo y talento individual. Identificar un estilo con las convenciones de una escuela, un país o un período, es darle un cuerpo pero privarlo de la sangre que le infunde vida y cuya fuente es siempre la sensibilidad del artista individual. El arte no habría tenido historia de no ser por los decididos esfuerzos del artista, empeñado en inventar alguna forma significativa, alguna forma que "signifique" su experiencia visual única. La actividad psicológica fundamental del ser humano (artista o no) es la búsqueda de la integración, del equilibrio entre la mente o psiquis y el mundo exterior. El estilo representa el momento del equilibrio logrado. Volviendo a Henri Focillon: "La conciencia humana persigue perpetuamente un lenguaje y un estilo. Asumir conciencia es también asumir forma. Formas, medidas y relaciones existen aun en los niveles que se encuentran por debajo de la zona de definición y claridad. El describirse constantemente a sí misma es la principal característica de la mente. Éste es un esquema que fluye incesantemente, que teje y desteje sin cesar, y, en este sentido, su actividad es artística. Al igual que el artista, la mente trabaja sobre lo que le brinda la naturaleza, sobre las premisas que el mundo físico le ofrece tan despreocupada y generosamente. La mente trabaja constantemente sobre estas premisas, busca apoderarse de ellas, infundirles un espíritu, darles una forma." ⁷

Para completar estos conceptos, agregaré un fragmento de *The Problem of Style* (*El problema del estilo*), libro de J. Middleton Murry, crítico literario injustamente olvidado:

Pues el estilo más elevado es aquel en el cual se conjugan los dos significados usuales del término: aquel que combina el máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad. Por un lado, es una concentración de sentimientos personales y particulares; por el otro, la completa proyección de esos sentimientos personales en la cosa creada. Hablar de estilo importa dos peligros manifiestos: el tomar lo accidental en lugar de lo esencial y por querer evitar esto, el caer en vagas generalizaciones. El estilo es muchas cosas; pero, cuanto más definibles ellas son, cuanto más fácil es señalarlas con el dedo, tanto más se alejan del verdadero significado que encierra

esta palabra: el estilo es la expresión inevitable y orgánica de todo modo de experiencia individual: es la expresión que, aun lograda tal relación exacta, sube o baja en la escala de la perfección absoluta de acuerdo al grado de significación y universalidad del modo de experiencia expresado, según éste abrace más o menos completamente la totalidad del universo humano, según sea más o menos adecuado a esa totalidad. Todo otro significado de la palabra Estilo parece pálido y trivial, en comparación, pues el estilo así definido es el pináculo de la pirámide del arte, el fin de los fines, como diría Aristóteles; es el logro supremo a la vez que el principio vital de todo lo duradero de la literatura, la virtud superior que a muchos nos hace ver en unas pocas líneas de Shakespeare la más espléndida conquista del espíritu humano.'

Por ende, el problema del estilo es, en definitiva, personal; y, por más que los historiadores gasten su ingenio tratando de entreteter hebras que, durante su existencia temporal, fueron todo individualidad y vitalidad, la tela que logran urdir con sus generalizaciones es fundamentalmente falsa. Una palabra tan simple como *follaje* es un concepto muerto si no recordamos que denota una multiplicidad de formas particulares, cada una de ellas única no sólo por pertenecer a una especie dada sino también por ser una hoja individual, de tamaño y configuración propios, una hoja revestida de vívidos colores que vibra incesantemente a impulso de los vientos adventicios, que absorbe los rayos del sol de todos y recibe la savia que le entrega el suelo de todos; del mismo modo, el vocablo *estilo* es un concepto muerto si olvidamos que indica (en la medida en que constituye un estilo) la apasionada intención del artista de representar un momento de visión única. Naturalmente, existen muchas creaciones sin autor conocido, pero sabemos que toda obra de arte ha salido de manos humanas y se ha hecho merecedora de tal título porque esas manos realizaron su trabajo con infalible instinto y conforme no sólo con el de otros artistas, algunos tal vez reconocidos como maestros, sino también con la afirmación y la aprehensión más sutiles de su propia sensibilidad nerviosa. De esta manera, la obra de arte verdadera logra esa combinación de vitalidad y belleza que llamamos estilo. Estilo no es imitación, no es trabajar ajustándose a ciertos conceptos sin vida. El estilo, repitiendo una vez más la defi-

nición de Goethe, "se apoya en los fundamentos más profundos de la cognición, en la esencia íntima de las cosas, en la medida en que ella nos ha sido dada para que la encerremos en formas visibles y tangibles".

V JERÓNIMO BOSCH: INTEGRACIÓN SIMBOLISTA

Si, como ya propuse, aceptamos la diferenciación entre imaginación y fantasía establecida por Coleridge y otros filósofos del romanticismo, cabe afirmar que no hay, en el arte pictórico, mejor representante de la segunda de estas facultades que Jerónimo Bosch. Por cierto que practicó "una forma de memoria emancipada del orden temporal y espacial"; "las únicas cartas que tenía para jugar eran lo fijo y lo definido" y, "al igual que la memoria ordinaria", su fantasía recibía todos sus elementos "preformados por la ley de asociación". Una vez aceptada esta distinción, nos resta describir cómo elaboraba Bosch su fantasía.

Aunque vivió en los albores del Renacimiento, Bosch fue, en esencia, un artista del medievo tardío o gótico, un místico religioso todavía virgen de todo deseo de imponer su individualidad. Sus pinturas nunca son caprichosas, invariablemente encierran un sentido trascendental. Los seres humanos que pinta son primordialmente prototipos y no "individuos". Sus obras se reconocen no por su estilo sino por su excepcional contenido. Fue un creador de imágenes, un simbolista: es misión del crítico interpretar su mensaje.

Tradicionalmente, se veía a Bosch como un "faiseur de diables" [fabricante de diablos], como un hombre que permitía a su fantasía volar libremente sin imponerle restricciones, un artista cuyo único objetivo era divertirnos, sorprendernos y hasta aterrorizarnos. Pero, en los últimos años, se ha reaccionado contra enfoque tan superficial, y han surgido dos métodos de investigación que cabría calificar de psicológico e iconográfico, respectivamente. El primero, en su expresión menos refinada y estética, trata de interpretar los símbolos de Bosch mediante las técnicas del psicoanálisis: y en su forma más sutil y sensible, analiza el arte de Bosch buscando revelar sus aspiraciones espirituales (la monografía de Charles de Tolnay es ejemplo de esta tendencia). El segundo método, que llamamos iconográfico y está representado por Wilhelm Fränger, procura relacionar las obras de Bosch con determinados documentos y creencias religiosas. No veo por qué no pueden combinarse ambos métodos: si las imágenes corresponden a ideas definidas, es entonces posible descubrir cuánto hay de la personalidad de Bosch en su representación de éstas.

Comenzaremos separando la obra de Bosch en dos categorías aparentemente desprovistas de sentido cronológico. Tenemos, en primer lugar, la pintura de *genre*, de la cual es exponente el cuadro del Museo Boymans de Rotterdam que se conoce con el nombre de *El hijo pródigo* (prototipo bíblico de alienación) pero que, muy probablemente, representa en realidad a un *Vagabundo* (también prototipo de alienación). Entran en esta categoría, además, las representaciones directas de temas bíblicos, cual son *Cristo coronado de espinas*, perteneciente a la Galería Nacional de Londres, y *Cristo llevando la cruz*, del Museo de Gante. Desde el punto de vista estilístico, esta categoría podría considerarse *realista*; efectivamente, Bosch es reconocido como uno de los precursores del realismo dentro de la pintura europea.

El segundo grupo incluye las obras que han hecho de Bosch un artista tan singular. Me refiero a esas composiciones tan complejas y plenas de simbolismo como *La carreta de benu* y el *Jardín de las delicias*. A juicio de Fränger, este último cuadro es una representación de *El milenario*.

A estas dos categorías temáticas, corresponden dos modos

de composición. Las pinturas religioso-realistas responden al método tradicional de agrupar las figuras dentro del espacio del cuadro según un esquema geométrico dado: en diagonal, en pirámide o en círculo. *El vagabundo* es ilustrativo: el espacio circular está dividido por una línea diagonal formada por la vara que lleva el personaje, el brazo que sostiene el sombrero y la lezna de zapatero clavada en esa prenda. La cabeza girada hacia atrás equilibra el movimiento de la figura que tiende hacia adelante; la estructura geométrica del burdel que acaba de dejar tiene su similar en la estructura del portón que está a punto de atravesar. Otros pequeños puntos de correspondencia completan la unidad total de la composición, demostrando que Bosch dominaba su oficio con extraordinaria inteligencia.

Las pinturas simbólicas, en cambio, se ajustan a otro método de composición, determinado por la complejidad de su temática. Cualquiera sea el veredicto de los eruditos sobre las interpretaciones de Fränger (que analizaré luego), indudablemente éste demostró que la estructura de dichas obras no es arbitraria, que tienen una ilación, y su composición serpenteante, que comienza con un primer plano bien detallado y se va perdiendo en el espacio infinito del cosmos, responde a un propósito preciso: lograr una "perfecta simultaneidad de visión y pensamiento". Obras complejas como las de Bosch no son raras en el arte medieval —ejemplo, las múltiples representaciones de *El juicio final*— pero por lo general están divididas en "compartimientos" (incluso en varios paneles separados). Así, hasta una composición realmente equiparable a las de Bosch, como lo es la *Adoración del cordero*, de van Eyck, que se encuentra en Gante, está repartida en diez paneles separados, además de presentar en su parte central una prolijidad simétrica completamente ajena a la intrincada fantasmagoría boschiana.

Bosch, cuyo verdadero nombre era Jheronimus van Aaken, desarrolló su actividad en el pueblo de Hertogenbosch (bois-le-Duc) entre los años de 1480 y 1516, vale decir durante el período de desintegración y desesperación intelectual tan brillantemente descrito por Huizinga en *The Waning of the Middle Ages* (*El Otoño de la Edad Media*). Empero, Bosch no es de ninguna manera un artista decadente: tiene un estilo

vigoroso, sus composiciones son monumentales y el mensaje que encierran es prácticamente indescifrable para la mentalidad materialista, está investido de gran dignidad espiritual. Si las generaciones posteriores no supieron valorarla plenamente, sus contemporáneos lo hicieron. Durante su vida contó con la protección de reyes y cardenales; Felipe II de España, llevado por una entusiasta admiración, reunió en el Escorial una importante colección de sus obras. Aunque influyó notablemente sobre artistas como Patinier, Harri met de Bles, Pieter Huys y Teniers, e incluso se encuentran huellas de su influencia en pintores tan distintos como Altdorfer, Callot y hasta El Greco, su estilo es demasiado personal como para ser asimilado fácilmente. Resulta difícil descubrir los orígenes de este estilo. Sus primeras pinturas (la *Crucifixión*, de la Colección Franchomme de Bruselas, por ejemplo) siguen la tradición flamenca que identificamos con Dieric Bouts y Roger van der Weyden, pero sus creaciones más características, presumiblemente hasta obras tan tempranas como *Los siete pecados capitales* y *La curación de la locura* (Museo del Prado), parecen provenir de una tradición más popular, acaso de los grabados en madera y las estampas que gozaron de tanta aceptación entre las masas del siglo xv. No es erróneo afirmar que, si bien su obra atraía a la aristocracia de la época, Bosch fue fundamentalmente un hombre de pueblo, un hombre de origen humilde que siempre "simpatizó con el pueblo", como diríamos ahora. En la que es, sin duda, su obra más conmovedora, *El vagabundo*, parece identificarse con el paria social, con el "advenedizo" alienado. Varios de sus cuadros presentan a Cristo como un hombre sufriente y sensible; también sus santos, especialmente el *San Juan en Patmos* (Museo del Estado, Berlín) y el *San Juan Bautista en el desierto*, son seres de naturaleza sensible y poética. (El retrato de Bosch, perteneciente a la biblioteca de Arrás, muestra igual carácter sensible y poético: tiene cierta semejanza con los retratos de William Blake.)

Bosch se caracteriza principalmente por su simbolismo sistemático. Decimos que es sistemático porque en más de una obra aparecen los mismos símbolos con significado patentemente idéntico. Mas hay grados de complejidad en el significado de estos símbolos, y discreción en su uso. En *El vagabundo*, por ejemplo (lámina 16), los símbolos son bastante

claros. Como ya aclaré, no hay razones valederas para identificar esta figura con el Hijo Pródigo. En efecto, la encontramos también en el cuadro formado por la cara exterior de las alas laterales del tríptico *La carreta de beno*, pero en este caso no hay burdel ni posada, ni ningún otro detalle que pueda relacionarse con el Hijo Pródigo. Además, el personaje está algo entrado en años y tiene como fondo un paisaje donde se ven varias escenas de violencia y distintos símbolos de la muerte (un cráneo, algunos huesos, dos cuervos negros y un patíbulo). En ambas versiones el hombre carga un canasto sobre sus espaldas, lo cual simboliza más bien la prudencia que la prodigalidad. Es más lógico suponer que la figura representa a un peregrino que recorre este malvado mundo, como el cristiano de Bunyan. Lleva un vara y una daga para protegerse, una cuchara para alimentarse y una lezna para componerse los zapatos. La piel de gato que cuelga de su canasto es un talismán contra el mal (quizá contra el reumatismo, como sugirió alguien), lo mismo que la pata de cerdo que asoma de su chaqueta. La pierna vendada prueba que fue herido, tal vez por otro truhán. Algunos críticos suponen que este peregrino representa al propio Bosch, aunque sus rasgos no se asemejan a los del retrato antes mencionado.

El simbolismo que rodea a los santos es un poco más complejo. Aparte del conocido símbolo del Cordero, el *San Juan Bautista* sólo presenta una vegetación fantástica, las así llamadas "fleurs du mal" (flores del mal), que aquí no parecen tener significado muy siniestro. Tolnay cree ver en esto un símbolo de los goces carnales, y en los pujantes brotes, una representación de la potencia sexual. Tal vez no sean más que los frutos del desierto (un desierto muy benigno) que sirven de alimento al Santo. El *San Jerónimo* (Museo de Gante) presenta, además de símbolos convencionales como el crucifijo que el santo sostiene en las manos y el manso león, una vegetación fantástica que surge de las ruinas de un templo pagano; en la rama de un árbol seco y caído está posada una lechuza, el símbolo de la muerte preferido por Bosch. Hay una representación de *San Cristóbal* (Museo Boymans, Rotterdam) que es un poco más complicada porque, a los símbolos usuales, como el pez que pende del cayado del Santo y el oso ahorcado, añade una de las fantasías más características de Bosch: un inmenso cántaro suspendido de un árbol y

usado como vivienda. El *San Antonio* del Museo del Prado, una de las obras maestras de este pintor, está animado por la presencia de unos demonios juguetones que no perturban al Santo, cuya mirada está fija en visiones inmortales.

El examen del *San Jerónimo rezando* que ocupa el panel central del altar del Palacio Ducal de Venecia, nos servirá como puente para nuestro ulterior análisis de una de las más grandes obras simbólicas de Bosch. También aquí se representa al paganismo abatido (el trono en ruinas junto al cual está arrodillado el santo), también aquí encontramos plantas fantásticas y siniestros pájaros y animales. La arquitectura pagana incluye una elaborada columna de la que cae un ídolo y sobre la cual aparece la figura de un pagano. El trono tiene grabadas varias escenas, entre ellas, una que muestra a Judith y a Holofernes y otra donde un caballero mata a un unicornio; frente al Santo se ve un crucifijo colgado de la rama de un árbol seco. Esta pintura forma el panel central de un tríptico (*Retablo de los eremitas*) cuyas alas representan, a la derecha, la tentación de San Antonio y, a la izquierda, a San Egidio. Es en el ala derecha donde Bosch despliega con riqueza sus símbolos característicos: varios demonios fantásticos y, en el fondo, un villorrio con la iglesia en llamas.

Cuatro son las grandes obras simbólicas de Bosch: *La carreta de benuo*, que pasó del Escorial al Museo del Prado, *La tentación de San Antonio*, del Museo Nacional de Lisboa, *El juicio final*, de la Academia de Bellas Artes de Viena y el tríptico *El jardín de las delicias*, también perteneciente ahora al Prado. El estudiar detalladamente estas cuatro obras maestras excedería los propósitos del presente ensayo; baste decir que en todas ellas se expresa una misma inteligencia mediante un mismo vocabulario simbólico. *El jardín de las delicias* es la más compleja, y en ella centraremos nuestra atención tomando como referencia el trabajo de Fränger, cuyas hipótesis merecen analizarse.

Para comenzar, es preciso hacer algunas observaciones generales acerca de la posición filosófica de Bosch, fundamentalmente cristiana aunque al mismo tiempo contraria a las instituciones de la Iglesia, los monasterios sobre todo. Sin duda

Bosch perteneció a ese movimiento reformista cuyos representantes habrían de ser dos grandes personalidades: Erasmo y Lutero. Sabemos que era miembro de la Confraternidad de Nuestra Señora, en cuyos registros figura su nombre a partir de 1480 (su muerte aparece registrada allí, en 1516). También hay constancia de que Bosch realizó dibujos para un crucifijo y para los ventanales de la capilla que la Confraternidad tenía en la catedral de Hertogenbosch. Mas el hecho de que el pintor haya pertenecido a esta Confraternidad, si bien es muestra de su devoción, no basta para explicar esa su "forma de pensar visualmente", ni el complejo simbolismo que despliega en los grandes trípticos. Por eso, Wilhelm Fränger cree que Bosch integró además otra organización, más secreta, los Hermanos del Espíritu Libre; de tal manera, su simbolismo sería una representación coherente de las creencias de dicha secta herética.

Los historiadores del arte están divididos en su opinión respecto de la hipótesis de Fränger (no cabe otra denominación puesto que no cuenta con documentos en su apoyo). La mayoría rechazó esta hipótesis, sencillamente por falta de pruebas y sin molestarse en examinar la lógica del método de interpretación de Fränger. En su *Early Netherlandisch Painting* [Pintura holandesa primitiva] (Harvard University Press, 1953), el profesor Erwin Panofsky, suprema autoridad en la materia, dice estar "profundamente convencido de que Bosch, un ciudadano muy considerado en su pequeño pueblo natal, que durante treinta años fue miembro estimado de la rabiósamente respetable Confraternidad de Nuestra Señora (*Lieve-Vrouwe-Broederschap*), no pudo haber entrado y actuado en una sociedad esotérica de herejes que creían en una raspútinesca mezcla de sexo, iluminación mística y nudismo, organización de la que parece haber dado buena cuenta un juicio realizado en 1411, del que no se sabe si sobrevivió". No obstante, hubo sectas heréticas, como los albigenses o los cátaros, que se mantuvieron durante años pese a la persecución de la Iglesia, si no merced a ella, de modo que no sería raro que una secta con tantos adeptos como la de los Hermanos del Espíritu Libre, también conocida con el nombre de Secta de los Adanistas, hubiese podido seguir actuando después de ser juzgada y condenada por un fraile carmelita de la ciudad de Cambrai. Haya pertenecido o no a esta secta, el hecho es

que Bosch presenta un simbolismo complejo y esotérico de indiscutible unidad y coherencia. De ahí que esas explicaciones parciales que echan mano de la astrología, el psicoanálisis o la demonología para desentrañar un símbolo aquí, otro allí, sean tanto menos convincentes que una sola hipótesis capaz de explicar razonablemente la totalidad de los símbolos. Hasta el profesor Baldass, considerado la máxima autoridad en Bosch, reconoce, pese a oponerse a la teoría de Fränger, que las ideas de este pintor "conforman un programa claramente definido". ¿Es posible que ese programa claramente definido haya sido elaborado sólo por Bosch? No me parece. Creo mucho más verosímil que éste fuera el programa de una secta. Por lo tanto, la hipótesis de Fränger, a despecho de sus puntos débiles, sigue siendo la única válida mientras no se proponga otra más convincente pero igualmente total.

Al parecer, la Hermandad del Espíritu Libre tomó su doctrina del místico cristiano del siglo XII, Joachim de Floris, quien probablemente también haya sido fuente de inspiración de Bosch. Joachim divide la historia de la humanidad en tres periodos: la era de la Ley o del Padre, la era del Evangelio o del Hijo y la era del Espíritu, que traerá el fin de las edades. A cada una de estas eras precede un período de incubación o iniciación; la primera era comienza con Abraham, y su período de iniciación, con Adán, el primer hombre. El período de iniciación de la tercera era comienza con San Benedicto, en tanto que la era del Espíritu propiamente dicha no principia sino en 1260, tras permanecer la Iglesia —*mulier amicta sole* [mujer vestida de luz] (Rev. XII, 1)— oculta en el desierto durante 1260 días. Esta concepción de la historia (que aquí compendio en base a datos de la undécima edición de la Enciclopedia Británica) está confusamente elaborada en la voluminosa obra de Joachim, cuyas ideas, nunca condenadas formalmente por la Iglesia, gozaron de aceptación hasta el siglo XVI y fueron propagadas por diversas órdenes, como ser los segarelistas, los dolcimistas y, sobre todo, los "espirituales", franciscanos que proclamaban el advenimiento de la tercera era de Joachim.

Fränger afirma que el tríptico *El jardín de las delicias* (al que prefiere intitular *El milenario*) está inspirado en la idea de las tres eras de Joachim. *El juicio final* y *La carreta de beno*

responden a un concepto diametralmente opuesto al que determina la estructura de *El milenario*. Nos encontramos ante dos interpretaciones distintas del Jardín del Edén; aquéllos constituyen una visión pesimista del valor de la vida terrena, en cambio éste nos brinda una visión optimista.

Vale la pena leer en detalle las ciento cincuenta páginas que ocupa el concienzudo análisis que hace Fränger de *El jardín de las delicias*. Logra demostrar que "lo que siempre se tuvo por mero desvarío de una mente víctima de la obsesión medieval del Diablo... resultó ser un sistema de enseñanzas ético-sexuales, en el cual los motivos pictóricos son símbolos didácticos y, sobre todo, claro reflejo de la filosofía naturalista del Renacimiento. De ahí que las pinturas de Bosch puedan considerarse como creaciones de tipo intelectual moderno que señalan hacia el futuro". A fin de ver cómo Fränger sustancia tan osada afirmación, seguiremos su análisis del extraño monstruo que corona el Infierno del ala derecha del tríptico y que, probablemente, es la imagen más alucinante que encontrarse pueda en la obra de Bosch (*Láminas 17 y 18*).

Fränger apunta acertadamente que, hasta ahora, nadie supo explicar el significado de este monstruo. "Al igual que tantos símbolos incomprensidos de Bosch, se lo tomó sencillamente como el grotesco producto de una obsesión demonomaniaca."

A juicio de Fränger, el monstruo representa el Árbol de la Ciencia, que, "desvaído y agobiado, levántase en el centro del Infierno, cual contraparte del Árbol de la Vida, que ocupa el centro del Jardín del Edén" (ala izquierda del tríptico). El Árbol de la Vida se ha tornado Árbol de la Muerte. El hecho de que no tenga la forma de un tronco enraizado en la tierra sino la de una especie de mástil de barco, indica que es "la incierta nave del tiempo, el pasajero navío que boga a la deriva en el océano del elemento eterno". Todos los demás detalles, la escena que se ve encima del disco posado sobre la cabeza del monstruo (el disco-mundo), la gaita (símbolo de vanidad), la procesión que da vueltas al disco, la escena de taberna que se desarrolla dentro de un cuerpo en forma de cáscara de huevo rota (principio hombre-árbol, principio mujer-huevo), el monstruo que mira hacia atrás (buscando el conocimiento, como Lucifer), son símbolos parciales cuya

conjunción configura una forma simbólica representativa del Ego, de la naturaleza corrupta del hombre sensual.

Es un mundo ordenado de "signaturas". Pero lo que Fränger quiere demostrar es que, a juzgar por estas grandes obras maestras, Bosch había ido más allá del simple *ver* y *conocer*, que era dueño "de una *visión* y una *comprensión* nacidas de la percepción más profunda, aquella en la cual se combinan el ojo infalible para descubrir el detalle característico de un objeto y la facultad de captar la naturaleza íntima de éste". En su extraordinario ensayo sobre Bosch, Tolnay, que fue el primero en establecer un aceptable orden cronológico de la obra boschiana, llega a una conclusión igualmente positiva. Asevera que este artista no se limita a descubrirnos la vanidad y la inquietante belleza del mundo que conocemos; sus revelaciones nos dan una conciencia más amplia, casi desligada de las enseñanzas religiosas, que anuncia esa independencia de espíritu que reinará en las generaciones futuras. Hasta el cauteloso Baldass termina por proclamar que la obra total de Bosch, única en la historia del arte e incomprendida durante tanto tiempo, se caracteriza principalmente por "la coherencia y la lucidez de su concepción del mundo, manifiesta en todas las pinturas que produjo. Estas cualidades se encuentran únicamente en los verdaderos conductores espirituales de la humanidad".

Alguien objetará que un arte tan esotérico y misterioso no merece tan altos títulos. Mas, hemos aprendido en los últimos tiempos que los símbolos tienen mayor poder si se los acepta sin juzgar, cosa bien sabida en tiempos de Bosch, cuando no se los sometía a la censura de una inteligencia escéptica. Las visiones escatológicas de Bosch no son parte de nuestra cosmología ilustrada: por ello, tanto el Infierno y los tormentos eternos como la serena bienaventuranza del Paraíso son símbolos que ya nada significan para el hombre moderno. Así lo damos por sentado sin preocuparnos más. ¿Por qué, entonces, nos fascinan las pinturas de Bosch? Por la íntima correspondencia que hay entre esas pinturas y nuestros sueños, diría yo. En rigor, no representan sueños, aunque cabe suponer que muchas de las imágenes de Bosch provienen de sus sueños. Como bien observó Jung en su autobiografía (*Memoires, Dreams, Reflections* [Recuerdos, sueños, reflexiones], 1963),

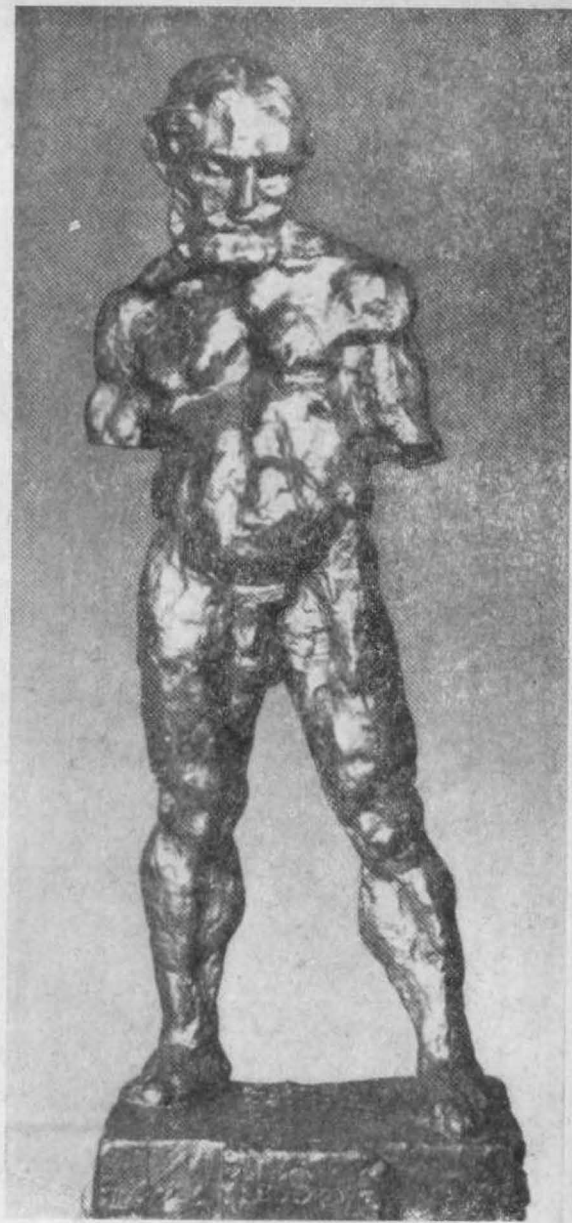
"día tras día vivimos mucho más allá de los límites de nuestra conciencia; dentro de nosotros también vive lo inconsciente, sin que lo sepamos. Cuanto más domine la razón crítica, tanto más se empobrecerá la vida; pero cuanto mayor conciencia tomemos de lo inconsciente y lo mítico, tanto más se integrará nuestra vida". Bosch es un pintor, supremo en su género, que con su riqueza de símbolos nos obliga, aun hoy en día, a integrar "más nuestra vida".

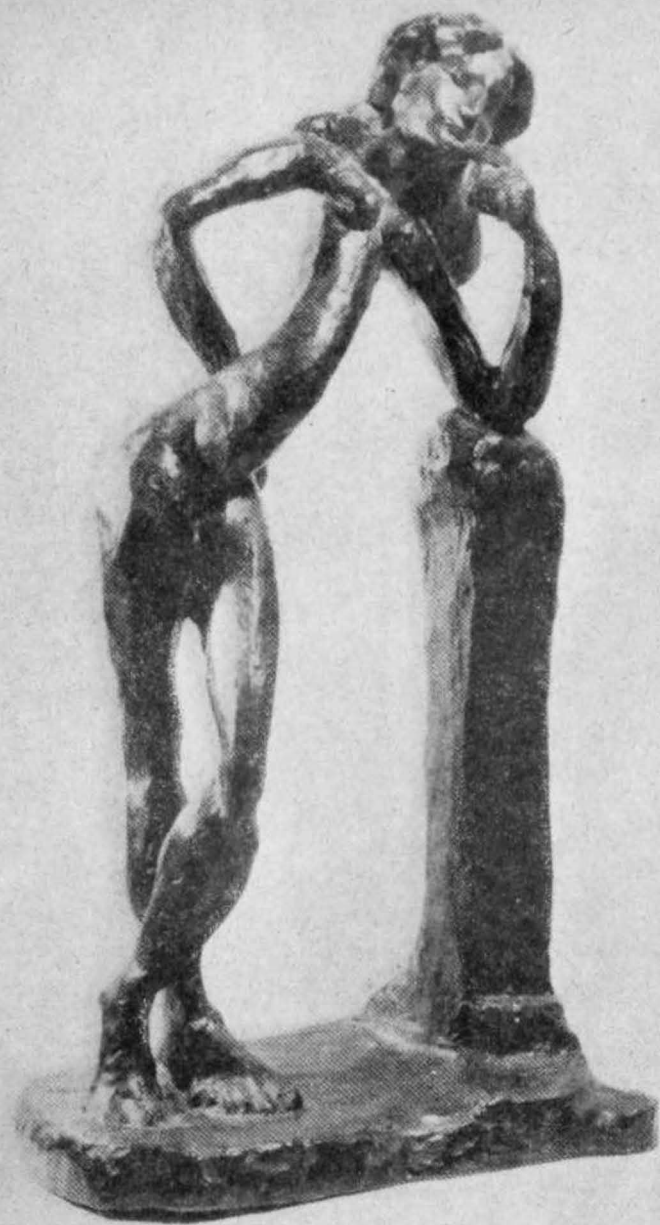
La integración, o individuación, como Jung prefiere llamarla, es en primer término un proceso de *diferenciación* en el cual toma forma y caracteres propios lo individual de la personalidad. Ahora bien, "puesto que el individuo no es un ser único, aislado, y su existencia misma presupone también una relación colectiva, el proceso de individuación ha de conducir necesariamente a una solidaridad colectiva universal y más intensa". En otras palabras, a medida que completa su yo, el individuo va sintiéndose menos aislado e inclinándose naturalmente hacia la forma de vida colectiva requerida por la solidaridad social del grupo humano. Su personalidad surge de las sombras, ya no se ve ahogada por las normas inconscientes de la colectividad ni reacciona ciegamente contra éstas. El individuo está en paz consigo mismo y con su medio.

Tal vez Bosch haya encontrado esta paz, este equilibrio, dentro de la comunidad de los Hermanos del Espíritu Libre. Su rico y completo simbolismo es la representación visual de esa inocencia y unidad prístinas que los miembros de dicha sociedad secreta aspiraban lograr dentro del ámbito de su comunidad. *El milenario* de Bosch es la representación compleja pero coherente de este ideal de felicidad y solidaridad humanas. Celebra el fin de la alienación.









VI EL SERENO ARTE DE VERMEER

Vermeer es un desafío a la crítica contemporánea y un perfecto antídoto de la actitud frente a la vida que va implícita en la palabra alienación. Porque Vermeer es el exponente máximo del naturalismo en el arte pictórico, es decir, de un estilo que se propone plasmar, mostrar la naturaleza en sí del motivo, la escena o la figura escogidos para representar, y lo hace sin recurrir a medios tan elaborados como los del impresionismo, ni a la crudeza o severidad deliberadas de un pretendido realismo, ni a las compensaciones psicológicas que dan fuerza al expresionismo. Desde luego, aun en un naturalismo tan extremo entra también lo arbitrario. Pues, si bien cada detalle de la pintura corresponde a un detalle de la naturaleza (para decirlo en un lenguaje más filosófico, a los objetos o fenómenos presentes en nuestras sensaciones visuales), el pintor pone su toque personal al elegir el o los objetos que desea pintar y al disponerlos a su voluntad dentro de un espacio dado y de un marco arbitrario. El naturalismo en el arte se distinguió siempre de la fotografía o de la copia exacta por el uso de cierta libertad para variar e incluso eliminar elementos de la composición. Lo que se busca es que el cuadro parezca natural.

Un naturalismo tan perfecto como el de Vermeer es fruto de la conjunción de dos cualidades: visión y técnica. Como ya

di a entender, en arte, visión es algo más que la percepción visual directa. Es la capacidad de ver los objetos en su esencia, en su relación con los demás objetos, en su integridad sustancial. Y la técnica es lo que capacita al artista para lograr una exacta correspondencia entre su visión y la imagen que pinta sobre la tela con sus útiles y pigmentos. Muy rara vez se dio en la historia del arte el caso de un pintor que poseyera la técnica perfecta necesaria para plasmar fielmente uno de esos momentos de visión. Vermeer fue una de estas excepciones.

Antes de ocuparme de las cualidades de la visión de Vermeer y de sus procedimientos técnicos, recordaré algunas circunstancias históricas generales.

Vermeer nació en 1632, ingresó en la corporación de pintores San Lucas en 1652 y falleció en 1675. Por consiguiente, desarrolló su actividad artística durante más de veinte años. Tenemos indicios (como el inventario postmortem de sus posesiones) de que fue hombre de buena posición, propietario de una linda casa, donde vivía con su mujer y varios hijos (en la constancia de su deceso se mencionan ocho menores, esto es, hijos menores de veintitrés años). También sabemos que dejó deudas considerables y que su viuda, quien lo sobrevivió más de doce años, viose en dificultades para arreglar su situación económica. Los procedimientos legales posteriores a la muerte de Vermeer —el nombramiento como albacea de Antonio van Leeuwenhoek, distinguido ciudadano de Delft y posteriormente miembro de la Real Sociedad Británica, los altos precios pagados por las pinturas que formaban parte del legado— son índice de que, en vida, gozó de gran estimación como pintor. Luego, durante casi dos siglos, quedó relegado al olvido. Si bien uno o dos de sus cuadros nunca se perdieron en el anónimo (la *Vista de Delft*, adquirido por el gobierno holandés en 1822), puede decirse que Vermeer no fue "descubierto" sino en 1866, cuando el crítico francés Etienne Joseph Théophile Thoré, que solía escribir con el seudónimo de William Bürger, publicó en la *Gazette des Beaux-Arts* un artículo sobre este pintor casi olvidado que había despertado su interés. Entonces, y sólo entonces, supo el público de la existencia de Vermeer y comenzó a reconocerlo como el gran maestro que era. Su fama quedó establecida al mismo tiempo que la de los impresionistas; por

eso sería justo decir que Vermeer es un artista "moderno". Se nos presentan varios interrogantes. ¿Es casual el tardío reconocimiento de Vermeer? ¿O hay en su obra ciertas cualidades que tocan la sensibilidad moderna? ¿Son ellas precisamente la causa de la indiferencia de las generaciones pasadas? Desde luego, Vermeer no es el único artista que fue redescubierto o revalorado en tiempos modernos. También Piero della Francesca cayó en el olvido, aunque no al mismo extremo que Vermeer, y ocurre que las virtudes que atraen a la sensibilidad moderna son similares a las del pintor holandés. Veamos cuáles son esas cualidades de Vermeer.

Creo distinguir en la obra de Vermeer tres cualidades primordiales, cuya conjunción es justamente lo que singulariza la producción de este maestro. Estas características son: 1) *la estructura*, 2) *el color* y 3) una calidad metafísica y espiritual que, por el momento, llamaremos *serenidad*.

Por estructura entendemos algo más que la disposición o la composición de los elementos del cuadro. Cuando se prepara un cuadro, se seleccionan los elementos y se los compone formando figuras aisladas o grupos, figuras en un paisaje o distintos rasgos de paisaje. Pero *estructurar* un cuadro significa mucho más que eso; significa, en primer lugar, situar el tema dentro de un espacio verosímil y luego armar los diversos elementos de la composición para darles una estructura estable, una configuración que permita al espectador posar su mirada meditativamente sobre la escena o el tema presentado. El procedimiento más simple (aunque de ningún modo más fácil) para obtener este efecto consiste en emplear la luz solamente, modulando el juego de luces y sombras sobre una forma aislada, de manera tal que ésta ocupe un espacio imaginario sin apoyarse en otros objetos del mismo campo visual. El mejor ejemplo dentro de la obra de Vermeer lo constituye el cuadro *Cabeza de muchacha* (Mauritshuis, lámina 19). Aunque se cree que fue restaurado, poco después de ser rematado por cuatro chelines y seis peniques en La Haya en 1882, conserva el típico modelado de Vermeer, su inigualable sutileza en la modulación de luces y sombras. En los puntos del turbante donde necesita crear un efecto de luz, empasta el óleo; en cambio, trata el rostro con transpa-

rencia tan tenue que la luz parece provenir de adentro más que de afuera. Logra una textura esmaltada comparable a la más fina porcelana. Esta particularidad de su pintura abona la suposición de que, en las primeras etapas de su carrera, Vermeer se dedicó a pintar mayólicas y vajilla, industria que en aquella época dio justa fama a Delft, su ciudad natal. Alguien dirá que esto es comparar lo grande con lo pequeño; pero quien conozca la exquisita calidad de la cerámica de Delft comprenderá que no es así.

Contrasta con *Cabeza de muchacha* el cuadro intitulado *Criada vertiendo leche*, que, al igual que aquél, figuró en la subasta efectuada en Amsterdam en 1696 y tal vez data de una fecha algo anterior (Reynolds hace su alabanza en el libro *Journey to Flanders and Holland* [Viaje a Flandes y Holanda], 1781). Aquí Vermeer no buscó el refinamiento sino que trató de obtener una tosquedad acorde con el personaje —una mujer de más edad y condición humilde— que logrará, y armonizar la textura de la piel con la del corpiño y el delantal, los rústicos cacharros y la corteza rugosa y dorada del pan. Ello no quita que esta pintura contenga modulaciones tan sutiles como las de *Cabeza de muchacha*, y una escala cromática más rica, más profundamente saturada. Por otra parte, *Criada* presenta una estructura mucho más compleja. En vez de un único motivo sobre un fondo uniforme, tenemos una figura casi completa, de sólido volumen, que, bañada en la luz que entra a raudales por una ventana de la derecha, resalta sobre un fondo claro pero delicadamente variado, de manera que la larga línea de la espalda se recorta sobre este fondo (un "contorno" que se pierde con delicada belleza en la esmaltada superficie del óleo, efecto reminiscente de la cerámica pintada). Para que esta sólida figura no quedara aislada en el espacio del cuadro, Vermeer añadió una mesa cargada de objetos y la dispuso de modo que formara diagonal con la pelvis de la mujer; luego equilibró este poderoso movimiento, que se extiende sólo hasta la mitad del espacio dado, con otro movimiento diagonal en cruz que va desde el canasto y el utensilio de bronce que cuelga bien alto en la esquina izquierda del cuadro hasta el calentapiés que se ve en el ángulo derecho.

Una comparación de esta pintura con *Mujer de azul leyendo*

una carta nos permitirá adentrarnos un poco más en los secretos de la composición de Vermeer. Aquí también hay una figura de pie que ocupa el espacio central, pero, por ser más "refinado" el personaje, las telas (la blusa de seda azul claro hermosamente pintada, la falda de lana, la carpeta que cubre la mesa) están realizadas con mayor delicadeza y presentan sutiles gradaciones de luz y sombra. La luz del día se filtra por una ventana invisible, ubicada a la izquierda; en este caso, el rostro no tiene por fondo una pared gris sino un intrincado y enorme mapa que cuelga del muro (elemento que aparece en dos o tres pinturas de Vermeer). Así, el pintor obtiene un armonioso contraste entre la viva textura de la tez de la mujer de cabellos morenos y el "muerto" pergamino. Su estructura geométrica es lo que distingue a este cuadro de sus precedentes y lo vincula a la vez con las obras maestras más elaboradas de Vermeer. El rectángulo horizontal del mapa divide armoniosamente el rectángulo vertical de la tela; el respaldo rectangular de la silla que está a la izquierda recuerda el contorno del mapa, en tanto que el largo borde del respaldo de la silla de la derecha equilibra las cortas líneas verticales de la izquierda (*lámina 20*).

Que esta "geometrización" del espacio pictórico es deliberada resulta evidente en varias otras pinturas de Vermeer, especialmente en *Soldado con muchacha riendo*, de la Colección Frick de Nueva York; *Dama leyendo una carta junto a una ventana abierta*, *La lección de música*, ambos del Palacio de Buckingham; *El concierto*, del Museo Isabella Stewart Gardner, de Boston; *Pintor en su estudio*, *La carta de amor*, *Dama sentada frente al virginal*, y, sobre todo, en *Calle de Delft*, que es el ejemplo más notable y logrado. Este último cuadro es una compleja estructura de rectángulos y motivos rectilíneos formados por distintos elementos geométricos que van desde pequeños ladrillos y marcos de ventana hasta grandes ventanas, puertas y fachadas.

En pintura, la geometría no encierra ningún interés, a no ser que sirva a algún propósito estético (como es el caso especialísimo del pintor holandés moderno Piet Mondrian). Dentro de un cuadro, las líneas rectas pueden cumplir las siguientes funciones: dividir la superficie rectangular de la tela en partes armoniosamente proporcionadas, delimitar ciertas zonas de

color y dar estructura arquitectónica al espacio ocupado. Esta última función es obvia cuando el tema tiene carácter arquitectónico, como en *Calle de Delft*, pero también se aprecia en composiciones que presentan figuras de pose estudiada, cuales son *Pintor en su estudio* y *La carta de amor*. En estos dos cuadros, una estructura geométrica sumamente compleja forma el marco teatral de la acción: configura el adecuado escenario sobre el cual los personajes actúan con aparente naturalidad. Vermeer no se propone crear una ilusión espacial, cosa propia de la pintura naturalista (si bien se piensa, esto lo logró en *Cabeza de muchacha* sin necesidad de "apuntalamiento" geométrico), sino un espacio habitado, un espacio pragmático y no ideal. Y lo consigue con tal perfección que ha quedado como uno de los grandes maestros de este realismo espacial.

También es maestro insuperable en lo que a la armonía de colores se refiere. La elección de una gama particular de colores está sin duda determinada por la sensibilidad única del pintor. Las preferencias personales en materia de color son tan arbitrarias como el gusto individual en materia de comidas y vinos. En cambio, la armonización de los colores preferidos, su distribución en zonas proporcionadas del espacio pictórico, el grado de saturación y los matices son todas sutilezas que requieren un dominio de la técnica, una destreza para preparar o mezclar los colores y para manejar los pinceles. Hay quien dice que el colorido de Vermeer es "frio"; algunas de sus obras presentan ciertas combinaciones de amarillo limón, azul pálido y gris perla (*Cabeza de muchacha*, la figura de Clío de *Pintor en su estudio*) que son singularmente características del hombre Vermeer, así como ciertas frases musicales de Mozart o Debussy son tan propias de ellos. Pero Vermeer también creó armonías más ricas y más solemnes, como en *Criada vertiendo leche*, *La lección de música*, *La carta de amor* y, sobre todo, las dos vistas de Delft. La *Vista de Delft* de mayor tamaño ha inspirado muchos comentarios y homenajes poéticos; tal vez sea el paisaje más admirado del mundo occidental. Su belleza se explicaría en parte por la sutil combinación de tres texturas contrastantes: el brillo horizontal del agua, la calidad granulosa de los barcos y los edificios que se ven a media distancia, y los matices infinitamente delicados de las nubes

del cielo. Sólo Vermeer era capaz de lograr semejante escala cromática, tan vibrante y, sin embargo, tan apacible. Todas las pinturas de Vermeer están impregnadas de esta particular serenidad, que es precisamente ese elemento intangible al que me referí con anterioridad. En sus cuadros nunca hay violencia, ya de pensamiento, ya de acción. Contienen una calma eterna, la paz de una música que se esfuma en un eco, del espíritu embelesado por un mensaje de amor, de unos dedos que guían dulcemente el hilo de un encaje, de una perla diminuta suspendida en una etérea balanza. La misma Clío tiene los ojos bajos, cual si la turbaran los símbolos de la Fama que se ve obligada a sostener.

Poco y nada sabemos acerca de la personalidad de Vermeer y sería arriesgado hacer deducciones en base a su obra. A su muerte dejó una familia numerosa y abundantes deudas, lo que hace suponer que su vida no fue fácil. Acaso su espíritu atormentado haya encontrado sereno refugio en el arte. Vermeer es para nosotros un misterio tan grande como Shakespeare, pero quizás esté más cerca de otro poeta inglés, su contemporáneo Thomas Traherne (1637-74), que también permaneció en el olvido durante siglos hasta ser redescubierto. Traherne estaba poseído por las mismas "Aprehensiones Puras y Vírgenes" en las que "todas las cosas moraban Eternamente, pues estaban en su debido lugar. La Eternidad se manifestaba en la Luz del Día, y tras todas las cosas aparecía algo infinito que hablaba a mis Esperanzas y movía mis Deseos. La Ciudad parecía estar en el Edén o erigirse en el Cielo. Las Calles eran mías, el Templo era mío, la Gente era mía, sus Ropas, su Oro y su Plata eran míos, lo mismo que sus Ojos chispeantes, su Piel blanca y sus rostros rubicundos. Los Cielos eran míos, y también el Sol y la Luna y las Estrellas; el Mundo entero era mío y yo únicamente Espectador, el Único que se regocijaba en él". Esta es la visión de una mente virgen y, aunque no tenemos la certeza de que Vermeer sea el *Cortesano* (Pinacoteca del Estado de Dresde), que gira en torno de lo que Traherne llamó "Las Malditas Invenciones de este Mundo", confiamos en que él también haya vivido para des-aprender estas invenciones y ver la belleza del universo bajo una luz pura e íntima.

VII VINCENT VAN GOGH: ENSAYO SOBRE LA ALIENACIÓN

En cierta oportunidad, Roger Fry expresó la opinión de que van Gogh era "más notable como hombre que como artista".¹ En el presente ensayo me propongo estudiar al hombre, aunque primero deseo hacer la salvedad de que no comparto el parecer de Fry. Es dudoso que pueda separarse al hombre de su arte; por eso, cuando Fry llega a la conclusión de que "como era de prever por su temperamento, van Gogh terminó siendo un inspirado ilustrador", condena al hombre tanto como al artista. Fry no supo reconocer la significación de van Gogh porque tampoco supo ver la importancia de ese estilo artístico llamado expresionismo, del cual es Vincent uno de los máximos exponentes.

Si, en este caso como en todos los demás, el estilo es la expresión del hombre mismo, se desprende que basta describir al hombre para definir el estilo. Esto es lo que intento hacer. Mas nuevamente debo comenzar haciendo una salvedad. Describir no es analizar; por ende este estudio no será un ensayo de psicoanálisis. Nadie discute que Vincent estaba afectado de algún tipo de psicopatía, pero ha de recordarse que éste es sólo un término científico que designa simplemente un estado de tensión mental o bien esos desequilibrios ocasionales tan comunes en la mayoría de las personas. No

significa psicosis ni trastorno mental persistente, más bien denota esa sensación de aislamiento y rechazo que llamamos alienación.

El profesor Kraus, que en 1941 publicó un elaborado estudio de la enfermedad de van Gogh en un periódico científico de Holanda,² se negó a darle un nombre específico. Descartó por absurdo el diagnóstico de epilepsia, afirmando que "carece de sentido esa combinación de epilepsia y esquizofrenia que algunos quieren atribuir al 'caso' Vincent van Gogh". "Según mis conocimientos —concluye Kraus— lo más acertado sería decir que sufría de un estado morboso que cabe describir vagamente como ataques psicógenos de origen psicopático". Mas tanto éste como los demás diagnósticos médicos le parecieron al sabio doctor Kraus "demasiado mezquinos para el asombroso estado psicopático de la excepcional personalidad de van Gogh: tanto en su arte como en su 'enfermedad' fue un individualista".

Tal es el punto de vista que adoptaré en esta simple y directa revisión de la vida y la obra de van Gogh.

Vincent es el único de los grandes pintores cuya evolución podemos seguir paso a paso, casi día a día, a través de las cartas que escribió a su hermano Theo desde 1872 hasta 1890, cuando se produjo su muerte. Esta correspondencia pone al descubierto el ser íntimo de un artista de un modo sin par en toda la literatura.

Van Gogh nació el 30 de marzo de 1853 en Zundert, pueblecito de la provincia holandesa de Brabante, donde su padre, Theodorus van Gogh, ejercía las funciones de pastor. Tres de los hermanos de Theodorus eran comerciantes en arte, y uno de ellos, que llegó a ser director de la Galería Goupil, de París, y cuyo nombre también era Vincent, gravitó decisivamente en la vida de su sobrino. Mas quien mayor influencia ejerció en sus primeros años de vida fue la madre de Vincent, mujer de fuerte carácter.

Físicamente robusto, el niño era obstinado y agresivo, carácter que no cambió con su asistencia a la escuela del pueblo. El pastor y su esposa tuvieron cinco hijos más, y confiaron

la educación de sus vástagos a una institutriz. En las memorias escritas por la cuñada de Vincent, la señora van Gogh-Bonger, a modo de introducción para la primera edición de sus cartas, nos enteramos de que la infancia de estos niños se desarrolló en medio de la poesía de la vida bucólica del Brabante: "Crecieron entre los trigales, los brezales y los bosques de pinos, y dentro de la particular atmósfera de una parroquia pueblerina. Una vida encantadora que dejó en ellos una huella indeleble". En muchos pasajes de las misivas de Vincent encontramos testimonio de cuán profundamente impresionó su espíritu tan idílica niñez.

En 1869, cuando contaba dieciséis años, Vincent fue enviado a La Haya para que entrara como aprendiz en la sucursal que allí tenía la casa Goupil. También él se dedicaría a la venta de obras de arte. Permaneció en esa ciudad hasta 1873, año en que lo trasladaron a la filial de Londres, donde al parecer fue muy feliz. Entonces se enamoró; mas, desdichadamente, este primer amor de su vida fracasó. El contraste sentimental le produjo gran abatimiento y comenzó a dibujar para distraerse. Todo fue inútil, se sentía cada vez más deprimido y se dio a la vida solitaria. Paseaba por Londres observando las costumbres y el modo de ser de los ingleses. "Trata de caminar cuanto puedas —le escribió a Theo— y de mantener vivo tu amor por la naturaleza; ésa es la manera verdadera de comprender el arte".

Sus gustos artísticos ya estaban formados. Admiraba sobre todo la obra de Millet. "El Angelus, eso es un cuadro, eso es belleza, eso es poesía" (carta de enero de 1847).^{*} Leía mucho: Michelet, Renán, George Eliot, Los Evangelios. Pero nada conseguía sacarlo de su abatimiento. En el deseo de ayudarlo, se decidió darle empleo en la sucursal de París, ciudad a la que arribó en mayo de 1875. Todo fue en vano. A principios de 1876 solicitaron su renuncia. En abril retornó a Inglaterra, donde se desempeñó como maestro de escuela durante el resto de ese año. También este intento fracasó, y al término del año regresó a Holanda, finalmente convencido de su vocación religiosa. Se dirigió a Amsterdam

^{*} Van Gogh escribía sin cuidar la sintaxis o el estilo; de ahí el carácter peculiar de sus cartas, llenas de frases inconexas y errores de puntuación. (N. del T.)

con idea de estudiar en la universidad para graduarse en teología. Descubrió que no era apto para seguir estudios regulares. Resolvió entonces ir a Bélgica, donde podría cumplir una tarea evangelizadora sin necesidad de títulos académicos. Nuevo fracaso. P. C. Görlitz, maestro con quien compartía la vivienda en esa época, describe a Vincent como "un hombre totalmente diferente de los demás hijos del hombre. Su rostro era feo y su boca, algo torcida; además, tenía la cara completamente cubierta de pecas y el cabello rojizo. Como ya dije, era feo, pero en cuanto se ponía a hablar de religión o de arte y se entusiasmaba, cosa que siempre sucedía de inmediato, sus ojos comenzaban a brillar y sus facciones me producían honda impresión; su rostro se transfiguraba: se lo veía hermoso".³

Trabajaba como tenedor de libros y, "cuando volvía de la oficina, a las nueve de la noche, lo primero que hacía era encender su pequeña pipa de madera; luego tomaba una gran Biblia y se sentaba a leerla con ahínco, copiando partes de ella para aprenderlas de memoria; también escribía toda clase de composiciones religiosas". Leía su Biblia, o los sermones de Spurgeon, hasta entrada la noche, y Görlitz solía sorprenderlo por la mañana temprano "durmiendo con su querido libro sobre la almohada; entonces lo despertaba para que fuera a cumplir con sus monótonos e insulsos deberes de contador" (*lámina 21*).

Vincent tenía a la sazón veinticinco años, y habíase transformado en un "extraño" para los demás, un excéntrico por sus costumbres y su manera de vestir, un hombre nervioso y deprimido. Fue por esa época que dirigió sus pasos al Borinage, distrito industrial de Bélgica, guiado por la intención de ayudar a los pobres enseñándoles y predicando los Evangelios. Entonces también comenzaron a asaltarlo dudas religiosas; perdió la fe en Dios y se dio a vagar por esas tierras, sin trabajo, sin amigos y, no pocas veces, sin nada que comer. Fue este un período (julio de 1880) de profunda crisis espiritual, durante el cual le escribió al hermano conmovedoras cartas donde ponía su alma al descubierto. "Involuntariamente, me he convertido en una especie de individuo imposible y sospechoso para su familia, alguien en quien no confían... lo mejor es que me vaya y me mantenga a distancia conve-

niente, así dejaré de existir para vosotros... debo desaparecer... soy un hombre apasionado, capaz de hacer —y propongo a ello— cosas más o menos tontas, de las cuales luego me arrepiento más o menos." Sigue un grito patético: "Cuando estaba en otro ambiente, en medio de cuadros y objetos de arte, sabes bien cuánta pasión sentía por ellos, una pasión violenta que llegaba a la cima del entusiasmo. Y no lo lamento, pues todavía ahora, *lejos de esa tierra, tengo muchas veces nostalgias de la tierra de los cuadros.*" (Cartas, I, 133.)

En aquellos momentos de sufrimiento y desesperación, Vincent encontró su destino. "Sentí revivir mis energías y me dije: volveré a tomar el lápiz, que abandoné durante mi gran desaliento, y seguiré dibujando. Desde ese momento, todo pareció cambiar para mí..." (I, 136.)

Se dedicó a dibujar a los mineros del Borinage, entre quienes vivía. Tomaba obsesivamente como modelo a su adorado Millet. *El sembrador* se erigió en símbolo de sus convicciones más profundas: "Estoy tan convencido de que el hombre es igual que el trigo: no importa que no nos siembren en la tierra para que echemos raíces, de todos modos nos transformaremos en pan." Este fue el tema de sus primeras obras y también el de las últimas, pues, en el año de su muerte, pintó dos óleos sobre el mismo motivo.

Van Gogh adquirió un manual sobre la técnica de la pintura, estudió anatomía y dibujó modelos de la naturaleza y de personas. Todo el Borinage le brindaba temas afines con su nuevo estado de ánimo: una tierra oscura y un cielo ensombrecido por el humo, mineros de rostros cansados y míseros, ennegrecidos por el polvo de carbón, las villas de los tejedores. Los mineros y los tejedores formaban una raza aparte y Vincent sentía gran simpatía por estos simples artesanos: "El hombre del fondo del abismo, *de profundis*: ése es el minero; el otro, de aire soñador, algo ausente, casi un sonámbulo: ése es el tejedor. Hace cerca de dos años que vivo entre ellos y he llegado a conocer un poco su singular carácter, al menos el de los mineros, en particular. Además, hallo algo conmovedor, casi desdichado en estos pobres y oscuros obreros, que están en el último lugar, por así decirlo, y son objeto del mayor desprecio porque la imaginación de la gente quizá

viva, pero absolutamente falsa e injusta, suele representárselos como una casta de malhechores y ladrones." (I, 136; 24 de septiembre de 1880.)

En octubre de ese año, cumplidos ya sus veintisiete de vida, Vincent decidió abandonar esa atmósfera deprimente para ir a Bruselas, donde tendría oportunidad de estudiar el arte del pasado y buscar el apoyo y la comprensión de otros artistas. Theo lo puso en contacto con un pintor holandés llamado Anthon van Rappard, con quien entabló una amistad ingrata pero provechosa, que duró cinco años. La correspondencia que mantuvo con van Rappard es de gran valor e interés porque en ella encontramos lo que Vincent llamaba "conversaciones prácticas"; cubre más de un centenar de páginas de sus *Cartas completas*.

Vincent no pudo hacer frente al alto costo de la vida de Bruselas, por cuya razón, en abril de 1881, se vio obligado a retornar al hogar paterno, entonces establecido en Etten. Allí se recuperó mientras leía las novelas de Charlotte Brontë y Balzac. Volvió a enamorarse apasionadamente, en esta ocasión de una prima de Amsterdam que, al enviudar, fue a vivir con los van Gogh. ¡Ay! tampoco esta vez tuvo suerte, y tornó a sumirse en la desesperación. Púsose irritable y nervioso, reñía con su padre, y, finalmente, en diciembre, partió de modo intempestivo hacia La Haya, donde habría de residir durante los dos años siguientes. Conoció entonces a una mujer abandonada, que esperaba un hijo. Apiadado de ella, terminó por entablar relaciones con la muchacha, quien lo arrastró a su mísero nivel. Pese a todo, Vincent trabajaba mucho y las abundantes cartas que le escribió a Theo desde esa ciudad, a menudo ilustradas con pequeños croquis en pluma, marcan paso a paso su rápida evolución durante ese período. Sus progresos se debieron en parte a la influencia de un primo, el pintor impresionista holandés Anton Mauve, a la sazón también instalado en La Haya, quien le enseñó a pintar al óleo. Mas Vincent no estaba hecho para recibir lecciones y pronto se disgustó con Mauve; lo mismo le sucedió con los demás pintores que había conocido allí. Resolvió buscar su camino por sí solo y se vio compensado cuando, al visitarlo en marzo de 1882, su tío Cornelius, comerciante en arte de Amsterdam, impresionado por sus adelantos, le encargó que

dibujara doce paisajes de La Haya. Estos dibujos tuvieron tan buen éxito que recibió nuevos encargos.

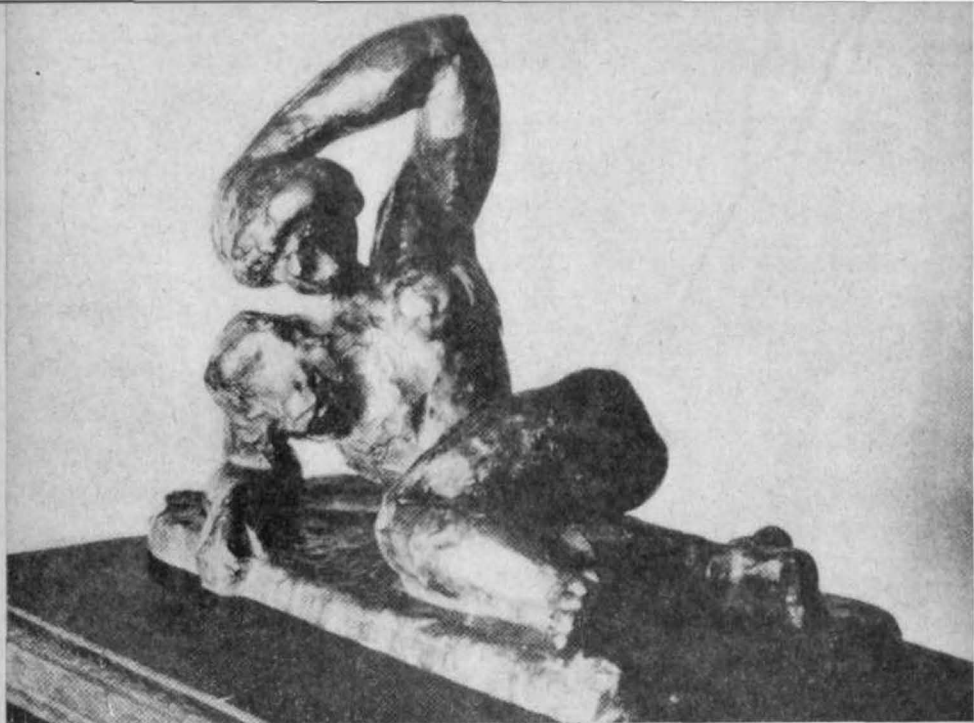
Hacia agosto de 1883, Vincent llegó a la conclusión de que no podía seguir viviendo con "esa mujer", pese a sentir gran piedad por ésta y profundo cariño por su hijito. Finalmente rompió su vínculo con ella, proveyó a sus necesidades dentro de lo que sus exiguos medios lo permitían y, sin gran dolor de parte de la muchacha (aunque con cierto remordimiento de parte de él), van Gogh dejó La Haya para encaminarse a Hoogeveen, situada en la provincia de Drenthe, en el norte de Holanda, lugar que escogió por recomendación de van Rappard, quien le había dicho que allí la vida era barata y "original". También Drenthe lo desilusionó; permaneció allí sólo dos meses. Al principio, le causó regocijo encontrarse en esa comarca "donde el progreso no pasa de la diligencia y el lanchón, donde todo es tan virgen como nunca he visto en otra parte". (II, 337.) La desolación del paisaje terminó por carcomerle el alma; además, lo acosaba el recuerdo de la mujer y los dos niños que había abandonado, por cuya suerte temía. En una serie de cartas melancólicas a la par que conmovedoras, describe su estado de ánimo. "Hay una frase de Gustavo Doré —dice (II, 336)— que siempre admiré: '*J'ai la patience d'un boeuf*' [tengo una paciencia de buey]. Encuentro en ella algo bueno, cierta resuelta honestidad; en suma, esa frase tiene un profundo significado, es la palabra de un artista de verdad... '*J'ai la patience*', cuánta serenidad, cuánta dignidad". Carece de sentido hablar de "dotes naturales", explica: uno debe tener paciencia, aprender de la naturaleza a tener paciencia, aprender a tener paciencia viendo el trigo brotar lentamente, viendo crecer las cosas. ¿Podría uno considerarse tan absolutamente muerto como para imaginar que ya no puede crecer? "Mas, para crecer, hay que hundir raíces en la tierra."

Vincent no echó raíces en Drenthe. Sentía cada vez más "esa rara tortura que es la soledad" —soledad, no aislamiento— y para fines de año ya no pudo soportarla más. Volvió a refugiarse en el seno de su familia, con la que se había reconciliado y que ahora vivía en Neunen, aldea cercana a Eindhoven. Permaneció allí dos años, durante los cuales pintó el paisaje del Brabante y su campesinos, además de uno o dos

autorretratos. "Es bueno estar en medio de la nieve en invierno, en medio de las hojas secas en otoño, en medio del trigo maduro en verano, en medio del pasto en primavera, siempre rodeado de campesinos y-segadores, en verano bajo el cielo libre, en invierno cerca del hogar encendido, y saber que siempre ha sido y será así." Éste es el período de *Los comedores de papas*, su primera pintura importante. En una carta dirigida a Theo en esa época (II, 425), da una idea de las cualidades de esta obra al referirse a otra relacionada con ella: "Recibirás una gran naturaleza muerta que muestra papas, y a la cual he tratado de darle *corps*, es decir, que he querido expresar la materia de manera tal que las papas parezcan masas pesadas y sólidas *que uno sentiría si se las arrojaran*." Así es la nueva sensación de *Sachlichkeit* [realismo] que quiere dar a sus obras.

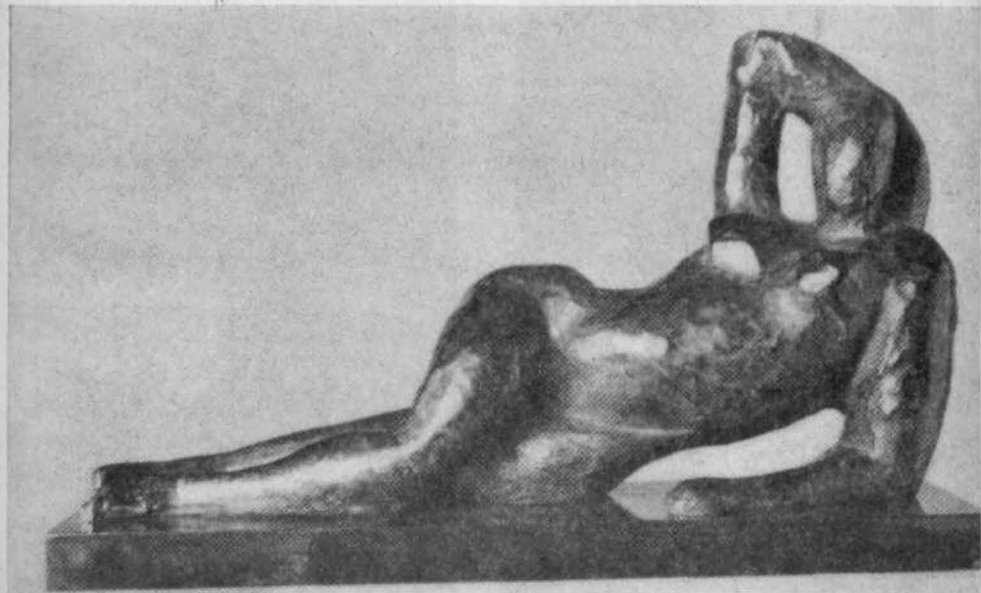
Aunque llenos de dificultades personales y domésticas, los dos años que vivió en Neunen fueron trascendentales en su evolución como pintor. Comenzó a tomar confianza con el uso del óleo y, por consecuencia, su estilo se hizo más plástico (*malerisch*). *Los comedores de papas* no es simplemente una obra "nacida del corazón de la vida campesina", como él dijo; representa la cristalización de cinco años de apasionada lucha con el medio que había elegido para expresarse. Pero este cuadro marca más bien el final que el principio de una etapa. Una visita a Amsterdam, efectuada en octubre de 1885, le demostró que le quedaba mucho por aprender de los grandes maestros. "Lo que más me impresionó al ver nuevamente las antiguas pinturas holandesas —le escribió a Theo (II, 427)— es que la mayoría de ellas estaban *ejecutadas con rapidez*, que esos grandes maestros como Frans Hals, Rembrandt, Ruysdael y tantos otros, hacían las cosas del primer golpe, y luego casi no retocaban... y si estaba bien, *lo dejaban tal cual*". En esa ocasión también se le reveló el color. La excursión a Amsterdam habría valido la pena aunque más no fuera para ver un cuadro de Hals y Codde que representaba "unos veinte oficiales de tamaño natural".* Lleno de admiración, Vincent describe al abanderado: una figura gris, pero ¡vaya gris! "En ese gris pone azul y naranja, y algo de blanco; el jubón llevará

* Retrato colectivo de la *Magere Compagnie*, de Frans Hals y Pieter Codde. (N. del T.)



30 Matisse. *Desnudo reclinado I*. 1907

31 Matisse. *Desnudo reclinado II*. 1927-9





32 Matisse. *Cabeza de Jeanette I.* 1910-13



33 Matisse. *Cabeza de Jeanette II.* 1910-13

36 Matisse. *Dorso I.* 1909



37 Matisse. *Dorso II.* 1913





34 Matisse. *Cabeza de Jeanette IV*. 1910-13

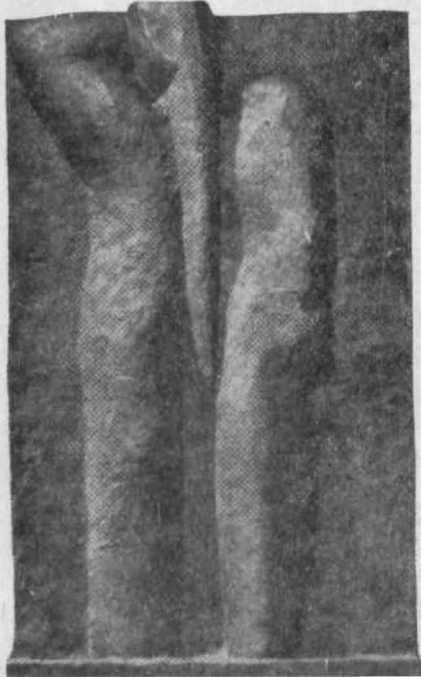


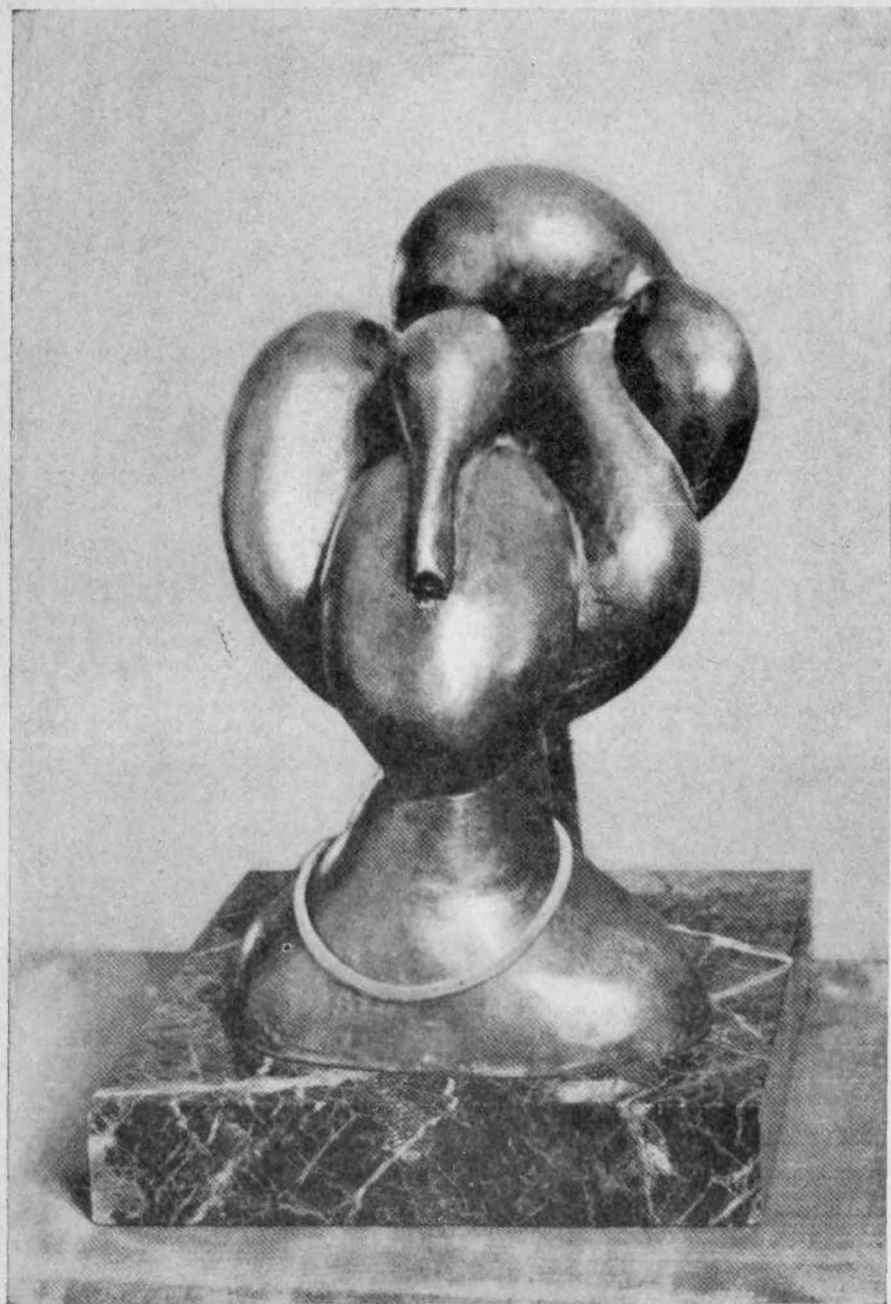
35. Matisse. *Cabeza de Jeanette V*. 1910

38 Matisse. *Dorso III*. 1914-17



39 Matisse. *Dorso IV*. 1930





40 Matisse. *Tiari con collar*. 1930

cintas de satén de un azul divinamente suave; la faja y la bandera son anaranjadas; una gorguera blanca.”

Naranja, blanje (blanco), azul —como eran entonces los colores nacionales—, naranja y azul, uno junto al otro, la más espléndida gama de colores, sobre un fondo gris; dos colores, que llamaré polos eléctricos (siempre hablando del color), mezclados y unidos sabiamente de modo que se aniquilan en ese gris y ese blanco. Más lejos, encontramos en ese cuadro otros tonos de naranja sobre otros azules; y todavía más lejos, los negros más hermosos sobre los blancos más bellos; las cabezas, unas veinte, chispeantes de vida y espíritu; ¡y una técnica!, ¡un color!, la figura de toda esa gente es soberbia, en tamaño natural.

Pero ese tipo anaranjado, blanco, azul del ángulo izquierdo... pocas veces vi una figura más divinamente hermosa. Es única. A Delacroix lo habría entusiasmado, pero al máximo. Literalmente quedé clavado en el suelo.

He dedicado un espacio quizá desmedido a la visita de Vincent a Amsterdam porque creo que lo que pueda tener de impresionista nació en ese momento y fue un descubrimiento personal en el cual no tuvieron intervención impresionistas franceses como Pissarro y Seurat, con quienes se vinculó más tarde. Ello no significa que van Gogh no haya sufrido la influencia de estos pintores, a los que conoció en marzo de 1886 en la galería parisiense de Theo. Y si el intercambio con ellos fue fructífero, se debió a que el terreno ya estaba preparado por lo que había aprendido en el Museo de Amsterdam. Antes de encaminarse a París, Vincent pasó unos días en Amberes. Allí tomó lecciones de pintura en la Academia e hizo un hallazgo de gran gravitación en su obra futura: las estampas japonesas, de cuya existencia enteróse a través de la lectura de los hermanos de Goncourt, quienes también reveláronle a Chardin. Comenzó a ver *japonaiserie* por doquier, incluso en los muelles de Amberes. “Uno de los hermanos de Goncourt decía: ‘*japonaiserie* por siempre jamás.’” Pues bien, esos muelles son una famosa *japonaiserie*, fantástica, particular, nunca vista, al menos así puede considerarse.” “Mi taller no está mal —escribió en la misma carta (437)— especialmente porque cubrí las paredes con estampitas japo-

nesas que me deleitan. Ya sabes, esas figuritas femeninas en jardines o playas, jinetes, flores, ramas nudosas y llenas de espinas.”

En Amberes, Vincent no se sintió más feliz que en Drenthe o en Neunen. Theo le sugirió que retornara al Brabante; pero el hermano ya había resuelto ir a París. Una mañana de febrero de 1886, Theo encontró en su oficina una nota donde se le informaba que Vincent lo aguardaba en el Salón Carré del Louvre. Theo tuvo que alojarlo en su propio departamento, mas como no contaba con un estudio donde Vincent pudiera trabajar, se vio obligado a tomar nueva casa en Montmartre (rue Lepic 54), y allí establecieron residencia, muy dichosos.

Poco duró esa felicidad. Vincent no tardó en mostrar su carácter intratable, haciéndole la vida imposible a Theo. “Mi vida hogareña es casi insoportable; ya nadie quiere venir a verme porque las visitas terminan siempre en pelea. Además, él es tan desordenado que la habitación tiene un aspecto muy poco atrayente”, se quejaba Theo a una de sus hermanas. Pero su corazón no lo dejaba despedir a Vincent de su lado, y siguió siendo indulgente con él y brindándole lo que más necesitaba: respeto, esperanza y amor.

Entre los artistas que conoció durante esa época en París, hay dos dignos de mención especial: Émile Bernard y Paul Gauguin. Bernard, más joven que van Gogh (nació en Lille en 1868), llegó a ser un fiel amigo que se esforzó por ayudarlo en los pocos años de vida que le restaban y por preservar sus obras (cartas y cuadros) después de su muerte. Las cartas que van Gogh intercambió con Bernard no fueron publicadas en forma completa hasta 1911, y aparecieron fragmentariamente en el *Mercure de France* poco después del fallecimiento del primero. Constituyen un precioso complemento de la correspondencia con Theo porque en ellas, además de analizar ambos detenidamente los aspectos técnicos de sus trabajos, Vincent vuelca sus conocimientos como hombre mayor que desea transmitirlos a un colega de menor edad. En cuanto a la amistad con Gauguin, quien le llevaba cinco años, lo menos que puede decirse es que fue desastrosa, como se verá luego.

Durante el invierno de 1887-8, Vincent se afirmó en su arte, al mismo tiempo que entraba en la nueva corriente pictórica que florecía en París. Estrechó vínculos con Pissarro, Gauguin, Seurat y Toulouse-Lautrec, de quienes fue amigo y rival a la vez. Nunca se dejó influir en sus convicciones más íntimas, pero sí en su técnica, que ganó en perfección, y en el colorido, que se hizo más luminoso y alegre. A este período pertenecen varios autorretratos (*lámina 23*) —entre ellos, aquel tan famoso que lo representa frente a su caballete—, el notable retrato de *El "Tío" Tanguy, Mujer con tamborines y Dama junto a una cuna*, además de buen número de hermosas naturalezas muertas y pinturas de flores.

Cansado de París, van Gogh partió en febrero de 1888 rumbo al sur de Francia. Establecióse en Arlés, donde desarrolló una actividad extraordinaria, de la cual surgieron sus obras más conocidas y admiradas: *Los girasoles, Silla con pipa, Puente de L'Anglois, Café nocturno, Vista de Saintes-Maries, Huerto en flor, Peral en flor* y los retratos de Roulin, el Cartero, Armand Roulin, La señora Roulin, el doctor Rey y la Arlesiana (Madame Ginoux). La luz y el color del mediodía francés deslumbraron al sensible Vincent, quien, al verse incapaz de reproducirlos, consideró necesario modificar su técnica para lograr los efectos deseados. Así, abandonó los matices ambientales del norte y optó por simplificar, concentrar, plasmar plenamente la vibrante realidad del motivo (*lámina 25*). También los autorretratos de ese período evidencian esta nueva modalidad.

Entonces apareció Gauguin en escena. Le había escrito desde la Bretaña pidiéndole que intercediera ante Theo para que éste le prestara algún dinero. Impulsivamente, van Gogh lo invitó a compartir su vida y su taller en Arlés. Gauguin arribó a mediados de octubre y encontró a su amigo en un estado de agotamiento nervioso debido al exceso de trabajo. Los primeros choques no tardaron en producirse, de modo que Gauguin decidió alejarse a mediados de diciembre. Poco después, en vísperas de Nochebuena, Vincent, en "un accès de fièvre chaude" se cortó un trocito de oreja y se lo obsequió a una prostituta. Fue un gesto simbólico, quizá inspirado por el del torero que rebana la oreja del toro muerto para entregárselo a su amada. Mas Vincent se había infligido una lesión

sería. Alarmado, Gauguin le telegrafió a Theo, quien partió sin tardanza y, al llegar a Arlés, encontró a su pobre hermano en el hospital y en tan grave estado que desesperó por su vida. Vincent se recuperó y, aunque durante enero y febrero tuvo que internarse varias veces, ya para el 19 de marzo de 1889 estuvo en condiciones de reanudar su correspondencia con Theo. Sobre este episodio sólo comentó: "En la vida, lo único que tenemos que aprender es a sufrir sin quejarnos" (*lámina 22*).

El incidente produjo gran escándalo en la pequeña ciudad de Arlés, y se decidió que Vincent fuera recluido en el manicomio de St.-Rémy, cerca de Arlés, no estrictamente por razones médicas, sino para evitar la indeseable atención de los curiosos. Un año pasó en aquel retiro; no dejó de pintar pero lo acosaba el temor de sufrir una recaída. La carta donde le describe a Theo la primera idea para *El dormitorio*, revela con conmovedor detalle sus patéticos esfuerzos por integrar su mundo interior y su mundo exterior:

"Mis ojos todavía están cansados, pero se me ocurrió una nueva idea y aquí te envío un croquis... (*lámina 24*). Esta vez se trata simplemente de mi dormitorio, sólo que aquí el color lo será todo; con la simplificación, lograré dar mayor grandiosidad a las cosas y así crearé la atmósfera de *reposo* o de sueño en general. En una palabra, al mirar el cuadro, la mente, mejor dicho, la imaginación, debe sentirse descansar.

"Las paredes son violeta pálido. El piso es de mosaicos rojos.

"La madera de la cama y de las sillas tiene el amarillo de la manteca fresca; las sábanas y las almohadas, limón verdoso muy clarito.

"El cubrecama, escarlata. La ventana, verde.

"La mesa, naranja; la bacia, azul.

"Las puertas, lila.

"Y eso es todo: no hay nada en esta habitación, con sus celosías cerradas. Las anchas líneas de los muebles deben expresar también un reposo inviolable. Retratos en las paredes, un espejo y una toalla y algunas ropas.

"Como no hay blanco en el cuadro, el marco será blanco.

"Esto es para resarcirme del descanso forzoso que me vi obligado a tomar.

"Volveré a trabajar en él durante todo el día, pero ya ves cuán simple es la idea. He suprimido las sombras y las sombras proyectadas; está pintado en tintas planas y libres, como las estampas japonesas. Va a contrastar, por ejemplo, con la diligencia de Tarascón y el café nocturno.

"No te escribo una carta larga porque mañana voy a comenzar bien temprano, con la fresca luz mañanera, así podré terminar mi tela." 4

Hasta el fin trató una y otra vez de lograr lo que él llamaba "una sensación de *perfecto reposo*", pero una y otra vez vencían la tormenta y la agitación; las montañas, los olivos, los cipreses, el sol girando como una rueda de fuego en el cielo crepuscular: todas las formas están dominadas por el mismo ritmo vibrante. Incluso los retratos expresan su tempestad interior: *Cabeza de un enfermo*, *La estosa del superintendente*, *El escolar* y un autorretrato. La figura de un anciano sentado, con el rostro oculto entre las manos (*En el umbral de la eternidad*), es un patético epitome de su estado espiritual. Se dedicó, asimismo, a pintar versiones de obras de otros autores, como ser la *Pietà* de Delacroix, *El buen samaritano* y *La resurrección de Lázaro* de Rembrandt. sus favoritos, *El sembrador* y *El segador* de Millet, confiriéndoles siempre esa intensidad tan propia de él.

En mayo del año siguiente, 1890, y por consejo de Pissarro, Theo hizo trasladar a Vincent a Auvers-sur-Oise, a una hora de viaje de París. Allí estaría al cuidado del doctor Gachet, viejo amigo de Cézanne. Gachet era un médico muy humano y logró estabilizar temporariamente la salud de su enfermo. En ese tiempo, Vincent realizó los retratos del doctor Gachet y de su hija (*La señorita Gachet al piano*), *Joven campesino*, *El campesino*, *El ayuntamiento de Auvers*, un autorretrato y varios paisajes y escenas de jardín. Durante unas semanas pareció feliz: mas su estabilidad era muy precaria. Súbitamente, se produjo la trágica crisis final. El 27 de julio intentó quitarse la vida con un revólver. Falleció dos días después, en la mañana del día 29; descansa en el cementerio de Auvers.

Como ya dije, mucho se ha discutido sobre la naturaleza del mal de van Gogh. Si bien vago, el diagnóstico del doctor Kraus —ataques psicógenos de origen psicopático— es sufi-

cientemente científico para nuestros propósitos. Creo importante recalcar que, por lo normal, Vincent estaba en pleno uso de razón y que los ataques psicógenos eran intermitentes. En la última carta que escribió a su madre (II, 650), fechada en Auvers pocos días antes de su muerte, dice sentirse "completamente absorbido por la inmensa llanura cubierta de trigales que se dibujan contra las colinas, una planicie ilimitada como el mar, delicado amarillo, delicado verde claro, delicado violeta de una parcela de tierra removida y escardada, cortada a intervalos regulares por los parches verdes de las plantas de patata en flor, todo bajo un cielo de delicados tonos de azul, blanco, rosado y violeta". Luego añade: "Me siento casi demasiado calmo, en el estado de ánimo para pintar esto." Y en la última misiva dirigida a su hermano, que todavía llevaba consigo el 29 de julio, expresa: "Bien, mi trabajo, arriesgo mi vida en él, y he perdido la mitad de mi razón..." Finalmente, su razón zozobró: una mente de equilibrio tan frágil no podía soportar sensaciones tan intensas. Semejante intensidad es, empero, un índice de su sensibilidad estética y no constituye de por sí un síntoma de alienación. Es error bastante común asociar el genio con la locura. El genio de Vincent fue producto de dos factores: una sensibilidad educada y una imaginación afinada a ella. Un factor lo capacitaba a duras penas para dar forma a los sentimientos despertados por el otro factor. Su vida fue una larga búsqueda de un *estilo*, de eso que Goethe definió tan acertadamente como la cualidad del arte que se basa en los fundamentos más profundos de la cognición, en la esencia íntima de las cosas (of. *Jubiläumsausgabe*, Cotta, 1902, vol. 33, 56-7). Esta esencia íntima de las cosas es lo que van Gogh buscó durante toda su vida y finalmente la encontró.

Por nacimiento y tradición, Vincent era un artista del norte. Tenía gustos definidos, que lo inclinaban a admirar a sus compatriotas Hals y Rembrandt. Del primero dijo (en una carta a Bernard, III, B13):

Pintaba retratos, y nada, nada más. Retratos de soldados, grupos de soldados, retratos de magistrados reunidos para discutir los asuntos de la República, retratos de viejas matronas de piel rosada o cetrina, cubiertas con cofias blancas y vestidas de raso o lana negra, que estudian el presupuesto de algún

orfanato o casa de caridad. Pintó muchos buenos burgueses rodeados de su familia, el marido, la esposa y los hijos. Pintó borrachines, viejas brujas en actitud alegre, la bermosa mujerzuela gitana, niños en pañales, el noble sibarita y lleno de bríos, con sus bigotes, sus botas y espuelas. Se pintó a sí mismo junto a su esposa, una mujer joven, profundamente enamorada, que aparece sentada en el banco de un jardín después de su noche de bodas. Pintó vagabundos y risueños golfillos, también músicos y un cocinero grande y gordo.

Èse era todo su mundo, pero por cierto que es tan grande como el Paraíso de Dante, o como Miguel Ángel o Rafael, o basta como los griegos. Tiene tanta belleza como Zola, y refleja la vida tan fielmente como éste, pero es más sano y alegre porque el periodo en que vivió fue más sano y menos triste...

Graba en su memoria el nombre de Frans Hals, ese maestro que pintó toda clase de retratos, que inmortalizó una república absolutamente vital y deslumbrante. Luego graba en tu memoria el nombre de otro maestro del retrato, no menos extraordinario y universal, y también de la República Holandesa: Rembrandt Harmensz van Rijn, un hombre muy amplio y natural, tan sano como Hals."

Tal era el ideal de van Gogh: pintar a la humanidad. La humanidad, empero, le falló en cierto modo, porque la civilización en la que le tocó vivir estaba desprovista de unidad. De ahí que su obra no pudo tener la unidad de propósito que caracterizó a la de Hals o a la de Rembrandt, delimitación que suele ser condición del genio superior. Vincent se vio forzado a apartarse del escenario de la vida humana, tan lleno de injusticias, para dedicarse a la contemplación de "la excesiva calma de la naturaleza". Mas en este campo también tenía maestros de la República Holandesa a quienes admirar: sus adorados Vermeer y Ruysdael.

"La excesiva calma de la naturaleza", una frase que nos da la pauta de la índole alienada del expresionismo; y es en este sentido que van Gogh fue expresionista, el más grande de todos. La alienación, empero, no se opone sino que confiere fuerza apasionada al objetivo perseguido por el artista, a

saber, imponer unidad u orden a la multiplicidad y confusión de lo que siente. En la obra de Vincent se advierte invariablemente este impulso hacia el orden, la unidad formal; pero, entiéndase bien, hacia un orden distinto del de la naturaleza. En efecto, el orden que el artista impone a sus percepciones y sensaciones no es necesariamente el de la naturaleza. No debemos confundir la Naturaleza con las Leyes de la Naturaleza, ha dicho Wilhelm Worringer. La Naturaleza es el reino de la existencia y de la experiencia; en base a su observación, nos es dado llegar a diversas hipótesis acerca de la estructura de la realidad. Tales hipótesis no corresponden a la realidad total, a la realidad en sí, que está formada por una parte espiritual y otra material, parte esta última que aún se encuentra fuera del alcance de nuestro conocimiento. Son sobre todo los aspectos espirituales de la realidad los que buscan expresarse en el arte. En sus cartas, Vincent siempre hacía esta distinción. Así, dice, por ejemplo: "...los estudios que se realizan al aire libre son distintos de las obras que se destinan al público. En mi opinión, estas últimas son resultado de los estudios, no obstante lo cual pueden, en rigor deben, diferir mucho de ellos. Pues en el cuadro, el pintor pone *una idea personal*; en cambio, en un estudio, su único propósito es analizar un fragmento de la naturaleza, ora para obtener una idea o un concepto más exacto, ora para hallar alguna nueva idea... (los subrayados son míos).

"A mi juicio, hacer estudios es sembrar, y pintar cuadros es cosechar." (I, 460.)

En otra carta de ese mismo año de 1882, declara:

"Ni yo mismo sé cómo pinto. Me siento con un tablero en blanco frente al lugar que me ha llamado la atención, miro lo que tengo ante los ojos y me digo: este tablero en blanco tiene que transformarse en algo; vuelvo insatisfecho. Lo dejo a un lado y, después de descansar un poco, voy a mirarlo con cierto temor. Me siento otra vez insatisfecho, porque todavía tengo esa espléndida escena demasiado fresca en la memoria como para quedarme satisfecho. Pero, después de todo, veo en mi obra un eco de lo que me impresionó. Veo que la naturaleza me contó algo, me habló, y que yo tomé nota taquigráfica de ello. Tal vez baya en mi estenograma palabras

indescifrables, errores u omisiones; no obstante, siempre queda algo de lo que me dijeron el bosque, la playa o la figura, y no es ese lenguaje insípido o convencional que no ha nacido de la naturaleza misma, sino de una manera o de un sistema estudiados. (II, 448.)

Tal es la meta del artista alienado: revelar el secreto de la naturaleza, interpretar su espíritu empleando para ello un lenguaje que corresponda a la realidad experimentada y no a las convenciones de una lengua y de un método científico. La resultante es el estilo que llamamos expresionismo.

El expresionismo no es una traición a la naturaleza, mucho menos una negación de la naturaleza humana. Antes bien, es un intento de humanizar a la naturaleza. Por eso, quienes acusan al artista moderno de "deshumanizar el arte" o de no mantener una medida o un *nivel* humano de los valores, niegan en realidad aquello que hay de más humano en el hombre: su capacidad para trascender las apariencias, su facultad de afirmar valores espirituales en un mundo de hechos. Lo humano del artista no es su facultad de pintar a la humanidad, ni tampoco su facultad de imponer valores humanos —tales como la sobriedad, la dignidad o la nobleza— sobre la complejidad del universo visible: su deber, su sencillo deber, es ponerse frente a la naturaleza con humildad, como dijo Cézanne, o con temeroso respeto, según van Gogh. De esta manera, la naturaleza hablará a través de lo más espontáneo del artista, a saber, sus sensaciones y sentimientos, su "idea personal".

Desde el punto de vista de un artista como van Gogh, el espíritu es trascendente: en el hombre existe una fuerza vital, una energía transformadora que moldea todas las percepciones, dándoles la forma de una realidad visionaria o imaginaria. Si no admitimos que la imaginación del artista tiene tal "poder formador", jamás podremos ubicar al arte dentro de la historia de la humanidad, abarcar toda su variedad y complejidad o reconocer la función que le cabe en la evolución de la conciencia humana.

VIII LA ESCULTURA DE MATISSE: EQUILIBRIO, PUREZA, SERENIDAD

Tal vez debo explicar por qué incluyo en este volumen un ensayo dedicado a la *escultura* de Matisse, y no a su pintura o a su obra en total. También sus trabajos gráficos son significativos, aun desde el punto de vista que sigo aquí. En 1948, Matisse le confesó a William Liebermann: "Mis dibujos son la traducción más directa y pura de mis sentimientos. La simplificación de los medios lo hace posible. Tengo la impresión de que mis sentimientos logran expresarse por medio de la escritura plástica. Tan pronto como mi línea —imbuida, por decirlo así, de vida propia— moldea la luz de la hoja en blanco sin destruir la tierna blancura del papel, me detengo. Ya no puedo agregar ni cambiar nada. La página está escrita, no admite correcciones."¹

De aceptarse el supuesto en que se funda el enfoque general del arte adoptado en este libro, resultaría que la práctica del arte es uno de los medios (en mi opinión, el más eficiente) que sirven para reencauzar los instintos agresivos del hombre hacia canales de conciliación y pacificación (ver páginas 29 a 39). De todas las artes plásticas, la escultura es probablemente la más efectiva porque en ella el artista tiene que vérselas directamente con un material sólido tridimensional. Los conceptos vertidos por Matisse acerca de

la escultura (que reproduciré oportunamente) muestran a las claras la situación emotiva especial propia del acto de esculpir. Igual cosa veremos en nuestro estudio sobre Henry Moore. Debidamente comprendida y practicada, la escultura es una "aventura" total que exige la participación del cuerpo íntegro —ya directa, ya empáticamente— en una lucha muscular, en una coordinación de esfuerzos que, en relación al material utilizado (piedra o arcilla), tienen carácter agresivo y, en relación al resultado que se busca, son de índole pacífica y conciliadora. La escultura busca el equilibrio entre fuerzas opuestas (gravedad y gracia), y en el esfuerzo por lograrlo se produce una transformación de las energías instintivas que son fundamentalmente agresivas. Matisse manifestó: "Hay dos maneras de expresar las cosas. Una consiste en mostrarlas con crudeza; la otra, en darles forma artística. Al abandonar la representación literal del movimiento, nos es dado tender a un ideal de belleza más elevado. Tomemos el caso de una estatua egipcia: la vemos rígida; no obstante, percibimos en ella la imagen de un cuerpo capaz de movimiento y que, a despecho de su rigidez, tiene animación. También los griegos son un mar de calma. Cuando quieren representar a un hombre arrojando el disco, toman el momento en que el discóbolo reúne sus fuerzas, es decir, el momento que precede a la acción, y en caso de mostrarlo en la posición más violenta y precaria de las requeridas por esta acción, el escultor la habrá compendiado y condensado de modo de restablecer el equilibrio, inspirando con ello un sentimiento de permanencia. El movimiento en sí es inestable y no conviene a algo tan duradero como una estatua, salvo que el artista logre plasmar en su totalidad ese acto del cual la obra representa sólo un instante." 2

Todo movimiento, en el sentido arriba descripto (el movimiento de arrojar el disco, por ejemplo), es agresivo y Matisse muestra exactamente de qué manera la escultura sirve como medio para desviar los instintos agresivos.

Tanto la pintura como la escultura son artes "plásticas", y reciben ese nombre justamente porque el artista procura reproducir la tridimensionalidad de los objetos. De todas las artes, es quizá, la escultura, por su índole misma, la que

reúne mejores condiciones para obtener cualidad tan esquiva; aun así, pese a ocupar siempre un espacio, hasta una escultura puede ser chata e inerte. El pintor logra efectos plásticos mediante los contrastes tonales, especialmente los creados por medio de luces y sombras. Con el impresionismo, el pintor renunció al claroscuro —que produce muy fácilmente la sensación de tridimensionalidad pero peca por demasiado simple y falta de realidad— y se vio constreñido a trabajar en base a los contrastes tonales. Aunque los impresionistas hicieron verdaderos prodigios para solucionar el problema, los artistas nunca llegaron a quedar satisfechos hasta que, tras toda una vida de lucha, Cézanne encontró el camino. El maduro método propuesto por Cézanne consiste en "modelar" el pigmento mediante pinceladas que toman la forma de planos organizados en especies de bloques que dan una "apariencia" de solidez. Estos bloques son reforzados a veces por líneas o bordes bien marcados, al punto que la composición se asemeja en ocasiones a la pared de una cantera trabajada o, mejor, a uno de esos templos de Egipto o de la India tallados en la roca viva de la montaña. Eso explica el calificativo de "escultórico" aplicado al estilo de Cézanne.

El propio Matisse reconocía cuánto le debía a este gran pintor: "Cézanne fue maestro de todos nosotros", solía decir. En 1899, quizá a instancias de Pissarro, Matisse le compró a Vollard *Las tres bañistas*, cuadro que tuvo colgado en su estudio hasta que lo donó al Museo de la ciudad de París, en 1936. En la carta que con ese motivo envió al director del Museo, Raymond Escholier (autor de una historia íntima de la evolución artística de Matisse), nuestro artista escribió: ³

Permítame decirle que este cuadro es de primerísima importancia dentro de la obra de Cézanne porque es la realización bien sólida y completa de una composición que estudió cuidadosamente en varios lienzos, los cuales, aunque ahora forman parte de importantes colecciones, no son los estudios que culminaron en la presente obra.

Tuve esta tela durante treinta y siete años, y creo conocerla bastante bien, aunque no del todo; fue mi sostén espiritual en los momentos críticos de mi carrera artística; me dio fe y perseverancia. Por esta razón, permítame rogarle la haga

colocar en el lugar donde mejor se la pueda apreciar. Necesita buena luz y perspectiva. Su colorido y su superficie son tan ricos que sólo cuando se la mira desde cierta distancia es dable valorar el movimiento de las líneas y la excepcional sabriedad con que están relacionadas sus partes.

En la misma operación, Matisse le compró a Vollard un busto de yeso de Henri Rochefort realizado por Rodin. No sabemos si esta obra tuvo alguna gravitación en la escultura de Matisse, pero es significativo que su primera incursión en este campo se produjera precisamente en ese año de 1899. Ejecutó una "versión libre de un bronce de A. L. Barye intitulado *Jaguar devorando una liebre*". Barr recuerda cuánta perseverancia puso Matisse en esta labor. "Durante varios meses del año 1900 trabajó por las noches en la École de la Ville de Paris, rue Etiène Marcel, una escuela municipal gratuita que tenía un taller de escultura. Incluso en el tiempo en que estaba tan atareado con la decoración del Grand Palais, trabajaba de ocho a diez de la noche en su versión de la escultura de Barye. Con su proverbial minuciosidad, llegó a sacar el cuerpo de un gato de una escuela de medicina para diseccionarlo y estudiar los músculos del lomo y las zarpas. Simplificó algo los planos de la estructura muscular pero sin quitarles nada de su fuerza y tensión. En su forma definitiva, el *Jaguar es una poderosa interpretación de la obra maestra de Barye, a la par que un magnífico homenaje a ella.*"⁴

Quizá ahora debemos preguntarnos por qué motivo pintores como Matisse, Degas, antes que él, y como Picasso, después que él, se entregaron en un momento de su vida tan completamente al arte de la escultura. Admitido, como ya dije, que las dos artes van a lo plástico, entonces, ¿es posible que la experimentación sobre una materia como el bronce ayude a un artista, cuyo medio habitual es la pintura, en su búsqueda de la plasticidad? Acaso es ésta una pregunta retórica a la que sólo pueden dar respuesta los propios interesados. En el caso de Matisse, es dable suponer que incursionó en la escultura porque, siguiendo el espíritu de Cézanne, quiso buscar la manera de preservar la solidez física de los volúmenes que los impresionistas habían sacrificado. Para tal fin, era preciso que experimentara hasta tener una exacta noción del volumen en relación al espacio. A este respecto,

es muy ilustrativo su único encuentro con Rodin. Fue André Gide quien primero relató la anécdota en su *Journal*; pero preferimos la versión de Escholier, que la recibió directamente de labios de Matisse:⁶

Me llevó al estudio de Rodin, situado en la rue de l'Université, uno de sus alumnos, que quería que el maestro viera mis dibujos. Rodin, quien me recibió amablemente, no se mostró muy interesado. Me dijo que tenía "buena mano", lo cual no era cierto. Me aconsejó que realizara dibujos detallados y luego se los llevara. Nunca más volví. Yo sabía bien qué me proponía lograr y pensaba que, para hacer bien los dibujos detallados, necesitaba la ayuda de otra persona. Porque si conseguía hacer primero las cosas simples (que son tan difíciles), después podría pasar a lo más complejo; lograría lo que buscaba: plasmar mis propias reacciones.

Mi método de trabajo era ya todo lo contrario del de Rodin. Pero entonces no me di cuenta de ello, pues era muy modesto, y cada día descubría algo nuevo.

No lograba comprender cómo Rodin podía trabajar así en su San Juan: sacaba una mano y la colgaba de un perno; luego trabajaba en los detalles sosteniéndola con su mano izquierda, sin tomar como referencia el total; una vez terminados los detalles, colocaba la pieza en el extremo del brazo, buscándole la posición que mejor correspondiera al movimiento general.

Ya entonces, yo no podía encarar la arquitectura general de una obra mía sustituyendo los detalles explícitos con una síntesis llena de vida y sugerencia.

Esta última oración nos da la clave de los conceptos escultóricos de Matisse, y, por extensión, de su enfoque general del arte. Su segunda escultura, *El esclavo*, fue un reto directo a Rodin. Iniciada en 1900, no la terminó hasta 1903. La postura del Esclavo es exactamente igual a la del *San Juan Bautista* de Rodin (1879), con la diferencia de que la obra de Matisse mide menos que la mitad de la de Rodin y elude el problema de la posición de los brazos. El modelo de los esbozos al óleo pintados entonces aparece con los brazos colgando a los lados

del cuerpo (la figura de uno de estos óleos es casi tan alta como la de bronce). La única diferencia fundamental que se observa entre el Esclavo y el San Juan es el modo como están tratadas las superficies. En efecto, Matisse no se limita a reflejar las tensiones musculares locales sino que busca recrear la sucesión de luces y sombras que se extiende por toda la superficie del cuerpo: la suya es una "aventura" total. Dijimos que la escultura se propone —primordial y característicamente— crear el volumen plástico además de una tensión entre este volumen o masa y el espacio circundante; pues bien, Matisse pensaba que el efecto plástico deseado podía obtenerse muy bien trabajando con un "movimiento de líneas" o, mejor aún —puesto que, por aplicarse a la pintura de Cézanne, no es la expresión más apropiada para la escultura—, trabajando en una resplandeciente sucesión de planos integrados. Refiriéndose a Maillol, cuya obra es la perfección en materia de volumen, Matisse expresó: "... La escultura de Maillol y mis trabajos en este campo, nada tienen en común. Nunca hablamos al respecto. No habríamos podido entendernos. Al igual que los maestros de la antigüedad, Maillol se concentraba en el volumen; yo me inclino por los arabescos, como los artistas del Renacimiento. A Maillol no le gustaba correr riesgos; yo los busco. El no era amigo de la aventura." ⁶ (Lámina 28.)

No sabemos a qué artistas del Renacimiento aludía Matisse. Probablemente, uno de ellos es Miguel Ángel (lámina 27); en *Checker Game and Piano Music* (Juego de damas y música de piano), 1923, figura un vaciado en yeso de lo que parecería ser uno de los *Esclavos* del maestro. Tal vez también pensaba en Donatello, aunque, que yo sepa, Matisse nunca habló de *arabescos* con referencia a la escultura de este artista. No se trata de dilucidar qué entendía Matisse por *arabesco*, pero estimo que ésta sería la palabra más adecuada para describir su estilo escultórico. Lo arabesco es un estilo lineal relacionado con el tallado y la caligrafía arábigos o islámicos y que se caracteriza por la complejidad de líneas; el término se ha extendido a toda creación artística que presente esos mismos caracteres. Así, el *Shorter Oxford English Dictionary* dice que "los arabescos de Rafael y del Renacimiento, basados en el arte grecorromano, se encuentran incluso en la representación de criaturas vivas", y hasta añade, "tan variado

uso se da ahora al vocablo". Importa, sí, distinguir el arabesco como ornamento del arabesco como rasgo estilístico. En un sentido superficial, Matisse sufrió la influencia del arte decorativo que vio y admiró en sus visitas a Argelia (1906) y Marruecos (inviernos de 1911-12 y 1912-13). En estas ocasiones adquirió cacharros y tejidos ornados de *arabescos* que incluyó repetidas veces en sus naturalezas muertas. Mas cuando aplicamos el término *arabesco* a su escultura queremos denotar una cualidad formal independiente del color, más bien emparentada con la exquisita yesería de las sinagogas de Toledo y otras ciudades. Es probable que Matisse haya visto trabajos similares en las mezquitas de Biskara o Tánger. Empero, la comparación sólo es válida en la medida en que los bronce de Matisse procuran siempre dar animación a la superficie, crear una superficie viva que refleje a la par que sujete el juego de tensiones musculares que ella recubre. Esto es parte de la "síntesis llena de vida y sugerencias" que refuerza "la arquitectura general" de la obra, la eterna quietud de la monumentalidad de las obras.

La siguiente escultura de Matisse fue *Magdalena* (de la cual hay dos versiones: la primera, completada antes que *El esclavo*, en 1902, y la segunda, dos años después), cuyas sinuosidades y cuyo ritmo entrelazado vuelven a hacernos pensar en lo *arabesco*. Igual cosa sucede con el grupo de bronce realizado entre los años 1905 y 1908: *Sacando espinas*, *Mujer apoyada en las manos* (ambas pequeñas), *Desnudo de pie*, *Torso con cabeza* y *Figura decorativa*, todas ellas comparables en escala a *Magdalena* y *El esclavo*.

Fue poco después que Matisse terminó esta serie de bronce que Sara Stein tomó nota de las lecciones dictadas por el artista en su *académie*, abierta a instancias de otros, a principios de 1908. Estos apuntes, incluidos por Alfred Barr en su gran libro sobre Matisse, constituyen una ayuda inapreciable para conocer y comprender los principios y métodos que, por la época en que el maestro contaba treinta y ocho años, eran ya la base de sus realizaciones artísticas. Algunos de sus asertos sobre el "estudio del modelo" son aplicables tanto a la escultura como a la pintura. "Los brazos son como rollos de yeso, pero los antebrazos son, además, como cuerdas, pues se los puede retorcer". "Esta pelvis se ensambla con los muslos

de manera que hace recordar a un ánfora. Ensamblad las partes de la figura para construirla como el carpintero construye una casa". "Este negro que nos sirve de modelo puede considerarse como una catedral, en cuanto está formado por partes que constituyen una construcción sólida, noble, que se remonta hacia lo alto, y también como una langosta, en cuanto presenta porciones musculares tensas, semejantes a un caparazón, que encajan exacta y naturalmente una dentro de otra y sus articulaciones son del tamaño justo para contener los huesos. Pero, de vez en cuando, es preciso que recordéis que es un negro, que no lo perdáis ni os perdáis en vuestra construcción".

Al tratar sobre la escultura (aquí es útil tener presente las obras que Matisse acababa de ejecutar), el maestro advierte a sus alumnos que, cuando comienzan una pieza, no deben hacerlo con una teoría preconcebida o con la idea de lograr determinado efecto, pues ello los llevará a adaptar el modelo al fin prefijado. "El modelo debe impresionaros, despertar en vosotros un sentimiento que luego busque expresarse. Al poneros ante el modelo, debéis olvidar todas las teorías, todas las ideas. Lo que haya de verdaderamente vuestro en ellas se volcará en la expresión del sentimiento despertado por el tema que habéis de representar." Hay siempre una interacción entre percepción y concepción, entre la forma percibida y el lenguaje de las formas del artista. La escultura tiene sus características especiales. "Además de las sensaciones que provoca el dibujo, la escultura ha de impulsarnos a tratarla como un objeto; de la misma manera, al ejecutar una obra, el escultor debe sentir las exigencias particulares del volumen y la masa. *Cuanto más pequeña sea una escultura, tanto más ha de reunir los elementos esenciales de la forma.*"⁷

Subrayo este último concepto porque el mismo se concreta con fuerza especial en los tres pequeños bronce de 1905-1906. La *Pequeña cabeza*, en particular, no alcanza a los diez centímetros: encierra una vitalidad verdaderamente extraordinaria. La vitalidad rítmica de *Torso y Mujer apoyada en las manos* conduce directamente a las esculturas de mayor tamaño. *Desnudo de pie* podría confrontarse ventajosamente con alguno de los bronce pequeños de Maillol, aunque no existe ninguna obra importante que date de esa época o de fecha

anterior. Maillol recordó en una ocasión las palabras con que Matisse le describió la *Venus de Milo*: "Una joven que se nos muestra", y ésa es precisamente la idea de Maillol, pues sus figuras son una afirmación de exuberancia natural. Pero el *Desnudo de pie* de Matisse no es exuberante en este sentido; la figura expresa una lasitud natural o el recato de una joven que exhibe su cuerpo pasivamente. No hay la menor pretensión de elegancia clásica: los brazos cuelgan blandamente contra los muslos y los pies son desproporcionadamente grandes. Pero la forma tiene coherencia y está recorrida por un ritmo que, desde los cabellos ensortijados hasta los pesados pies, liga todas sus partes en una inexorable unidad.

Tal subordinación de la elegancia natural al ritmo expresivo resulta todavía más evidente en *Figura decorativa* (lámina 26). No se entiende por qué Matisse calificó de "decorativa" esta figura; acaso quiso dar a entender que el ritmo es de por sí un elemento decorativo. Y por cierto que lo es en el caso de esta obra, a la que le cuadra perfectamente el término *arabesco*: el cuerpo es serpentino, los brazos y las piernas cruzados se entrelazan como espirales trenzadas. La cabeza demasiado grande y las manos y los pies desproporcionados le dan un carácter "expresionista" que no tiene ninguno de los cuadros pintados ese año (entre los cuales hay una *Naturaleza muerta*, perteneciente a la Pinacoteca de la Universidad de Yale, donde se ve una maqueta de yeso del *Desnudo de pie*), aunque esta escultura podría equipararse al famoso *Auto-retrato*, adquirido por Miguel y Sara Stein en 1906, que ahora se exhibe en el Museo de Arte de Copenhague. A partir de 1907, el expresionismo de la escultura y de la pintura de Matisse comienza a coincidir. *Desnudo en azul* (recuerdo de Biskra) y *Desnudo reclinado I*, ambos ejecutados en Cllioure en los primeros meses de 1907, son la versión pictórica y escultórica, respectivamente, de un mismo tema. Aquí es donde mejor puede apreciarse la íntima relación que existe entre los dos modos de encarar los problemas de la forma. Es significativo que la escultura haya precedido a la pintura. Cuenta Barr⁸ que, "mientras modelaba, humedeció el yeso con demasiada generosidad, y fue así que al hacer girar el pedestal la pieza cayó, dando de cabeza contra el suelo, de resultas de lo cual quedó arruinada. Exasperado, Matisse dejó la escultura y se puso a pintar ese mismo modelo." De esta

manera, el trabajo en pintura le sirvió como estudio para la escultura que es una de sus creaciones maestras. A este propósito, dice Alfred Barr: "Que el propio Matisse consideraba excepcionalmente interesante su *Desnudo reclinado*, lo demuestra el hecho de que durante años lo empleó en sus cuadros como importante elemento de composición, con mucha más frecuencia que cualquier otra de sus esculturas."⁹ (Lámina 30.)

Creo conveniente hacer resaltar que ése fue el año en que, según Gertrudis Stein,¹⁰ Matisse le hizo conocer la escultura africana a Picasso, un acontecimiento que tuvo consecuencias inmediatas y trascendentes para el futuro desarrollo del arte europeo.

En aquellos momentos, la escultura de Matisse entró de lleno en el estilo expresionista; y es, vuelvo a recalcar, en los broncees modelados donde el artista da rienda suelta a esta modalidad estilística extrema. Queda por dilucidar si "expresionismo" es la palabra que define el estilo de Matisse. Georges Duthuit explicó admirablemente ese estilo: "Soñar, eso es todo, y actuar con precisión mientras se sueña... En esto no hay la menor traza de expresionismo... El espectáculo no es hermoso ni feo; no hay espectáculo, sólo movimiento, una carrera de obstáculos cuya meta es, en sí misma y proyectada al exterior, el movimiento en libertad."¹¹ No obstante, existe en la obra de Matisse un aspecto para el cual habría una explicación psicológica, la misma que se ha propuesto para el expresionismo artístico en general. En una de sus notas, Alfred Barr menciona las investigaciones de Ludwig Münz y Viktor Löwenfeld,¹² que demuestran que al modelar la arcilla las manos del artista responden inconscientemente a sus sensaciones somáticas "internas"; al modelar, el artista da preponderancia a los detalles de su composición que corresponden a las sensaciones "hápticas" [táctiles]. Este modo de dar expresión a las sensaciones se observa, especialmente, en los trabajos realizados por niños ciegos; pero no se necesita ser ciego para expresarse así cuando el objetivo artístico es "el movimiento en libertad". Y esa libertad que se da a las manos ha de ser "expresiva". O, como dice Duthuit, "la pintura ya no será un *medio de expresión*, sino simplemente *expresión*; mejor aún, expresión y medio serán una sola

cosa".¹³ Esto también es válido para la escultura. Pero en este caso, la expresión deberá inspirar un "sentimiento de permanencia", sugerir un momento de descanso.

A la sazón, Matisse iniciaba una tarea monumental, que habría de constituir su mayor aporte al arte escultórico. El primero de los cuatro grandes bajos relieves que integran la serie de *Los dorsos* (láminas 36-9) data de 1909, según afirma la familia de Matisse —que, por fin, ha aclarado la confusión existente en cuanto a la fecha de creación de estas obras—, lo cual significa que fue realizado al promediar esa extraordinaria época de euforia escultórica que se extiende de 1908 a 1911. Matisse comenzó esta etapa moderadamente con *Dos negras* y *Figura sentada, la mano derecha en el suelo*, notables por su inflexible plasticidad. En ellas no hace ninguna concesión a las cualidades inherentes del metal: son reproducciones directas del modelado en yeso. Luego viene *La Serpentine*, que se aparta tan radicalmente de la tradición clásica, dentro de la cual se encuentran el personaje y su postura, que en principio se la consideró una caricatura. En cambio, actualmente se reconoce que fue un "acontecimiento" decisivo en la historia de la escultura moderna. Este bronce es una simple transcripción escultórica de las invenciones rítmicas que Matisse introdujo en su famoso cuadro *La danza*, creado ese mismo año. Verdad es que esta pintura representa "el movimiento en libertad" como no lo hace ninguna otra obra de Matisse, y que, por el contrario, *La Serpentine* es una figura de lánguido reposo. También es cierto que los cuerpos de las danzarinas presentan proporciones normales, en tanto que *La Serpentine* tiene las pantorrillas más gruesas que los muslos, que a su vez son más voluminosos que el tronco. Pese a estas diferencias, la intención rítmica que anima a ambas obras es la misma: "Afinar" y componer la forma "de manera que el movimiento pueda abarcarse completamente desde cualquier ángulo". Creo que las deformaciones son explicables por la teoría háptica antes mencionada; toda violencia está subordinada al ritmo predominante (lámina 29).

Las cinco versiones de la *Cabeza de Jeanette* representan etapas progresivas de una deformación significativa. Las Cabezas I y II son "realistas aunque la segunda ya muestra una amortiguación general de los rasgos (cejas, párpados y cabellos).

La número III está decididamente estilizada: los cabellos separados en "montículos", los ojos grandes y saltones, los pómulos salientes, la nariz prominente; también es dos veces más grande que los bustos precedentes. Las cabezas IV y V acentúan progresivamente estas características: el cabello queda gradualmente reducido a una "madeja", los ojos, en sus huesudas órbitas, aparecen muy agrandados, en tanto que los planos han sufrido una notable simplificación y tienen la fuerza del impulso mecánico (*Lámina 32-5*).

Previo al estudio del significado de esta "deformación progresiva", será conveniente analizar la evolución relativa de los *Bajorrelieves (Dorsos)*. Cada uno de estos bajos relieves, que miden cerca de un metro ochenta de alto, corresponde a una etapa de simplificación de un mismo tema: el cuerpo desnudo de una mujer de espaldas recortado contra una pared. Entre la primera versión y la última (1930) media un intervalo de más de veinte años. La segunda está fechada definitivamente en 1913, aunque no fue fundida sino en 1956. El número III data de 1916-17, y el número IV no fue exhibido hasta después de la muerte del artista. La serie completa se vio por primera vez en la Muestra Retrospectiva de Henri Matisse, efectuada en París en 1956.¹⁴

Tal vez la palabra "deformación" no sea la más adecuada para designar el modo en que Matisse fue desarrollando este motivo. Se trata aquí también de un proceso de simplificación y concentración tal, que las sucesivas versiones van adquiriendo cada vez mayor fuerza. Notable y significativa es la larga cabellera que aparece en el *Bajorrelieve III*, y que cae formando un todo con la cabeza; en la versión IV, actúa como contrapeso de los hombros y el brazo levantados. Estos cuatro Dorsos, vistos uno junto al otro, impresionan como una de las realizaciones más poderosas de toda la escultura moderna.

El último grupo de esculturas importantes (aparte del bronce *Cabeza de Margarita*, de 1915-16, y tres broncecillos pequeños de 1918) fue realizado entre los años 1925 y 1930. La primera de ellas es el *Gran desnudo sentado*, de 1925, uno de los mejores broncecillos de Matisse. Está íntimamente relacionado con el óleo intitulado *Odalisca con los brazos en alto*, de 1923:

(Colección Chester Dale), y con dos litografías —de 1924 y 1925, respectivamente— intituladas *Desnudo sentado con los brazos en alto*. (También existen dos dibujos en carbonilla sobre el mismo tema.) Una vez más, nos es dado apreciar cómo la técnica del modelado le impone al artista cierta simplificación y, aun, geometrización; diríase que los planos finales fueron cortados a cuchillo. El desnudo del cuadro está reclinado en un sillón; en cambio, el del bronce no se apoya en nada y parece mantenerse en precario equilibrio sobre una pequeña piedra redonda. Como bien señala Alfred Barr, al escultor le habría sido fácil corregir esa falta de equilibrio, pero se me ocurre que su intención era mostrar el cuerpo aislado, sin otros elementos, para que el espectador pudiera así apreciar mejor el *arabesco* formal de la "pose". Este *arabesco* aparece nuevamente y más desarrollado en el *Desnudo reclinado II*, de 1927-29 (Lámina 31), y en el III, de 1929, que son secuencias del *Desnudo reclinado I*, de 1907, ya visto. El hecho de que Matisse retomara el motivo después de veinte años prueba que en éste había algo que ejercía una fascinación especial sobre el artista... y otra vez debemos recurrir a la ambigua palabra *arabesco* para designar ese algo tan particular. En efecto, la ondeante continuidad de miembros y torso forma un *arabesco* que anuncia ya la modalidad de Henry Moore en su tratamiento y desarrollo del mismo motivo. De estas figuras emana también una sensación de languidez y distensión corporal que, como sabemos por él mismo, fue uno de los ideales artísticos de Matisse.

Por sus características esenciales, la *Venus en una concha* —de la cual hay dos versiones, una de 1930 y otra de 1932— puede incluirse dentro del grupo que nos ocupa, pues en ella Matisse explota el mismo *arabesco*, aunque en forma vertical. Muy diferente es la *Henriette, Segundo Estado*, de 1927, que está dotada de la densidad y dignidad de un busto romano; es un retrato de gran fuerza, de cualidades singulares dentro de la producción de Matisse. También *Tiari* (realizada en 1930, a su regreso de un viaje a Tahití) es una expresión única de nuestro artista. La "tiari" que da nombre a la escultura es una gran flor tropical que Matisse conoció en sus viajes y a la cual dio la forma de una cabeza femenina que, pese a no diferir fundamentalmente de *Jeanette IV* en su configuración general, está hecha con un grado de fantasía muy desu-

sado en la obra de este escultor. (Existen tres versiones de *Tiari*, una de ellas lleva un collar, *lámina 40*.)

La única pieza escultórica vaciada en vida de Matisse que ha quedado, es el Cristo del Altar de la Capilla de Venecia, cuya decoración total integra (los bocetos fueron terminados a principios de 1950). Se dice que el maestro estudió la iconografía cristiana antes de emprender la tarea. Aunque de concepción bastante original, este Cristo recuerda las delgadas imágenes de Jesús que se encuentran en la escultura de bronce de Alemania Occidental y en los esmaltes de los siglos XI y XII. Si bien armoniza dentro de la decoración general de la Capilla, la figura no puede considerarse un exponente típico de la escultura de Matisse.

Las expresiones escultóricas ocupan sin duda un importante lugar dentro de la *oeuvre* total de Matisse. Falta inquirir si el aporte de este artista gravitó de alguna manera en la evolución de la escultura moderna. Ni en los escultores de su generación ni en los de generaciones posteriores, se descubre una influencia que pueda atribuirse a Matisse con más razón que a Degas, Rodin o Maillol; con todo, debe reconocerse que él fue quizá el primero que empleó la deformación con propósitos expresivos, tendencia tan propia de la escultura de los últimos cincuenta años. No faltaron detractores de este aspecto de su creación. Así, Jean Selz afirma que Matisse no sabe a ciencia cierta qué se propone: "Parece vacilar entre el modelado impresionista, semejante al del par de esculturillas de Bonnard, y un estilo de deformación que se acerca al de Picasso." Lo que, a mi entender, constituyen "etapas progresivas de una deformación significativa", como dije con referencia a las cinco versiones de *Cabeza de Jeanette*, son, a los ojos de Selz, signos de inseguridad o vacilación. Muchas de las figuras de menor tamaño, especialmente los desnudos, escribe este crítico, "están desmerecidas por una desgarrada blandura que no se ve compensada por el encanto de un modelado deliberadamente rudimentario. El juego de volúmenes y planos carece de ese equilibrio, o de ese desequilibrio calculado, que es el sello distintivo de todo escultor verdaderamente grande". Llegó a achacarle a Matisse una "evidente falta de sensualidad".¹⁸

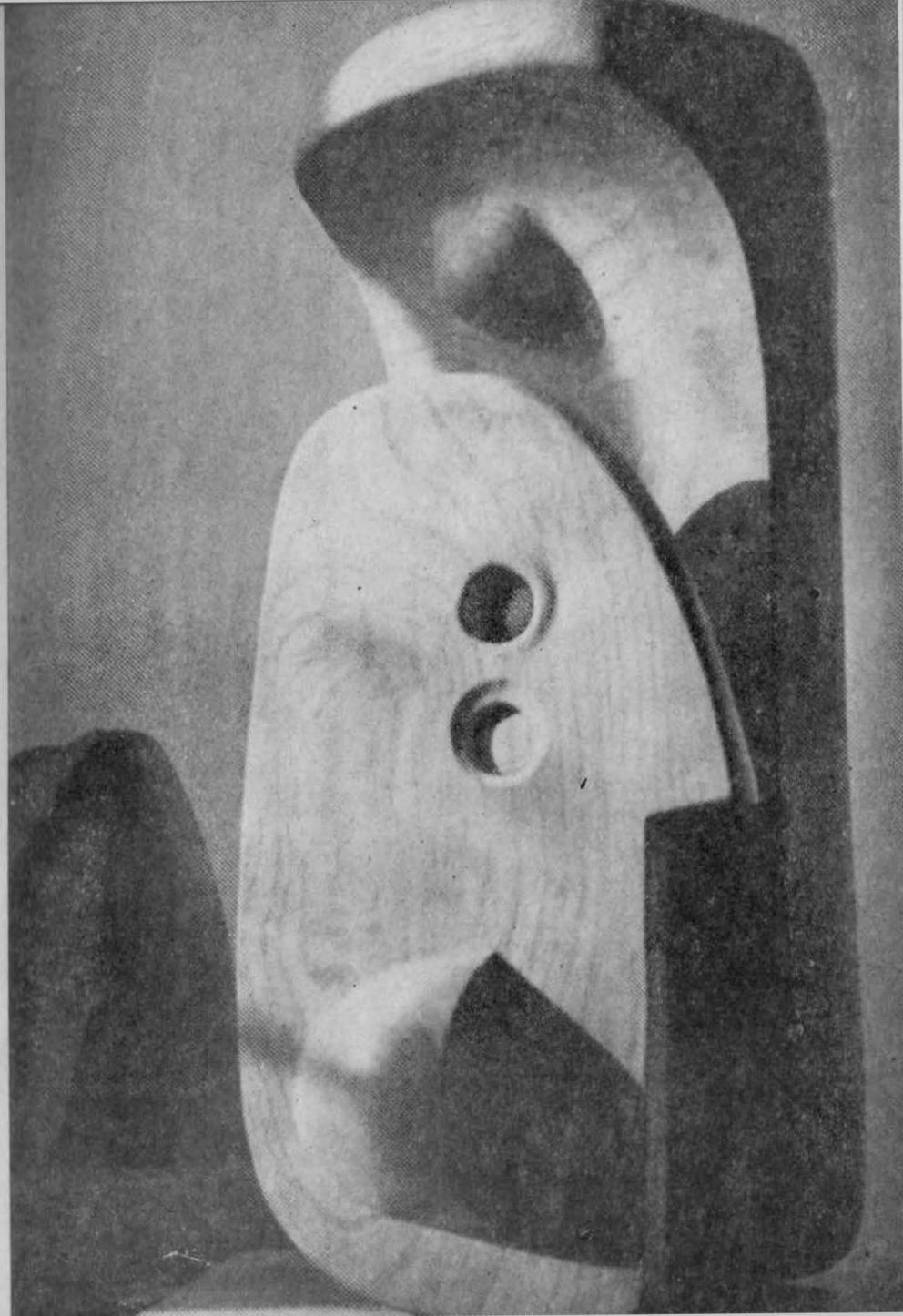
41 Miguel Ángel
Pietà Rondanini.
Hasta 1555-64

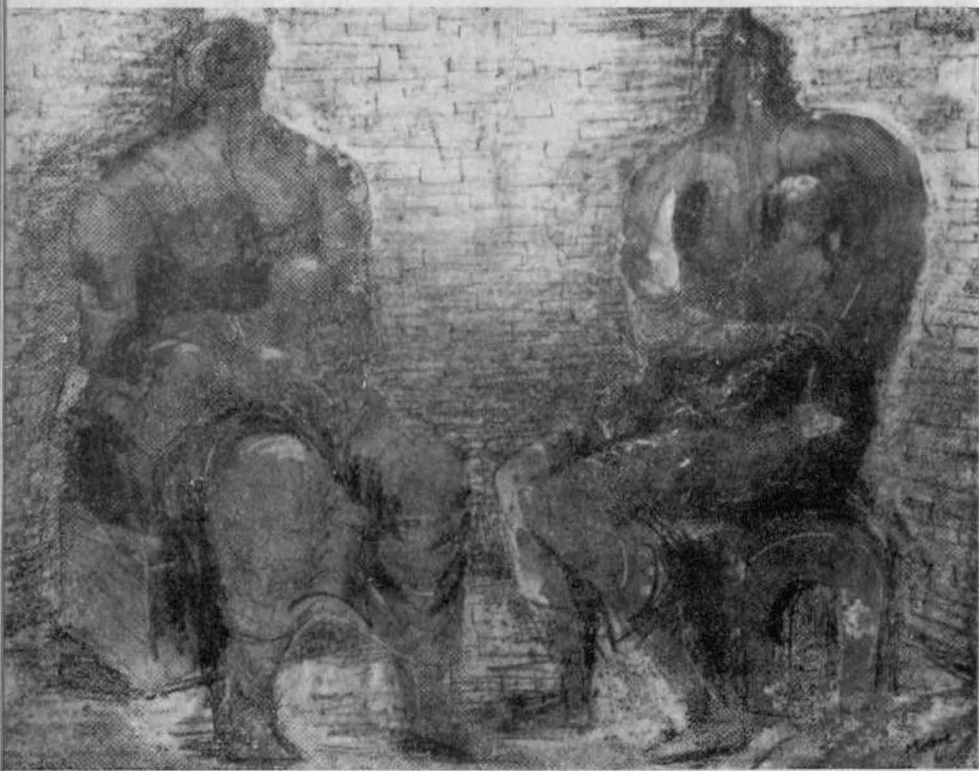




42 Moore. *Madre e hijo*. 1931

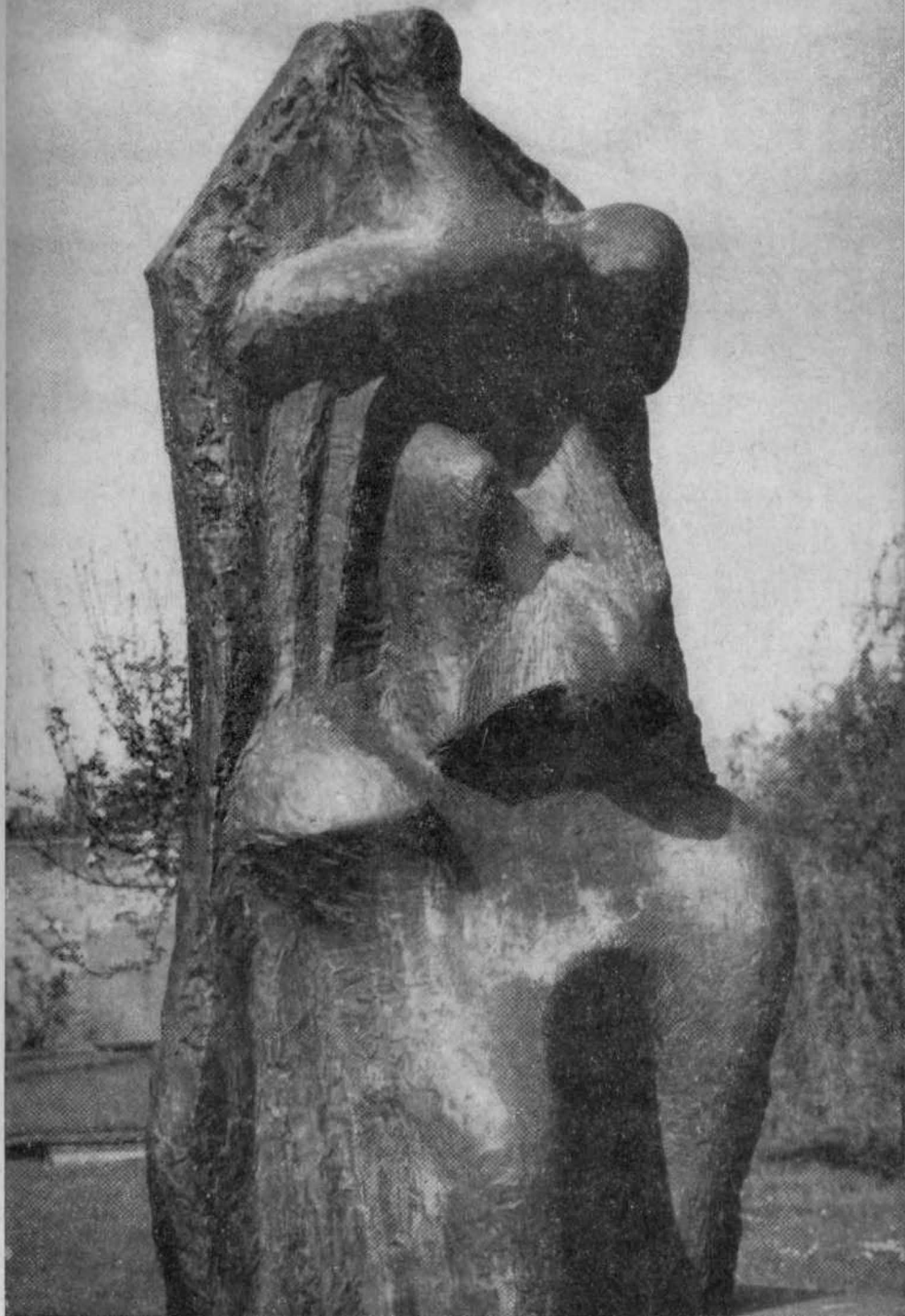
43 Moore. *Madre e hijo*. 1938





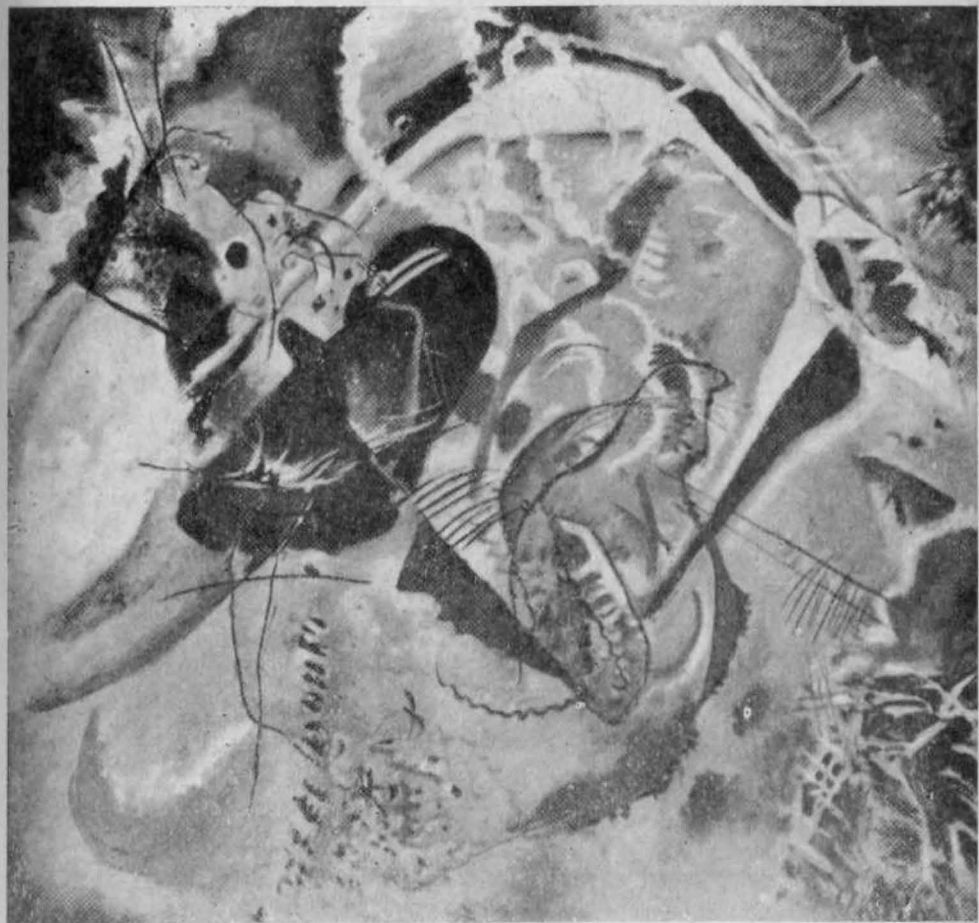
44 Moore. *Dos mujeres con niños en un refugio*. 1941

45 Moore. *Relieve, N° I*. 1959

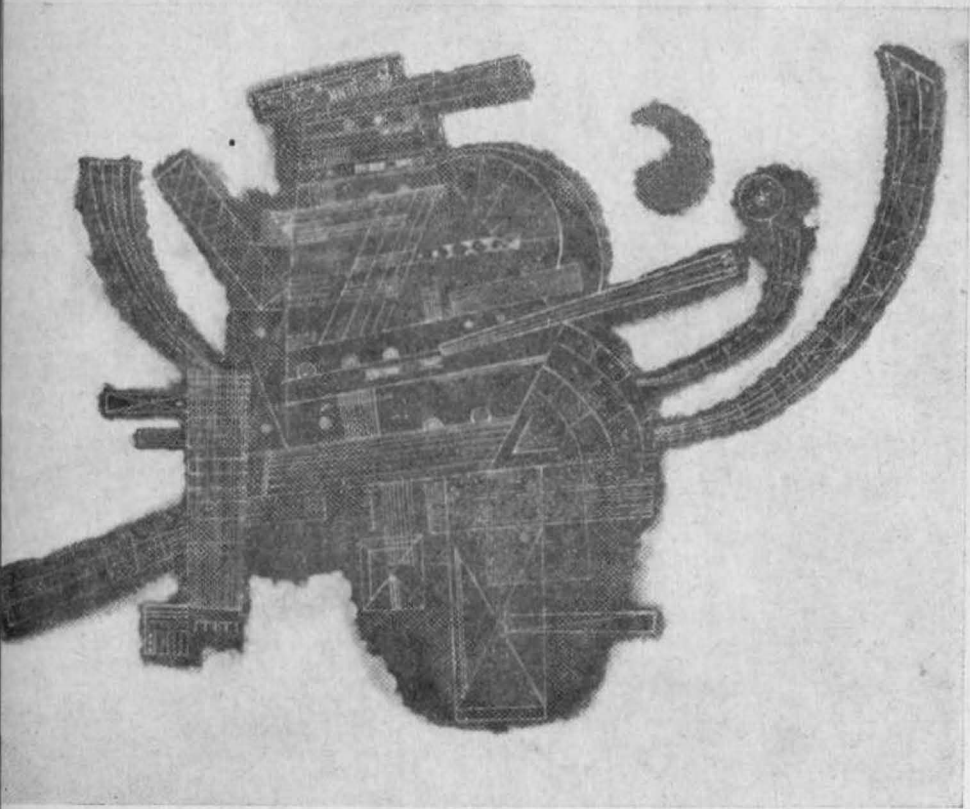




46 Moore. *Cabeza-casco*, N° 2. 1950



47 Kandinski. *Improvisación 35*. 1914



48 Kandinski. *Acento verde*, N° 623. 1935

Por lo expuesto en este ensayo, el lector podrá deducir que yo no estoy de acuerdo con estas opiniones. La "deformación" que Selz tanto critica es, en rigor, un recurso intencional —como ya expliqué— y el desequilibrio es, por cierto, calculado. Y lo que Selz llama "desgarbada blandura" es tal vez esa sensación de "distensión" que Matisse buscaba comunicar: "Un arte de equilibrio, pureza y serenidad, desprovisto de temas inquietantes o deprimentes". Admitido que la escultura de Matisse no está dotada de la "gracia" o la "lucidez" que distingue a sus pinturas, mas esto también es deliberado. "Encanto, ligereza, fragilidad", escribió, "son todas sensaciones pasajeras. Si vuelvo a trabajar sobre una tela cuando los colores aún están frescos, probablemente los colores se harán más pesados: *se perderá la frescura de los tonos originales pero se habrá ganado en solidez, cualidad que a mi entender mejora el cuadro, aunque le quite seducción visual*".¹⁸ Para ir perfeccionando esta cualidad, Matisse se volcó hacia la escultura, el arte de la solidez. "El resultado es la unidad, y el reposo espiritual."

IX HENRY MOORE: ARQUETIPO DE LO CONCILIADOR

La obra de un artista puede enfocarse desde dos puntos de vista. Uno es el que podríamos llamar histórico, y que, trasladado al plano de lo personal, se convierte en biográfico: estudia al artista en relación a su época y a las condiciones en que se desarrolló su vida, buscando la explicación de sus realizaciones en su origen social, educación y vínculo con los movimientos artísticos de su tiempo. El otro es el que toma exclusivamente la obra artística, considerándola como una serie de invenciones formales cuya significación analiza desde una perspectiva más amplia, desde una perspectiva universal. En un trabajo anterior dedicado a Henry Moore, adopté el primer método;¹ en esta ocasión, intentaré aplicar el segundo, que es el más difícil.

C. G. Jung explica claramente la razón y la necesidad de este segundo enfoque. En un ensayo publicado en Berlín en 1930 (ahora incluido en el Volumen 15^o de la edición inglesa de sus *Obras Completas*), el doctor Jung nos previene contra la peligrosa costumbre de reducir la obra de arte a factores personales, una práctica que nos inclina a desviar la atención de la obra de arte en sí para concentrarla en la psicología del artista. La obra de arte, reafirma, existe por derecho propio y no admite ser explicada en base a un complejo per-

sonal. Si tiene significación general, es porque llena las necesidades psíquicas de la sociedad en que vive el artista; por lo tanto, trasciende los límites del destino personal del autor. "Por ser fundamentalmente instrumento de su propia obra, el artista está subordinado a ella; de ahí que no tengamos derecho a esperar que nos la interprete. Al darle forma, hizo todo lo que podía y debemos dejar la interpretación en manos de otros y del futuro."

Estos conceptos de Jung justifican plenamente mi enfoque de la obra de Henry Moore. Mas no se asuste el lector, no pienso agobiarlo con otro ensayo de interpretación psicoanalítica aplicada al arte. Esto ya lo hizo, y muy bien, con relación a la obra de Moore, el desaparecido Erich Neumann, verdadero genio de la psicología.³ Mis miras son más modestas. Aceptada la diferenciación que hace Jung entre la obra de arte que se basa en material proveniente de la vida consciente del artista —"sus experiencias capitales, sus fuertes sentimientos, sus sufrimientos, sus pasiones, en fin, todo lo que configura el destino humano en general"—, y la obra de arte que emana de las profundidades de la mente —"cual si hubiera emergido del abismo de las edades prehumanas o de un mundo superhumano de luz y oscuridad contrastantes"— y dando por sobreentendido que las creaciones de Moore pertenecen a esta segunda categoría, al tipo visionario, mi tarea consistirá en buscar la razón de la significación universal de la obra de nuestro escultor.

Jung divide a los artistas en dos clases partiendo de la teoría general de que existe una psiquis colectiva a la que, en momentos de inspiración, tiene privilegiado acceso el artista visionario. A todos nos es dado penetrar en dicho reino a través de los sueños, y puede decirse que la obra de arte es cual sueño en cuanto presenta una imagen surgida de la parte inconsciente de la mente del artista y nos permite sacar nuestras propias conclusiones en lo que a su significado se refiere. El artista es un hombre capaz de representar sus visiones subjetivas en forma tangible y perceptible. "Se ha sumergido en las profundidades salvadoras y redentoras de la psiquis colectiva, allí donde el hombre no se pierde en el aislamiento del estado de conciencia y sus consiguientes errores y sufrimientos, allí donde todos los hombres están ligados en un

ritmo común que permite al individuo comunicar sus sentimientos y deseos a la humanidad toda.”³

Si pasamos rápida revista a la producción de Henry Moore, lo primero que notaremos es la limitación relativa de su temática. Una caracterización muy superficial de los temas que emplea nos conducirá probablemente a la conclusión de que la mayor parte de la obra de Moore, quizá más de las tres cuartas partes, se centra apenas en dos motivos: la figura reclinada y la madre con su hijo. Desde el momento en que se sintió seguro de sí mismo y de sus objetivos, Moore se dedicó casi obsesivamente a estos dos temas. También en el pasado hubo grandes maestros cuyas creaciones giraban en torno de ciertas ideas fijas; Miguel Angel volvía una y otra vez a los mismos temas. Sin ir más lejos, existen artistas contemporáneos que se limitan aún más obsesivamente a uno o dos temas; imagino que el lector pensará de inmediato en Alberto Giacometti. Y es precisamente este fenómeno particular lo que requiere explicación, una explicación clara y sencilla.

Comenzaré ocupándome más detenidamente de la temática obsesiva de Henry Moore. Punto seguido, reproduciré toda declaración del artista que sirva para arrojar luz sobre el significado de sus temas, y terminaré exponiendo mis propias ideas al respecto.

Henry Moore nació en 1898. A causa de la Primera Guerra Mundial, tuvo que interrumpir sus estudios, que se vieron retrasados por unos años, y sólo pudo completarlos en 1924, en el Royal College of Art de Londres. Merced a una beca, pasó casi todo un año, el de 1925, viajando: conoció Roma, Florencia, Pisa, Siena, Asís, Padua, Ravena y Venecia. Realizó su primera exposición en Londres, en 1926, cuando contaba veintiocho años.

Esta primera muestra incluía ya una *Maternidad*, una *Madre con niño* y dos versiones de *Figura reclinada*, una de yeso pintado (desaparecida), y la otra de bronce. Los demás trabajos presentaban máscaras, cabezas, bustos o figuras de pie, vale decir que en todos había una relación con la figura humana. Vemos, pues, que Moore siempre se inclinó por lo huma-

no; tanto es así que cuando se apartó de la figura humana, muy contadas veces —tomando motivos animales, por ejemplo— lo hizo para estudiar los puntos de afinidad o semejanza con el cuerpo del hombre.

Como se sabe, la figura humana es el tema por excelencia del arte escultórico, el que sólo excepcionalmente se ha volcado hacia otros motivos, allá por sus principios y en nuestro tiempo. En la Edad Neolítica, el escultor se dedicaba a los objetos rituales, las hachas de piedra, las mazas y otras armas o herramientas estilizadas que se empleaban en las ceremonias religiosas. En nuestra época, ha surgido un tipo de escultura llamado "constructivismo", que también debe su inspiración a las herramientas (máquinas y estructuras arquitectónicas) y es deliberadamente "no figurativo", vale decir, no humano.

Los griegos fueron los primeros que pusieron su escultura casi exclusivamente al servicio de la figura humana. La razón de esta parcialidad ha de buscarse en su "ethos" o modo de vida, que ve una relación directa entre la virtud cívica y la perfección física e identifica la belleza con las proporciones ideales del cuerpo humano (las que a su vez se encuentran en la armonía del universo). El hombre sabio ha de esforzarse constantemente por afinar las armonías de su cuerpo en bien de la concordia de su alma, dijo Platón (*La República* x, 591). En la escultura griega, el cuerpo no es sólo el símbolo de la perfección física sino también el de la belleza moral: el espectáculo más hermoso, dice Platón, se da en "la coincidencia de una bella disposición del alma con la correspondiente y armoniosa belleza, de igual índole, de la forma corporal" (iii, 402).

Los ideales de belleza y virtud han variado en el transcurso de la historia, pero siempre se consideró el cuerpo humano como el punto de "coincidencia" de ambos ideales. La escultura egipcia, la gótica o la barroca, modificaron la figura humana cada una a su manera, a fin de darle la forma que concordara con la disposición del alma de cada pueblo. Resulta así que la forma que se da al cuerpo en escultura es fiel reflejo de los ideales de la civilización o de la religión que la crearon. El ideal griego era la "belleza de la razón"; otros pueblos y otras épocas se han regido, en cambio, por el temor a lo desconocido, o bien por las ansias de una existencia absoluta o

trascendental, por la búsqueda de un principio vital ajeno a las preocupaciones humanas. Nuestra propia época es anti-clásica en este sentido. Por más que apreciemos los ideales griegos de armonía y serenidad, nos son extraños porque no "coinciden" con nuestro concepto de la realidad. Y como el arte actual busca formas que guarden correspondencia convincente con nuestro modo de ver, por lógica esas formas no pueden asemejarse demasiado a las de la escultura griega. Con todo, hay algo que no ha variado: el cuerpo humano sigue siendo el más fiel "reflejo" de la realidad que queremos representar.

Desde el principio, Henry Moore tuvo plena conciencia de la necesaria correspondencia entre arte y realidad del momento (si la palabra "realidad" parece demasiado "metafísica", podríamos sustituirla por "circunstancias"). Así lo demostró en la famosa declaración hecha a comienzos de su carrera: "La belleza, en el sentido que se le daba en el último período griego o en el Renacimiento, no es el objetivo de mi escultura." Rechazo que explicó con estas razones:

Hay una diferencia de función entre la belleza de expresión y la fuerza de expresión. La primera se propone complacer los sentidos; la segunda encierra una vitalidad espiritual que, a mi juicio, conmueve más y cala más hondo que los sentidos.

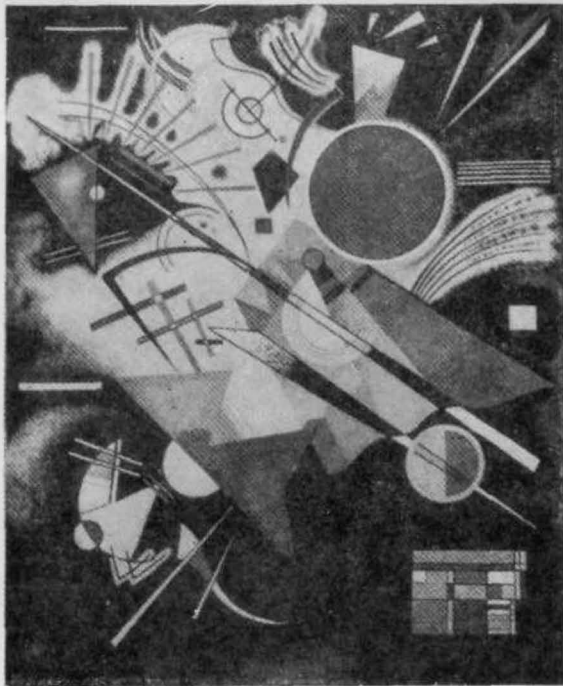
El hecho de que una obra no busque reproducir la apariencia exterior de las cosas no significa que sea un intento de huir de la vida; muy por el contrario, podría ser una manera de penetrar en la realidad, una expresión del significado de la vida, un estímulo para que vivamos más intensamente, y no un sedante o un narcótico, una manifestación de buen gusto, una agradable combinación de formas y colores, o un ornamento de la vida.

En esta sustanciosa filosofía del arte encontramos los fundamentos de la posterior evolución del estilo de Moore, ya bien establecidos en la primera década de su vida de artista. Si bien los conceptos reproducidos constituyen una adecuada y clara declaración de principios, comentaré brevemente una o dos frases que, a mi entender, podrían tener interesantes derivaciones.

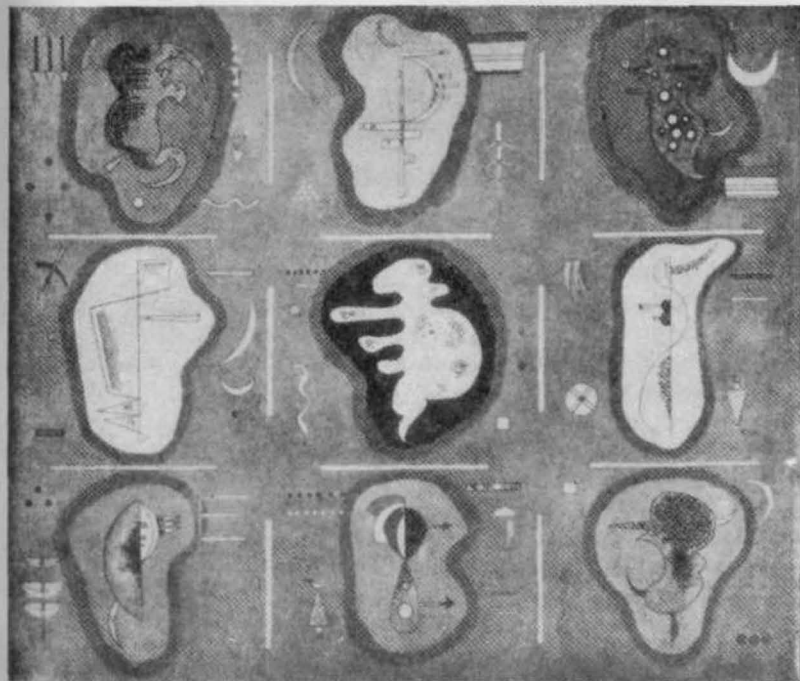
La filosofía del arte implícita en el párrafo citado gira en torno de una diferenciación fundamental entre la "función" de la *belleza* y de la *vitalidad* dentro del arte. Sin duda, Moore partió de las ideas, si no de los escritos, de Wilhelm Worringer, cuyas obras yo, amigo de Moore, contribuí a difundir por entonces (en 1924, compilé los ensayos póstumos de un joven filósofo inglés muerto en la Primera Guerra Mundial, T. E. Hulme, a través de los cuales el público de habla inglesa tuvo su primer contacto con las ideas de Worringer; ⁴ en 1927 logré que se publicara una traducción de *La Forma en el Gótico*, de este autor ⁵). No quiero decir con esto que Moore se haya inspirado directamente en Worringer; hacia 1908, este último intuyó la revolución que estaba a punto de producirse en el arte europeo. Fue así como dio base teórica a ideas que ya estaban "en el aire". No creo que a Moore se le hubiera ocurrido contrastar precisamente las palabras *belleza* y *vitalidad* de no haber conocido, aunque más no fuese indirectamente, la tesis de Worringer (que, resumidamente, enuncia: la historia del arte demuestra que, en ciertos períodos, la sociedad no se satisface con la armonía orgánica como modo de expresión, y se inclina a lo lineal, a lo inorgánico para dar base a un arte de más movimiento y expresión, a un arte dotado de lo que Worringer llama "el inquietante pathos que acompaña a la animación de lo inorgánico"). Por supuesto, el no conformarse con lo puramente bello no significa evadirse de la "vida": ésta no tiene por qué ser sólo serenidad y alegría; también es, en muchos aspectos, vigor, apremio, desasosiego. Los griegos perseguían el ideal de imponer una armonía abstracta o sensual a esta vitalidad ciega; el ideal contrario, que cabría denominar gótico, acepta dicha vitalidad como una virtud en sí misma, como una fuerza que impulsa al hombre a "vivir más intensamente", como medio de expresar "el significado de la vida", de penetrar en la esencia de "realidad". Por consiguiente, no es cuestión de propender a la armonía o al placer; lo que importa es la penetración o la percepción psicológica.

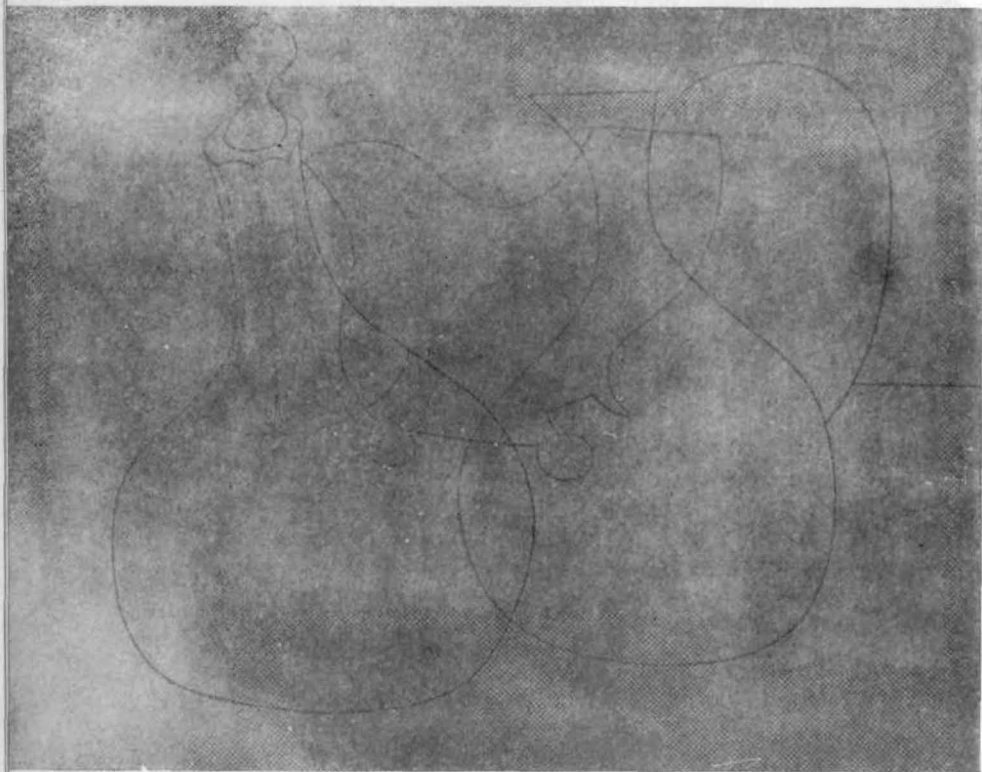
Esto en cuanto a los propósitos del arte. Pero además la escultura es una artesanía que, para poder llevar a cabo los fines del arte, debe regirse por ciertas y determinadas reglas sin las cuales fracasaría. Nadie supo enunciar estas reglas tan claramente como lo hizo Moore en un artículo aparecido en

49 Kandinski.
Acompañamiento negro. 1924



50 Kandinski.
Cada uno para sí.
1934





51 Nicholson. *Torre del grillo, Roma. 1955*

1937 y luego incluido con el título de "Notas sobre la Escultura" en el Volumen X de *Sculpture and Drawings* (Escultura y Dibujos) (cuarta edición, 1957, pp. XXXIII-XXXV).

Estas "Notas" —aunque estrictamente técnicas o prácticas, como corresponde— comienzan por establecer una división neta entre lo que Moore denomina la "parte" consciente y la "parte" inconsciente de la mente, atribuyendo a la primera la función de "resolver conflictos", "organizar los recuerdos" y "evitar que el escultor trate de tomar dos senderos a la vez". El resto del artículo versa principalmente sobre el problema de la forma. Es decir que Moore no empieza ocupándose de aspectos ajenos a la escultura en sí, como son la perfección física, las virtudes cívicas o la belleza de la razón; toca directamente un problema perceptual, a saber, el de "captar la forma en la totalidad de su existencia espacial". El escultor debe esforzarse continuamente por "meterse la forma sólida en la cabeza, por así decirlo". Ha de identificarse con el centro de gravedad de la forma sólida para tratar de ver y sentir desde adentro el espacio que ella ocupa. Esto es lo que algunos llaman empatía, proceso que también se produce en quien contempla una obra escultórica. Tras acotar que el concepto de forma es en extremo indefinido, Moore puntualiza que algunas formas son "universales" en cuanto todos estamos subconscientemente condicionados a ellas, "que provocan en nosotros una respuesta siempre que nuestra parte consciente no les cierre el camino". Es esta una observación importante sobre la cual volveré luego. Moore reconoce que a él personalmente le interesan sobre todo ciertas y determinadas formas (como las que se encuentran en huesos, conchillas, guijarros y, en especial, la figura humana). No aclara la razón de esta preferencia dando por sentado que se trata de una reacción humana normal. Sin embargo, admite que el escultor moderno no debe ni puede limitarse a una unidad-forma, como la figura humana, sino que ha de interrelacionar y combinar en un todo orgánico distintas formas de dimensiones, constitución y orientación diversas. Su ideal es "una composición que tenga una forma plena, integrada por masas de distintos tamaños y secciones que se aúnen en una relación espacial". Esta concepción algo barroca de la composición explica por qué, pese a aceptar la importancia histórica de Brancusi en el desarrollo de la escultura contem-

poránea, Moore considera las formas "unicilíndricas" de éste demasiado simples, "casi demasiado exquisitas".

Luego Moore expone conceptos técnicos acerca del papel de los huecos en la escultura, de la elección de las dimensiones que mejor convengan a la idea que se desea concretar, de la relación entre dibujo y escultura, y de las tendencias abstractas y el surrealismo. El párrafo final es tan significativo que prefiero reproducirlo textualmente:

Por lo que acabo de decir respecto de la forma podría pensarse que la considero como un fin en sí misma. Lejos de mí. Sé muy bien cuánto intervienen en la escultura los procesos de asociación y los factores psicológicos. Es probable que la significación misma de la forma esté determinada por las innumerables asociaciones de ideas que se han dado en la historia del hombre. Por ejemplo, las formas redondas hacen pensar en la fecundidad, la madurez, quizá porque la tierra, los pechos de la mujer y la mayoría de las frutas son redondos; y estas formas son importantes por estar así asentadas en nuestros hábitos perceptivos. Creo que el elemento orgánico humano tendrá siempre para mí significación fundamental en la escultura, por cuanto constituye el factor que le da vitalidad. Cada talla que realizo toma en mi mente el carácter y la personalidad de un ser humano o, en ocasiones, animal; la configuración y las cualidades formales de la obra son función de esa personalidad, de manera que, a medida que avanzo, el trabajo me satisface o no según responda a lo que ella me pide".

En otras palabras, según Moore, su escultura es "asociativa" en lo que a propósito y contenido se refiere. Con esto quiere decir que la forma de sus obras está determinada por los "hábitos de percepción" que se han creado en el transcurso de la historia del hombre. Éste es el tipo de arte humano que Jung llamó *visionario*. Es la visión que se le presenta al artista lo que impone directa y concluyentemente la estructura formal que éste da a la materia sobre la cual trabaja. Ahora bien, el material, al que la escultura moderna suele atribuir una función determinante ("fidelidad al material"), poseería una forma en potencia inherente a él, de manera que, si el artista elige un material dado, es porque ve en él una vitalidad orgá-

nica que le permite expresar mejor que ningún otro medio la visión que se propone representar. El escultor no emplea una materia simplemente para explotar sus propiedades físicas, lo hace porque capta en ella una "simpatía" con esa visión.

Nos encontramos ahora en condiciones de indagar por qué Moore escogió dos ideas-forma particulares como tema favorito de sus obras. Claro que sería más exacto decir que las ideas-forma eligieron a Moore; así como no nos es dado escoger a voluntad a la persona de quien habremos de enamorarnos, tampoco está en nuestras manos seleccionar las ideas que habrán de obsesionarnos: tal vez tengamos una propensión inconsciente hacia la forma de que nos enamoramos.

Muchos son los especialistas que han investigado la causa de la inclinación del arte occidental de todos los tiempos a centrar su atención en el cuerpo humano en su estado natural de desnudez. Nadie profundizó tanto en la materia como Sir Kenneth Clark en *The Nude* [El desnudo] (subtitulado "Estudio sobre la Forma Ideal"). Sir Kenneth recuerda el *Catálogo descriptivo* de Blake: "Todas las estatuas griegas son representaciones de seres espirituales, de dioses inmortales, destinadas al órgano visual, que es mortal y perecedero; sin embargo, los han corporizado y organizado en el sólido mármol". Esto le da la clave para llegar a la verdad. "Se tenían todos los elementos: el cuerpo humano, la fe en los dioses y el amor por las proporciones racionales. El poder unificador de la imaginación griega acabó por reunirlos. Así, el desnudo adquirió valor permanente, pues en él se concilian diversos estados opuestos. Toma el objeto más sensual y de interés más inmediato, el cuerpo humano, y lo pone más allá del tiempo y del deseo; toma el concepto más puramente racional de que es capaz el hombre, el orden matemático, y lo convierte en deleite de los sentidos; toma el vago temor de lo desconocido y lo mitiga demostrando que los dioses se asemejan a los hombres, quienes han de reverenciarlos más por su belleza vivificadora que por sus poderes mortíferos."⁶

Desde luego, hay otras maneras de representar simbólicamente a los seres espirituales: cuerpos cubiertos de ropas, como en la escultura gótica, cuerpos distorsionados, como en el arte

bizantino, o figuras geometrizadas, como en el arte céltico. Siempre variaciones sobre el mismo tema: el cuerpo humano invariablemente elegido porque es "el objeto más sensual y de interés más inmediato", debido a razones obvias. Para nosotros, nuestro cuerpo no es únicamente el receptáculo de la vida, también es el órgano de todas nuestras percepciones y sensaciones. Pero los seres incorpóreos de los que habla Blake no son necesariamente bellos. Tienen tanto el poder de "dar la muerte" como el de "dar la vida", y aunque casi todos los hombres desean vivir, e incluso se aferran a la ilusión de que la vida es eterna, el arte debe representar sin miedo a esos "seres espirituales" que amenazan nuestra existencia, si es que quiere verdaderamente penetrar en la realidad de la vida, cual es la idea de Moore. Dichos seres serían, en un lenguaje cuasi-científico, los instintos. Pues bien, Freud afirma que existen dos clases de instintos, que son coincidentemente el instinto de vida y el de muerte. El primero comprende no sólo el instinto sexual no inhibido propiamente dicho y los impulsos sublimados o inhibidos derivados de él, sino también el instinto de autoconservación, atribuible al ego, y que al comienzo de nuestro trabajo analítico definimos, por razones valederas, como lo opuesto a los instintos del objeto sexual. La segunda clase de instintos no fue tan fácil de delimitar; por último, llegamos a la conclusión de que el sadismo es su forma más representativa. Ciertas consideraciones teóricas apoyadas en la biología nos llevaron a suponer que existe un instinto de muerte cuya tarea consiste en retrotraer la materia orgánica al estado inorgánico; por otro lado, dedujimos que Eros tiende a complicar la vida al producir una coalescencia cada vez más profunda de las partículas en que está dispersada la materia viva, con lo cual, naturalmente, propende a preservar la vida". La vida misma puede considerarse como perpetuo "conflicto y conciliación de estas dos tendencias".

Mucho se ha criticado esta hipótesis de Freud, pero si bien se mira la historia del arte la confirma plenamente. En efecto, también el arte puede dividirse en dos estilos igualmente opuestos y generales; uno que tiende a representar la vida —principalmente por la idealización del cuerpo humano— como una existencia espiritual, un goce para los sentidos, y otro que trata de internarse en la realidad, que no es goce sino lucha, que no es alegría sino tragedia; ambos estilos tie-

nen en común el dar al arte una función redentora o conciliadora. El primero, al ofrecernos el deleite pasivo de las formas ideales; el segundo, al proponernos una paradoja trágica que puede esclarecerse y sustentarse, pero jamás resolverse en la tensión de las formas en conflicto.

Por eso Moore es un artista trágico. Nunca le interesó idealizar el cuerpo humano para hacer de él una representación ideal de la belleza, un estímulo de los goces de los sentidos. La obra de arte ha de ser "expresión del significado de la vida, un estímulo para que vivamos más intensamente". ¿Justifica el fin perseguido por Moore el tipo y el grado de deformación que impone al cuerpo humano? ¿No expresa exactamente lo mismo un escultor como Miguel Ángel respetando el cuerpo humano en su calidad de forma ideal?

Aunque decir que Miguel Ángel no deformaba el cuerpo humano sería faltar a la verdad. Observa Sir Kenneth Clark que aun las obras tempranas de este artista evidencian una "nerviosa articulación" que contrasta con "las blandas formas de la antigüedad". Hay en el *David* "un ondear de costillas y músculos, por debajo del cual puja la marejada de una tormenta distante, que diferencia el torso de *David* de los más vigorosos de la antigüedad". La cabeza descansa sobre "un cuello tenso y desafiante; las manos son enormes y la postura sugiere un movimiento latente, todo lo cual ubica esta escultura mucho más allá de la esfera de Apolo". En lo referente a las últimas obras de Miguel Ángel, tan admiradas por Henry Moore, puede decirse que dejan el ideal de la belleza física completamente a un lado. En la *Pietà Palestrina* la deformación es tan grande que ciertos críticos han puesto en duda su autenticidad. El torso y el brazo gigantescos abruman el cuerpo de Nuestro Señor, al punto que las piernas parecen comprimidas hasta hacerlas casi desaparecer; el torso mismo ha perdido su firme estructura física y semeja un viejo rostro de piedra carcomido por las inclemencias del tiempo"

¿No podrían describirse así algunas de las figuras reclinadas de Moore? En cuanto a la *Pietà Rondanini*, "el sacrificio de esta forma (el torso humano), que durante sesenta años fue su medio de comunicación más íntimo, confiere incomparable pathos a este tronco destrozado" ⁸ (*lámina 41*).

No he mencionado a Miguel Ángel con el propósito de justificar a Henry Moore. Simplemente, me he referido a su obra porque, en sus últimas fases, anuncia no sólo el derrumbe general del humanismo —acaecido a fines del siglo XVI— sino también el hecho de que, pese a esto, el cuerpo humano restaría como "instrumento del pathos", en la frase de Sir Kenneth. Pathos es una palabra muy ambigua, con la que se designa el sufrimiento pasivo y también, cuando se la aplica al arte, la expresión directa de toda emoción o todo sentimiento del hombre. Hay "pathos" en la relación entre madre e hijo (*lámina 44*); en la mayor parte de las representaciones de este tema, dentro de la iconografía cristiana, entra un elemento de pathos. Por eso, puede considerarse patética la forma en que Moore representa esta relación en esculturas tan tempranas como *Madre e hijo*, de 1924, y varias figuras similares ejecutadas entre 1929 y 1930: pone el acento en el vínculo afectivo entre madre e hijo. Éste es, asimismo, el rasgo distintivo del monumental grupo esculpido en 1943-4, que estaba destinado a un marco cristiano (la *Madonna con Niño* de la Iglesia de San Mateo, de Northampton). Aquí ya se nota una lucha entre lo patético y lo simbólico, entre lo particular y lo universal. En una carta donde explica lo que se propone lograr en esta obra, dice: "Hay dos temas o motivos especiales que he empleado constantemente en mi escultura durante los últimos veinte años; me refiero a la 'Figura reclinada' y a la 'Madre e hijo'. (Quizá el segundo tema haya sido mi obsesión fundamental). Cuando comencé mi 'Madonna con Niño' para la Iglesia de San Mateo, traté de ver en qué se diferencia una 'Madonna con Niño' de una 'Madre con Niño' común, es decir, que traté de definir mis conceptos en cuanto a las diferencias que existen entre el arte religioso y el secular". Luego Moore confiesa que le resulta difícil expresar dicha diferencia "en palabras"; sólo puede decir que, a su juicio, la *Madonna con Niño* debe estar dotada de austeridad y nobleza, además de cierto toque de grandiosidad ("incluso cierto hieratismo"), cualidades que no corresponden a una Madre con Niño "común". Dicho de otra manera, ha de excluirse el pathos. Mas la *Madonna con Niño* de Northampton es una pieza casi única de la producción de Henry Moore, pues si bien la nobleza y la grandiosidad están presentes en la mayor parte de su obra, la austeridad y el hieratismo faltan en lo más característico de ella.

Tal vez conviene aquí puntualizar que la personalidad de Moore no es del tipo introspectivo y autoanalítico. Éste no conoce más que superficialmente las teorías y el vocabulario de la psicología o de la estética modernas. Por esta razón, el crítico está autorizado a interpretar —desarrollar, incluso— sus escasas y a veces crípticas explicaciones de sus ideas artísticas. Así, en la carta recién citada, emplea palabras como "obsesión fundamental" y "hieratismo", que pueden encerrar un significado mucho más amplio del que él les da, aparte del que tiene respecto de la obra en consideración. Debemos nuevamente recurrir a la psicología profunda en busca de conceptos que nos ayuden a comprender las "obsesiones fundamentales" de Henry Moore.

Las obsesiones personales de tipo neurótico suelen atribuirse a la existencia de un conflicto mental reprimido o disfrazado. Por lo común, el uso obsesivo de un motivo o una forma particular en la obra de un artista no es un fenómeno de igual naturaleza que el anterior, de ahí que sea impropio emplear en este caso la palabra "obsesión". El motivo elegido por el artista puede tener significado especial para él personalmente, mas sólo adquiere significación general —y consecuentemente el carácter de obra de arte— cuando abraza aquello que, en el pasaje antes reproducido, Jung denominó "ritmo común". Este ritmo común es lo que le permite al artista "comunicar sus sentimientos y deseos a la humanidad en general" a través de sus obras.

Dicho ritmo común admite una explicación en términos puramente materialistas. Podría decirse que es una cualidad estética resultante de las proporciones y las armonías métricas. Tal ritmo es condición para que una obra de arte tenga significación universal; en él reside la fuerza del arte abstracto y cabe afirmar que todo "cuerpo" artístico está sostenido por un "esqueleto" de elementos abstractos. Mas cuando el cuerpo es el hombre, el ritmo no despierta sentimientos y asociaciones pura y objetivamente armónicos ("afinando las armonías del cuerpo en bien de la concordia del alma", como dijo Platón); por el contrario, en el arte visionario pueden darse al mismo tiempo sentimientos y asociaciones de índole esencialmente demoníaca. Hay demonios buenos y demonios malos, demonios que promueven la vida y demonios que la destruyen. Hav

demonios que dirigen la propagación de la especie y otros que protegen la fecundidad de animales y plantas. Hay demonios que cuidan de la inmortalidad del alma (ángeles guardianes) y otros que tratan de apoderarse de las almas para llevarlas al infierno (diablos). Estas fuerzas demoníacas no están siempre personificadas; en ocasiones, y existen simplemente como *tendencias* de la mente que, en calidad de tales, producen sueños y mitos. Jung dio el nombre de *arquetipo* a tales tendencias innatas, definiendo a éste como "una *tendencia* heredada que inclina la mente humana a formar representaciones de motivos mitológicos, representaciones que varían grandemente sin perder su patrón básico". Dicha tendencia heredada es instintiva, algo así como el impulso que lleva a los pájaros, por ejemplo, a construir sus nidos o a emigrar. Hallamos estas *representations collectives* por doquier y caracterizadas por motivos idénticos o semejantes entre sí. No son privativas de una época, una región o un pueblo. No tienen origen conocido y pueden producirse incluso en lugares donde es seguro que no llegaron por migración."

El grupo Madre e hijo es uno de tales arquetipos; lo mismo que Figura reclinada. El primer motivo aparece por primera vez en los tiempos prehistóricos y se ha mantenido a través de las edades con fuerza tal que, cuantas más transformaciones estilísticas sufre, tanto más se afirma su carácter de arquetipo de la maternidad, de la fecundidad, de la propagación de la especie humana sobre la Tierra. Sólo un motivo de significado tan esencial podía perdurar sin llegar a agotarse, a morir de inanición. Unas veces se lo estiliza tanto que es difícil reconocerlo; otras (en épocas recientes, sobre todo), se exagera hasta tal punto el aspecto sentimental, que pierde completamente fuerza y sentido. Pero cada tanto surge un gran artista, como Giotto, Miguel Ángel o Henry Moore, que devuelve al tema su significación primigenia (*Ummenas*, 42, 43 y 45).

El motivo de la Figura reclinada no constituye un arquetipo tan evidente como el anterior, más no cabe duda de que lo es. Moore descubrió este motivo allá por los principios de su carrera (ya mencioné sus *Mujer reclinada*, de 1926). Y fue precisamente por esa época que, en uno de sus regulares viajes a París (efectuados casi todos los años a partir de 1923), vio

una réplica de una figura reclinada mexicana conocida con el nombre de Cahc Mool, dios Maya de la lluvia y de la fecundidad orgánica— sobre cuyo torso (vientre) aplanado se ofrecían sacrificios. La gran serie de Figuras reclinadas de Moore comenzó en 1929 y siguió ininterrumpidamente hasta nuestros días; en todas sus variaciones conserva totalmente su carácter arquetípico. Es de observar que Moore cambia el sexo de la figura para expresar la idea de la fertilidad humana, que luego fusiona con el símbolo de la Tierra, al dar al cuerpo femenino el contorno y el ritmo de una cadena montañosa. A veces, el cuerpo presenta un hueco, dentro del cual aparece una forma interior: un fero. Por último, divide la figura, primero en dos y luego en tres formas separadas—cual monumental risco— pero siempre ligadas fundamentalmente a las fuerzas vitales y al altar en el que son sacrificadas, para aplacar a un Dios Desconocido.

Todas las demás obras de Moore tienen una conexión más o menos directa con estos dos motivos arquetípicos capitales. Algunas exploran las posibilidades plásticas de los huesos o del cráneo (*Lámina 46*); otras muestran a la madre sin el hijo y otras aún incorporan un segundo hijo, a veces hasta un padre, formando así una familia. En ocasiones, a la figura reclinada se une otra dando nacimiento a un Motivo vertical que, a su turno, se acerca a otro motivo arquetípico, la Cruz o la Crucifixión. El genio inventivo de Moore es una fuente inagotable que nunca se detiene, que cambia perpetuamente de forma sin dejar de ser ella misma, sin dejar de ser la Fuente de la Vida.

El motivo Madre e hijo no es tan propiciatorio como celebratorio. Toma el milagro de la creación como un hecho natural que no requiere sacrificios para congraciarse con los poderes divinos; es en verdad una acción de gracias. La madre es idealizada, transformada en la Gran Madre, la diosa de la fertilidad o fecundidad humanas; el Hijo simboliza la promesa y la continuidad genéticas, la vida que se renueva con cada generación. En la iconografía cristiana la Gran Madre es la Madre de Dios y el Hijo es Dios encarnado; ambos dotados de solemnidad "hierática". Mas por ser un arquetipo, el motivo Madre e Hijo no es propiedad exclusiva de la religión cristiana: es universal y pertenece a la iconografía de gran

número de religiones. En un análisis del arquetipo,¹⁰ Erich Neumann demuestra su indiscutible universalidad, y lo ilustra con reproducciones de obras tomadas de la Edad Neolítica, el Antiguo Egipto, la Mesopotamia, las Islas Cícladas, Minoas, Grecia, Etruria, Roma, África, México, Perú y muchas otras culturas.

En el arquetipo de Madre e Hijo pueden distinguirse varios aspectos: lo Femenino Arquetípico como deidad; la fuerza Femenina opuesta a la Masculina en la Naturaleza; lo Femenino indisolublemente unido al Hijo como Gran Madre. En su escultura, Moore representó la totalidad de estas facetas, pero la que lo obsesiona es la relación madre-hijo. No obstante, sería erróneo presumir que su enfoque del tema es de algún modo sistemático o ideológico. Más bien es esencialmente humano y no necesita de justificativos intelectuales. Explora cada uno de los aspectos directos de la relación personal: la dependencia instintiva del lactante; el niño que se aferra a la madre, ansioso de protección; el hijo que mira hacia afuera, como afirmando su independencia; el niño agresivo que rechaza el pecho que lo alimentó; por último, el hijo reconciliado dentro de la unidad de la familia. Son todas actitudes bien conocidas, "la materia prima del destino humano", que el artista representa en base a sus observaciones y no a sus teorías. Sin embargo, y esto es lo que da la medida de su grandeza como artista, Moore siempre busca lo universal en lo particular; y en eso reside, como dijo Goethe, la verdadera esencia de la poesía, de toda manifestación artística excelsa.

X EL LÚCIDO ORDEN DE VASILI KANDINSKI

Como pintor, Kandinski se caracteriza por una evolución coherente, un estilo original y un vigor siempre creciente; pero su pintura es la expresión directa de una filosofía del arte madurada lentamente. Tal vez esta filosofía del arte tenga tanta importancia para lo futuro como los cuadros que produjo; en el presente ensayo sólo me propongo mostrar cómo esta filosofía y la pintura resultante de ella evolucionaron, paso a paso, en una correspondencia dialéctica.

Vasili Kandinski nació el 4 de diciembre de 1866 en la ciudad de Moscú. Su padre pertenecía a una familia que durante muchos años vivió exiliada en la Siberia Oriental, cerca de la frontera con Mogolia. Al parecer, hubo cierta mezcla de sangres en la genealogía familiar: una de las bisabuelas de Vasili habría sido una princesa mogólica, según atestiguarían las facciones del artista, marcadamente mogólicas. La madre era moscovita pura y su hijo conservó siempre un gran amor por la ciudad que lo vio nacer. La abuela materna era alemana, y le enseñó su idioma al nieto, a quien fascinaba con sus cuentos de hadas. Todo hace suponer que la familia gozaba de buena posición. Cuando contaba apenas tres años, Vasili viajó con sus padres a Italia. En 1871 la familia se instaló en Odesa, donde el pequeño inició estudios de música y asistió a la escuela regular entre 1876 y 1885. Finalizado el pe-

ríodo escolar, se decidió que siguiera la carrera de abogado, lo cual significaba que debía retornar a Moscú. Estudió derecho hasta 1892. Ínterin tuvo lugar su primera visita a París (1889), ciudad a la que volvió en cuanto hubo aprobado sus exámenes finales (1892). Al parecer, sus viajes a París sólo tenían un fin recreativo, pues por aquel entonces Kandinski aún no había tenido experiencias artísticas de importancia. Más decisiva en este aspecto fue una exposición de impresionistas franceses que vio en Moscú, en 1895. Un cuadro de Monet le abrió los ojos y le reveló sus nacientes deseos de pintar. En 1896 rechazó un puesto que le ofrecía de Dorpat; prefirió ir a Munich a fin de poner a prueba su vocación artística ya bien definida. En 1897 inició sus estudios con Anton Azbé, cuyos métodos académicos no le satisficieron, pues no progresaba como hubiera querido. En la escuela de Azbé tuvo como compañero de estudios a otro ruso, dos años mayor que él, Alexei von Jawlenski, por quien supo de la obra de van Gogh y Cézanne. En 1900 ingresó en la Academia de Munich donde, desde 1895, enseñaba pintura el afamado maestro Franz von Stuck. Von Stuck era paisajista y seguía la escuela romántica de Böcklin; no ejerció mayor influencia sobre Kandinski. Más pesó, quizá, en la evolución de Kandinski el movimiento conocido indistintamente como Movimiento Moderno, Art Nouveau o Jugendstil, que nació en Inglaterra, Escocia y Bélgica, y logró gran incremento en la Europa finisecular. En Alemania fue Munich el centro de este movimiento, cuyo espíritu y estilo encontraron su vocero en dos revistas ilustradas fundadas en 1896, *Jugend* y *Simplicissimus*. En el campo de la pintura, el estilo estuvo representado por Munch, Hödler y Klimt. Este es el estilo que Kandinski adoptó en sus años de aprendizaje.

En su monografía sobre el artista, Will Grohmann presenta como ejemplo ilustrativo un cartel hecho por Kandinski en ocasión de la primera muestra del grupo Phalanx, creado por él mismo en 1901. El cartel está realizado dentro del nuevo estilo; presenta la tipografía típica del movimiento y muestra a dos caballeros armados de lanza y escudo que atacan un campamento levantado frente a un castillo. Se observa ya una estilización extrema; puede decirse que este cartel es el punto de partida de una progresiva evolución de la forma que culmina nueve años después, con las primeras obras com-

pletamente abstractas. Luego se agregarían otras influencias, particularmente las de los fauves franceses. Pero, lo que me interesa mostrar es que el desarrollo estilístico de Kandinski sigue una línea continua y pareja desde esta primera fase de su adhesión al *Jugendstil* hasta el fin de sus días. Por ende, corresponde comenzar con una consideración de las cualidades formales del *Jugendstil* o Art Nouveau.

Muchos autores han definido las características formales de los distintos periodos en que se divide la historia del arte, tarea facilitada por la útil terminología creada por Wölfflin; nadie, empero, ha podido descubrir cuáles son los factores psicológicos que determinan dichas características morfológicas. Según Wölfflin, hay dos modos opuestos de composición: la composición lineal y la pictórica. La primera es la que prevaleció en el último cuarto del siglo XIX, como lo evidencian el renovado interés por el dibujo en sí y la popularidad de que gozaban el aguafuerte y el grabado entre los aficionados al arte, además del tipo de motivos que se empleaban como ornamentación: en el hierro forjado y la platería, en los muebles y, sobre todo, en la tipografía. Los impresos —libros, revistas, catálogos, etc.— proporcionan un magnífico panorama de la lenta evolución que condujo de las fantasías naturalistas de un Beardsley o un Crane a las abstracciones lineales de un van Doesburg o un Mondrian. Los catálogos y carteles diagramados por Kandinski, los ornamentos de los dos libros que publicó entonces (*Über das Geistige in der Kunst* [Sobre lo espiritual en el arte] y *Klänge* [Sonos]) constituyen también un ejemplo ilustrativo del progresivo paso del naturalismo a la abstracción lineal. No obstante la lentitud del proceso llegó un momento en que, de las manifestaciones extremas del *Jugendstil*, podía derivarse a la abstracción como tal; tocó a Kandinski hacer el descubrimiento.

Hay quienes aseguran que el primer pintor abstracto fue un lituano (Ciurlionis), otros dicen que fue un ruso (Larionov o Malevich); en París asignan este honor a Picabia o a Delaunay. Sin duda, a muchos artistas del pasado se les ocurrió componer sus colores cual si fueran sonidos musicales e incluso existen tales elementos armónicos en la pintura clásica. Ese afán de establecer quién fue el primero en hacer tal o cual cosa es sólo una de las nimiedades de la historiografía;

más serio e importante es saber de la convicción que convierte un simple descubrimiento en un estilo coherente. El propio Kandinski estaba muy seguro de haber sido "el primero". En una carta que me escribió el 9 de mayo de 1938, recordaba los viejos tiempos, cuando realizaba los primeros experimentos en Munich: *"C'était un temps vraiment héroïque! Mon Dieu, que c'était difficile et beau en même temps. On me tenait alors pour un 'fou', des fois pour un 'anarchiste russe qui pense que tout est permis', avec un mot pour un 'cas très dangereux pour la jeunesse et pour la grande culture en général', etc., etc. J'ai pensé alors que j'étais le seul et le premier artiste qui avait le 'courage' de rejeter non seulement le 'sujet', mais même chaque 'objet' dehors de la peinture. Et je crois vraiment que j'avais complètement raison: j'ai été le premier. Sans doute la question 'qui était le premier tailleur (comme disent les Allemands) n'est pas d'une importance extraordinaire. Mais le 'fait historique' n'est pas à changer."**

Podría decirse que, una vez alcanzados los límites del desarrollo del *Jugendstil* el paso siguiente debía conducir inevitablemente a la abstracción y por eso no corresponde a ningún artista en particular el mérito de haber cristalizado algo que fue resultado natural de la situación imperante en la primera década del siglo XX. Kandinski, por su parte, siempre estuvo convencido de haber llegado por sí solo a la abstracción. El mismo contó cómo se produjo el hallazgo: un día del año 1908, al volver a su taller, vio en el caballete una pintura de una belleza que lo sorprendió y conmovió. Al acercarse, se dio cuenta de que era un cuadro que había dejado cabeza abajo; aquella belleza adventicia se debía a que, puesta la obra en esa posición, formas y colores dejaban de cumplir su función figurativa. Sus experimentaciones ya lo habían llevado a los lindes extremos del fauvismo y, entonces, súbitamente com-

* "Fueron tiempos verdaderamente heroicos! Por Dios que eran difíciles, pero hermosos a la vez. Me tenían por 'loco', a veces decían que era un 'anarquista ruso que piensa que todo está permitido', y hasta me consideraron 'muy peligroso para la juventud y la gran cultura en general', etc., etc. Entonces pensé que era el primer y único artista que tenía el 'valor' de rechazar no solamente el 'tema' sino también todo 'objeto' que estuviera fuera de la pintura. Y creo que verdaderamente tenía toda la razón: yo fui el primero. Sin duda, el saber 'quién fue el primer sastre' (como dicen los alemanes) no tiene importancia extraordinaria. Pero el 'hecho histórico' no se puede cambiar."

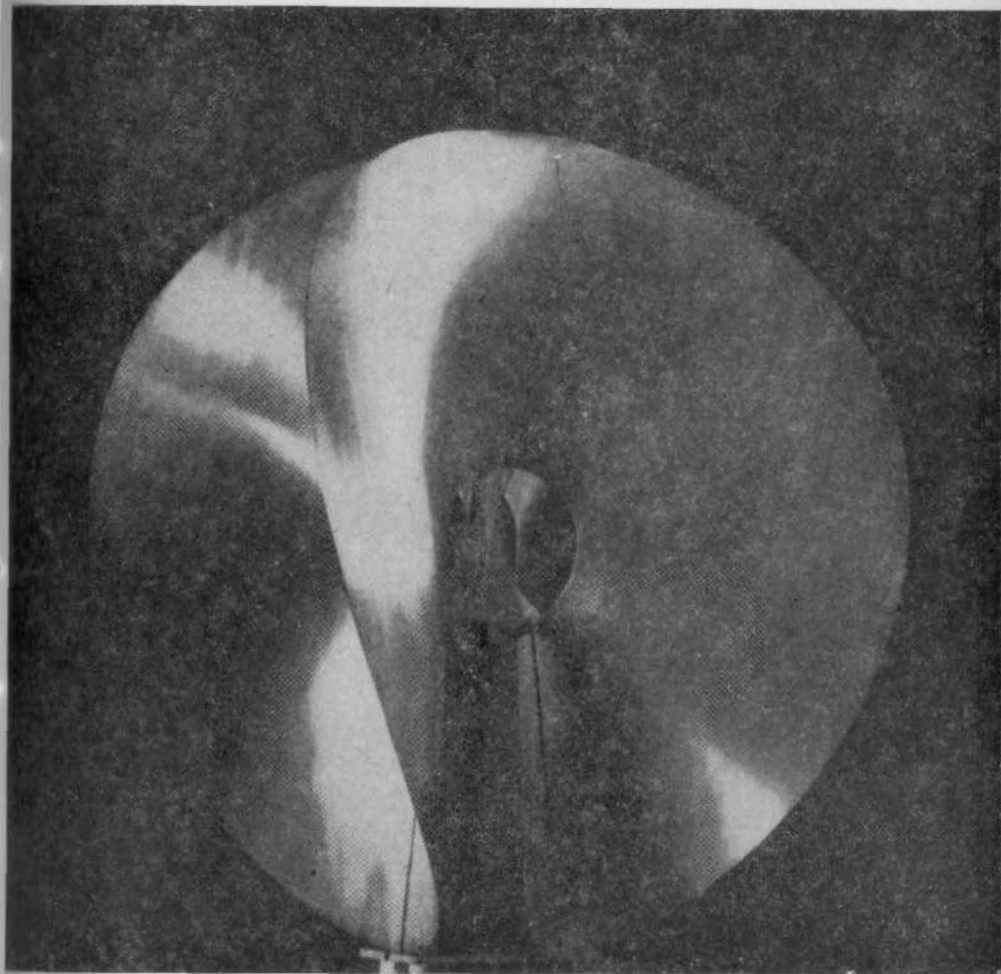
prendió que la forma y el color empleados simbólicamente, sin intención de representar algo, ofrecían enormes posibilidades, que así usados podrían comunicar lo que se deseaba de un modo más directo y vigoroso. Dedicóse a explorar esas posibilidades, trabajando con cautela y poniendo a prueba cada método que descubría. Al mismo tiempo, comenzó a elaborar una teoría que fundamentara sus experimentos, teoría que resumió en una tesis publicada en 1912 con el título de *Sobre lo espiritual en el arte*. Quien desee entender a fondo el arte de Kandinski debe leer atentamente ese libro.

Suele argüirse que el arte no necesita justificación teórica; que el artista que trata de explicar verbalmente su creación, denuncia una flaqueza. De ser así, hubo muchos creadores que sufrieron esa debilidad, desde Leonardo hasta Reynolds y Delacroix. Sin aventurarse a redactar un tratado formal, varios artistas modernos han escrito declaraciones o cartas en las que nos proporcionan la necesaria guía para comprender sus intenciones. Tal es el caso de van Gogh y de Cézanne. Uno de los más grandes pintores de nuestra época, a quien nadie acusaría de intelectualismo, nos ha legado la obra más profunda que jamás se haya escrito acerca del arte: me refiero a Paul Klee. Kandinski no poseía la visión intensamente introspectiva de Klee; con todo, *Sobre lo espiritual en el arte* es un osado y original ensayo sobre la estética, en el cual su autor pone toda su experiencia en la materia y señala la orientación que debe tomar el arte para entrar en lo que él llama "la era de la creación consciente". Veremos de inmediato qué quiso decir Kandinski con esta frase, mas primero deseo hacer notar que empleó poco el vocablo "abstracción" a pesar de que conocía el libro *Abstraction and Empathy* (Abstracción y empatía)² de Wilhelm Worringer, publicado por la misma casa editora dos años antes de que él comenzara el suyo. En esa obra, Worringer demostraba que, cada tanto, el arte de Europa septentrional se inclina a lo abstracto. Kandinski advirtió que la situación espiritual de Europa requería la repetición de este fenómeno recurrente y por eso, más consciente y deliberadamente que otro artista de su época, decidió conducir al arte europeo hacia ese sendero.

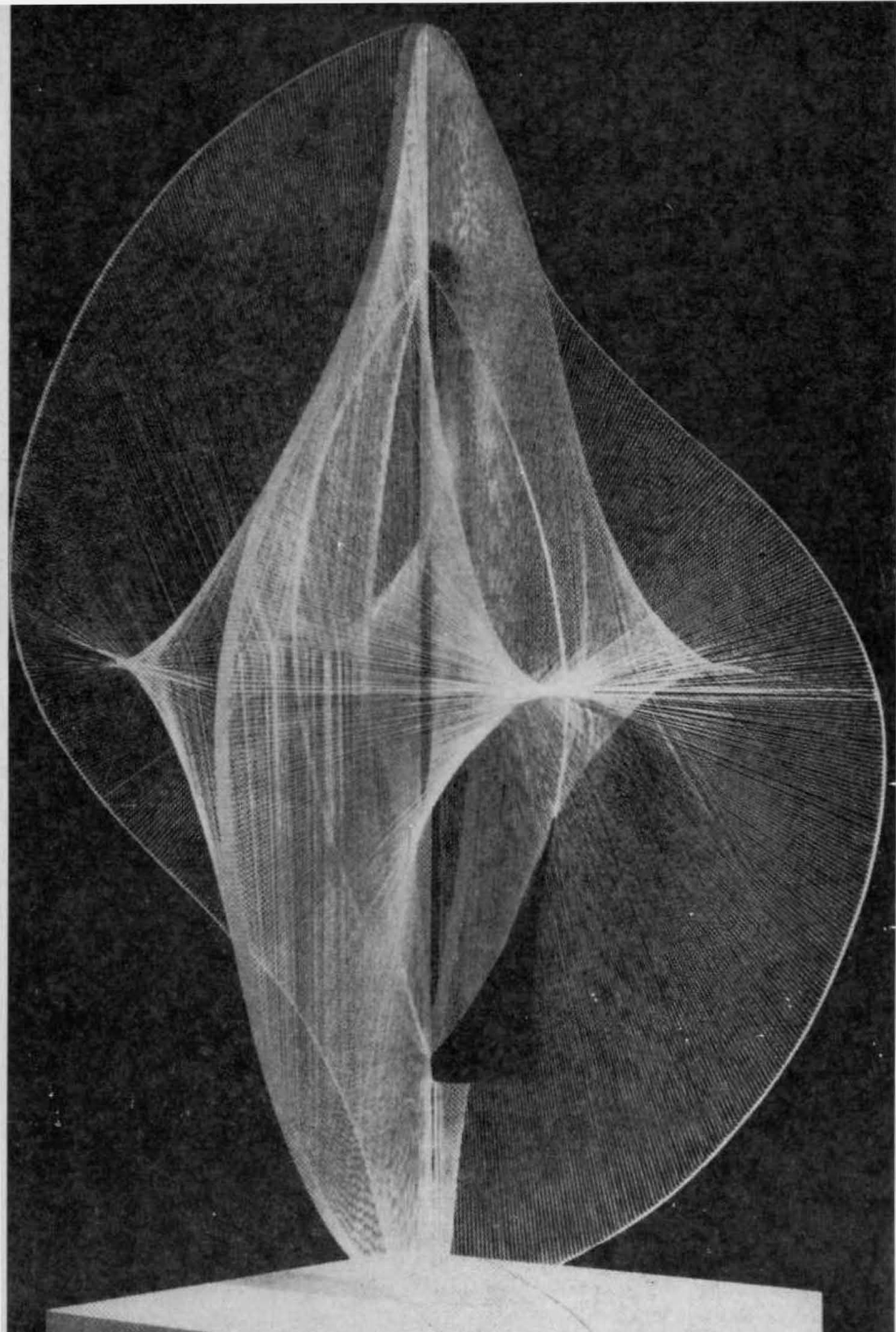
La teoría propuesta por Kandinski puede resumirse así: el arte comienza allí donde termina la naturaleza (Oscar Wilde tam-

bién lo dijo): El arte nace de una necesidad interna; de la necesidad de plasmar un sentir personal en una forma objetiva. (La naturaleza es un obstáculo para comunicar lo que se siente con exactitud.) La obra de arte es una construcción (no necesariamente geométrica) que hace uso de todas las posibilidades de la forma y el color —no de manera evidente, pues a veces la construcción mejor lograda no es la que salta a la vista— y se compone de formas aparentemente fortuitas, interrelacionadas "de alguna manera", pero, en realidad, unidas con absoluta precisión. "La expresión abstracta última de toda creación artística es el número", afirmó Kandinski, sin dejar de reconocer que los elementos con que trabaja el artista son muchas veces irregulares, por lo cual resulta difícil traducir su estructura en una fórmula matemática. El motivo es siempre psicológico; Kandinski no vacilaba en decir "espiritual", aunque el vocablo alemán que empleaba —"geistig"— no tiene el matiz supersticioso de la palabra inglesa. Mas "el artista debe tener algo que comunicar, pues su objetivo no es dominar la forma sino mas bien adaptarla a eso interior que desea plasmar". Lo subjetivo es lo que decide en última instancia, es la piedra de toque; y en esto Kandinski se identifica con la teoría expresionista del arte. "Lo que nace de una necesidad interior, lo que surge del alma, eso es hermoso."

Esta teoría de arte encierra una síntesis hegeliana digna de atención: la eterna contradicción entre lo interior y lo exterior; entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la conciencia humana y el indiferente mundo de los hechos (la Naturaleza), se resuelve en la unidad de la obra de arte. Kandinski sostenía que la gran obra de arte es una construcción que se realiza a plena conciencia, elaborando pacientemente las formas plásticas hasta hacer que correspondan a un sentir interior que el artista va "concretando" poco a poco. Al principio, las formas pueden ser arbitrarias: un garabato, una línea y un color improvisados; pero luego se los modifica o trabaja, se los desmenuza, se los da vuelta y analiza hasta lograr que correspondan a un sentimiento interior que se va definiendo y concretando a medida que las formas se acercan a esa correspondencia: el artista sólo puede tomar plena conciencia de su sentimiento si consigue disponer las formas de modo que lo expresen.



52 Gabo. *Tema esférico de bronce.* c. 1960



Grohmann y otros autores describieron así el "método" adoptado por Kandinski: eso que, a primera vista, parece el garabateo más casual es, en rigor, una cuidadosa disposición de elementos formales irregulares. La primera composición donde emplea enteramente tales elementos abstractos es una acuarela de 1910, propiedad de la viuda del pintor. Kandinski no dedicó de inmediato todas sus energías al arte abstracto. Fue tanteando camino, avanzando lentamente, de ahí que muchas de las obras del período 1910-14 muestran todavía evidente base naturalista. (*Lámina 47.*) (Aún más tarde, por ejemplo, durante la Primera Guerra Mundial, cuando retornó a Moscú, pintó ocasionalmente en estilo figurativo.) De todos modos, el paso estaba dado, y jamás volvió al realismo después de su regreso a Europa occidental, a fines de 1921.

Al principio Kandinski estuvo solo; pero pronto habría de recibir el apoyo de otros artistas, más jóvenes que él. En el curso de 1911 conoció a Paul Klee, Hans Arp, August Macke y Franz Marc. De ellos, Marc parece haber sido quien mejor comprendió las ideas de Kandinski; y fue así que ambos decidieron unirse para organizar el grupo que llamaron "Der Blaue Reiter" (El jinete azul). Realizaron su primera exposición en Munich, en diciembre de aquel año; dos meses después, en febrero de 1912, se efectuó la segunda, también en Munich, y hubo una tercera, hacia fines de ese año, esta vez en Berlín. En 1912, Klee, Marc y Macke visitaron París, donde entraron en contacto con Robert Delaunay, cuya pintura "órfica" evolucionaba también hacia la abstracción. A partir de entonces, Delaunay se mantuvo en comunicación con el grupo de Munich y no cabe duda de que ejerció considerable influencia sobre los tres pintores, siendo a su vez quizá influido por las teorías de Kandinski.

El estallido de la guerra puso fin a las actividades de "Der Blaue Reiter." Desplazado, Kandinski tuvo que regresar a Rusia por Suiza y los Balcanes. En Moscú se encontró con dos movimientos abstractos: el suprematismo, encabezado por Malevich, y el constructivismo, dirigido por Tatlin. Al parecer, sus dos primeros años de residencia en Moscú no fueron muy productivos; quedan muy pocas obras de ese período de su vida (que Grohmann llama "Intermezzo"). En 1917 Gabo y Pevsner retornaron a Moscú; Kandinski dedicó los

cinco años siguientes a los problemas políticos y nacionales antes que a la actividad artística. Finalizada la Revolución, recibió el nombramiento de profesor de la Escuela Nacional de Artes y en 1919 fundó una serie de galerías de arte en la capital y las provincias, organización que también dirigía. En 1920 fue designado profesor de arte en la Universidad de Moscú; en 1921 creó una Academia de Artes. Pero ya comenzaba a hacerse sentir la reacción termidoriana y la exigencia oficial de que el arte se mantuviera dentro del "realismo socialista" se oponía a las tendencias revolucionarias. En vista de esta situación, Kandinski decidió irse de Rusia. A fines de año llegó a Berlín, una ciudad en la que no se sintió cómodo. La vida artística estaba dominada por los dadaístas y los expresionistas, con quienes Kandinski nunca simpatizó demasiado; además, reinaba en la vida intelectual de la capital alemana un espíritu de desesperado nihilismo. Afortunadamente, casi de inmediato, Walter Gropius lo invitó a integrar el plantel docente del Bauhaus, la escuela elemental de diseño de Weimar que estaba bajo su dirección desde 1919. Allí Kandinski se encontró con Klee, Lyonel Feininger, el arquitecto Adolf Meyer y el proyectista Joannes Itten; por fin había hallado un medio donde se sentía a gusto, donde pensaban como él. Kandinski habría de permanecer en el Bauhaus hasta su clausura en el trágico año de 1933, vale decir, que se quedó cinco años más que Gropius, quien renunció en 1928.

El "Intermezzo" de Moscú y el cierre del Bauhaus por los nazis son dos sucesos que dividen la obra abstracta de Kandinski en tres periodos característicos: el de Munich (1908-14), una época de experimentación y de hallazgos; el de Bauhaus (1922-33), años de definición y exposición, y el de París (1933-44), etapa de consolidación y elaboración. Ya me he referido a su época de formación de Múnich; intentaré ahora definir los rasgos generales de los periodos restantes.

Kandinski terminaba su libro de 1902 anunciando: "Nos acercamos rápidamente a una época en la que la composición será razonada y consciente, en la que el pintor se enorgullecerá de armar sus obras cual construcción", afirmación que da la clave de la futura evolución de su propia pintura. Tal vez el movimiento constructivista con que se topó a su regreso a Rusia aclaró sus ideas y le infundió nueva fe, aunque en

aquel entonces parece haber reaccionado contra las formas severamente geométricas de Malevich y Tatlin. Los escasos cuadros del período moscovita que han llegado hasta nosotros o que conocemos por fotografías, siguen la línea de las últimas obras que pintó en Europa occidental: formas violentamente explosivas, contenidas a menudó dentro de un irregular contorno oval. Los elementos constituyentes todavía sugieren vagamente un paisaje, los escombros dejados por un terremoto o una inundación; pero al final de esta etapa ya se hace evidente una tendencia a la precisión geométrica, y ejemplo de ello es *Bunter Kreis* (Círculo multicolor), de 1921, perteneciente a la pinacoteca de la Universidad de Yale. A partir de 1921, el proceso de geometrización se va acelerando y culmina hacia 1923, establecido ya Kandinski en el Bauhaus y nuevamente dedicado de lleno a su trabajo creador. Si examinamos una tela típica de este período (*En el cuadro negro*, 1923) advertimos que conserva algo de la estructura del paisaje. Los círculos no representan al Sol; los triángulos no son montañas ni las curvas, nubes; con todo, son los elementos arquetípicos de un paisaje que se nos aparecen sometidos a un refinamiento intencional. Observa Grohmann: "Durante su estada en Moscú, Kandinski se fue aproximando, paso a paso, a un nuevo modo de composición, más difícil y objetivo, que causó sorpresa entre sus conocidos de Berlín. Le sucedía lo mismo que a Klee, esto es, cada vez que iniciaba algo nuevo, sus amigos lo desaprobaban."

Pero ya nada podía hacerlo retroceder. En los años de Bauhaus, Kandinski consolidó un nuevo método y una novísima forma de arte que fue el primero en perfeccionar. Había elegido un camino que debió recorrer solo. Su arte tenía algo en común con el de Klee: ambos se basaban siempre en la fantasía, es decir, en la libre combinación de imágenes. Kandinski carecía, empero, del sentido del humor de Klee y de su imaginación esencialmente poética. Las imágenes de Kandinski eran siempre *plásticas*, es decir, elementos de forma y color totalmente libres de contenido sentimental (empleo la palabra "sentimental" en su sentido exacto, y no en el peyorativo). Esto no quiere decir que las formas plásticas no cumplen una función simbólica; por el contrario, una línea, un círculo, un triángulo, cualquier elemento geométrico, tienen un significado definido para Kandinski; cierto es que

algunos de sus títulos aluden a un sentimiento, como *Obstinado*, por ejemplo. Esto es excepcional, pues la generalidad de sus cuadros lleva nombres que hacen referencia a estados o fuerzas de naturaleza física (*Punto amarillo*, *Rosado tranquilísimo*, *Quieta armonía*, *Tranquila tensión*, *Línea caprichosa*, *Contacto*, *Brillante unidad*, *Vacilación*, *Contrapesos*, *Ascendente*, etc.) (*Láminas 48 y 49*.) Estos elementos físicos constituyen un lenguaje de formas, empleado para decir algo, para comunicar una "necesidad" interior. Kandinski no supo definir con exactitud esta necesidad interior; al parecer, la consideraba como una imprecisa tensión espiritual (podría decirse psicológica y hasta nerviosa) que encontraba salida en el acto o proceso de componer una obra. No cabe duda de que siempre tuvo presente la analogía con la composición musical; por eso, el libro *Poetics of Music* (Poética de la música) de Igor Stravinski,³ su compatriota y compañero de exilio, nos brinda la mejor explicación del método de composición de Kandinski. (A mi juicio, estos dos grandes artistas contemporáneos siguieron una evolución formal muy semejante.) Dice Stravinski en el primer capítulo: "No podemos observar el fenómeno creador independientemente de la forma en que se le da manifestación. Todo proceso formal procede de un principio, y el estudio de este último requiere precisamente eso que llamamos dogma. En otras palabras, nuestra necesidad de sacar orden del caos, de encontrar la recta línea de acción entre la maraña de posibilidades y la indecisión de nuestros vagos pensamientos presupone la necesidad de un dogmatismo." Luego define el dogmatismo como un sentido o gusto por el orden y la disciplina, alimentado y conformado por conceptos positivos.

Al tratar sobre la composición musical, Stravinski afirma que la música, en su estado más puro, es una especulación libre. "Una obra se revela y justifica por el libre juego de sus funciones. Tenemos el derecho de aceptar o rechazar este juego, pero no de poner en duda su existencia. Juzgar, discutir y criticar el principio de la volición especulativa que constituye la base de toda creación es, entonces, manifiestamente inútil." A continuación, Stravinski sostiene que "la inspiración no es, de ninguna manera, condición prescripta del acto creador, sino más bien una manifestación cronológicamente secundaria".

"Inspiración, arte, artista... son otras tantas brumosas palabras por decir lo menos, que nos impiden ver con claridad en un campo donde todo es equilibrio y cálculo, donde sopla la brisa de lo especulativo. Después, sólo después, surge la perturbación emotiva que da origen a la inspiración, una perturbación emotiva sobre la cual la gente habla con tanta indelicadeza confiriéndole un significado chocante para nosotros y comprometedor para el término en sí. ¿No está claro que tal estado emotivo es meramente una reacción por parte del creador que se enfrenta a esa desconocida entidad que todavía es sólo el objeto de su acto creador y que se convertirá en obra de arte? Al artista le será dado ir descubriendo su obra paso a paso, eslabón a eslabón. Y es esa cadena de descubrimientos, así como cada uno de ellos, lo que provoca ese estado emotivo —que es casi un reflejo fisiológico, como el de secretar saliva al despertarse el apetito—, una emoción que sigue estrechamente las fases del proceso de creación."

He reproducido este pasaje en su integridad porque describe y explica exactamente el método de composición de Kandinski y, con seguridad, su filosofía del arte. En una oportunidad (respondiéndole a un gendarme), Stravinski se definió como "inventor de música". Y Kandinski inventaba pintura. Ambos artistas sostenían que "la invención presupone imaginación, pero no debe ser confundida con ella". Kandinski inventaba sus elementos formales, y su imaginación creadora les daba coherencia expresiva y unidad.

Todo garabato o pincelada aparentemente casual de una composición de Kandinski es una invención pensada: pasaba horas enteras dibujando y volviendo a dibujar todos esos detalles en apariencia informales, y no los incluía en la composición hasta conseguir que expresaran fielmente lo que él deseaba. Esto es lo que Kandinski quería dar a entender cuando hablaba de "creación consciente", lo cual es ni más ni menos que "el principio de volición especulativa" de Stravinski, y no debe confundirse con el "arte informal", surgido con posterioridad a la muerte de Kandinski. Tal arte informal (tachismo, pintura de acción, etc.) podía tener cierta relación con los intentos primeros de abstracción de Kandinski e incluso con la primera fase de sus posteriores "improvisaciones" en composición. Kandinski se distingue de la mayor

parte de los "informalistas" por poner el acento en el dominio consciente de los elementos de forma y color. Es la misma diferencia que existe entre la estructura disciplinada de la música atonal de Berg y Webern y el expresionismo informal de la "musique concrète".

En 1926, durante el período de Bauhaus, Kandinski dejó sentados sus principios de composición en un tratado que intituló *Point and Line to Plane*. En él lleva la exposición teórica que forma parte de *Sobre lo espiritual en el arte* a un plano más profundamente analítico. En su primer libro Kandinski se concentra principalmente en el estudio de los efectos del color en relación a la forma; en el segundo explora el dinamismo de la línea y el plano, particularmente en relación a las técnicas del aguafuerte, la xilografía y la litografía. La horizontal y la vertical no son simplemente direcciones opuestas sino también "temperaturas" simbólicas: lo horizontal es frío, y lo vertical, caliente. En rigor, atribuye una temperatura o temperamento a todas las direcciones lineales y las zonas espaciales: la parte inferior de una composición es una zona de restricción o pesadez; la parte superior es de liberación y liviandad. De esta manera, la composición pictórica equivale a una orquestación de fuerzas vitales expresada en símbolos plásticos. Siempre está presente la analogía musical, y Kandinski introduce libremente en la estética de la pintura los conceptos de tiempo, ritmo, intervalo y métrica, hasta entonces privativos de la música. La estética de Kandinski (una estética total, que abraza todas las artes) es válida o no según lo sea esta analogía; recordemos que, desde los lejanos días del Blaue Reiter, nuestro artista fue elaborando su filosofía del arte en base al intercambio de ideas con compositores de la talla de Arnold Schönberg (*lámina 49*).

No hay diferencia fundamental entre el período de Bauhaus y el de París, pero en este último Kandinski tuvo la libertad de desarrollar su arte en el aislamiento y apuntalado por una confianza en sí mismo que había puesto a prueba en diez años de actividad pedagógica. En la etapa parisiense no operó ningún cambio decisivo en el carácter de su pintura, a pesar de que inventó muchos nuevos motivos y adoptó ciertos "esquemas", como el de dividir el espacio del cuadro en paneles autocontrastantes o en "fachadas" arquitectónicas

(lámina 50). Más notable quizá es la fiera riqueza del colorido, que parecería ser una reminiscencia del arte autóctono de Rusia y Asia. Grohmann compara estas últimas pinturas con el arte mexicano y peruano, deduciendo de la teoría de la "Amerasia" de Strygovski la existencia de un lazo histórico. No es mi deseo dilucidar si estas y otras semejanzas se deben a recuerdos atávicos de Kandinski o a su conocimiento consciente de estas artes exóticas y su afinidad con ellas.⁴

Desde la muerte del artista, acaecida en 1944, se comprende y aprecia mucho más su obra, lo cual no quita que quede siempre una oposición latente. Este rechazo no merecería comentario si sólo fuera una manifestación más de la incapacidad general de la mayoría para captar y gustar de las tendencias abstractas. Pero el hecho es que hay buen número de sinceros amantes del arte contemporáneo, admiradores de Klee o de Picasso, digamos, que no se conmueven, sin embargo, ante la obra de Kandinski. Igual fenómeno se observa en la música, ya que personas que admiran a Bartók o Prokofiev no sienten ninguna emoción al oír composiciones de Alban Berg o Anton Webern. Acaso la clave de esta limitación debe buscarse precisamente en la palabra "emoción"

En efecto, las creaciones de Kandinski, lo mismo que las de los compositores mencionados, encierra una emoción apolínea y no dionisiaca. "Lo importante para el lúcido ordenamiento de la obra —para su cristalización (cito nuevamente a Stravinski)— es sojuzgar debidamente todos los elementos dionisiacos que dan impulso a la imaginación del artista y hacen ascender la savia vital; doblegarlos antes de que nos embriaguen y forzarlos finalmente a someterse a la ley: Apolo lo exige." El arte de Kandinski no es para todos los gustos; mas para quienes son capaces de apreciar la fuerza y la belleza de un arte que logra imponer la más límpida unidad intelectual al caos de los elementos dionisiacos, la obra creadora de Kandinski es una de las más excelsas de la historia del arte moderno.

XI BEN NICHOLSON: LA ESENCIA ÍNTIMA

Hoy en día, priva una tendencia a no practicar el arte como un quehacer profesional. Así, la "pintura de acción" es una técnica que puede ser practicada, con sólo una diferencia de grado, tanto por monos como por hombres. Ahora hay más artistas autodidactos que nunca, artistas que se ufanan de su amateurismo cual de una virtud.

Reconozco que la espontaneidad es una virtud positiva y lejos de mí el menospreciar un movimiento que fue capaz de aislar y dar relieve a tal virtud. Lo antedicho va simplemente como preámbulo a la afirmación de que Ben Nicholson es un artista profesional en todo el sentido de la palabra, hijo de un artista profesional, y, por ende, formado en un medio profesional. Nació con un pincel en la mano. Estaba destinado a demostrar con mayor claridad que nadie que el artista profesional no tiene por qué ser académico. Las escuelas de arte son instituciones propias de la época moderna: antes del siglo XVIII los artistas aprendían el oficio en un taller. Así sucedió con Nicholson, quien desde la infancia aprendió a expresarse visualmente como quien aprende a hablar.

Lo mismo que el lenguaje oral, el plástico se rige por reglas: tiene su sintaxis y su gramática. También posee cualidades propias: tonos, acentos e inflexiones. El buen artista plástico

(igual que el buen cantante) es aquel capaz de dar perfecto tono, volumen y expresión a los elementos del lenguaje. En suma, es aquel que logra un *estilo*, el cual no está tanto en el hombre en sí como en la sintaxis o en el orden que el artista impone a su visión. Cuando se critica a un escritor, se lo juzga por su estilo; en cambio, cosa curiosa, al analizar las creaciones de la pintura moderna, por lo general se olvida la parte estilística. Es verdad que los críticos hablamos incesantemente de forma y composición, incluso de "factura" y "plasticidad", pero nunca de la fusión de todos estos elementos concretos y analizables en una aprehensión de la esencia íntima de las cosas, una esencia expresada en un lenguaje visual que no es más que un refinamiento de los medios simbólicos que todos empleamos cuando deseamos decir algo con signos visuales.

El movimiento artístico del cual Nicholson es maestro tan exquisito, podría caracterizarse justamente con la frase que acabo de usar: un refinamiento de los medios simbólicos que constituyen un lenguaje visual. Durante siglos, en Europa se subordinó tal refinamiento a las exigencias de la literalidad mimética, del ilusionismo (el paralelo en literatura sería el empleo onomatopéyico de palabras que subordinara el sentido del texto a la reproducción de sonidos). No corresponde aquí hacer otra incursión en la historia del arte sólo para justificar los movimientos que se apartan del realismo o del naturalismo: hoy se reconoce universalmente la autonomía del arte como actividad creadora de formas. Lo que no es tan fácil de establecer es la autonomía del artista. Hablamos del *estilo* gótico o del *estilo* de la escuela florentina, abarcando en este término aquellos elementos compartidos por una cantidad de artistas; pero con la palabra *estilo* también denotamos, y cada vez más, los elementos que son propios de un solo artista, que lo distinguen y separan de los demás, haciéndolo aparecer como un excéntrico. El arte moderno se caracteriza principalmente por el deseo y la búsqueda de lo particular, contra lo cual, creo, ciertos artistas han reaccionado consciente e inconscientemente. La tendencia contraria, conocida desde que Platón usó la frase por primera vez en su definición del amor —el deseo y la búsqueda del *todo*—, podría también definirse como el deseo y la búsqueda de la esencia íntima de las cosas. Totalidad es integridad, pureza, concordancia; cualidades abs-

tractas que, empero, sólo pueden expresarse en la configuración y textura de las formas visibles. "Expresar", palabra imposible, que significa algo así como "exprimir", cual si el proceso creador fuera semejante al acto de ordeñar una vaca, cuando, en realidad, se trata de obtener una construcción armoniosa, un objeto de exactitud matemática, un instrumento inconcebiblemente delicado que corresponda a los "fundamentos más profundos de la cognición" ("auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis", es la frase de Goethe). Únicamente quien posea una sensibilidad educada para emplear los medios con precisión y para juzgar los resultados tendrá la posibilidad de lograr esta correspondencia.

Muy contadas son las ocasiones en que se dio la posibilidad de estilo tan exquisito. Se dio en el período neolítico, que produjo armas y herramientas rituales de jade y otras piedras preciosas que representan el primer conocimiento intuitivo de la belleza formal; en la arquitectura y la alfarería de Grecia (siempre hallé un parentesco entre las pinturas de Nicholson y las vasijas de fondo blanco del siglo V a. C.), en ciertos mosaicos bizantinos y en algunos marfiles y relicarios góticos; y en el Renacimiento, en las esculturas de Jacopo della Quercia y las pinturas de Piero della Francesca. En nuestra época, se ha redescubierto la pureza de estilo en uno o dos cuadros de Seurat, el cubismo "clásico" de Picasso y Braque, la pintura de Mondrian y en la escultura de Arp, Gabo y Hepworth. Suele decirse del estilo "puro" que es clásico, y aunque en el pasado yo también lo hice, considero erróneo aplicar términos históricos como clásico y romántico para denotar las diferencias cualitativas que se descubren en la pintura moderna. Esa aprehensión de la esencia íntima de las cosas antes mencionada está al alcance de artistas de variado temperamento, tal vez lo haya estado siempre, y quién podría decir si Poussin estuvo más cerca de la meta que Turner, por ejemplo. El lenguaje es diferente; la realidad que se busca expresar, la misma. Y es este "deseo y búsqueda" la marca distintiva del artista, cualquiera sea su temperamento. Integridad, intensidad, concentración: he aquí los atributos que se requieren para alcanzar el objetivo perseguido; y son los instrumentos de que puede valerse el hombre, no importa su temperamento (el temperamento es la cualidad a la que el artista renuncia para adaptarse y seguir una escuela). Como dijo Byron refi-

riéndose a Shelley, Nicholson no pertenece a ninguna escuela; cuanto más atentamente estudio su evolución, tanto más me convengo de que los medios que emplea para llegar a la esencia íntima de las cosas son únicos y totalmente personales. Aun en el aspecto técnico tiene ciertos trucos (*trucs*) muy propios; así, sacrifica una enorme cantidad de navajas desgastando con pasión la superficie de la pintura hasta lograr el grado de tensión expresiva que busca. Pero más allá de estos recursos (entre los que sobresale la suprema gracia de sus líneas, otra reminiscencia de la ornamentación de los vasos griegos) hay en Nicholson una intuitiva relación con las cosas en sí. Esto, aunque siempre implícito en sus obras no figurativas, se hace patente en los dibujos sobre modelo natural, práctica que siempre mantuvo paralelamente al proceso de abstracción. Tales dibujos revelan una perfecta comprensión de la forma orgánica —trátese de paisaje o de vegetación— además de una afinidad con la forma arquitectónica: es capaz de poner toda la belleza de un templo o de una torre en una sola línea de pura sensibilidad (*lámina 51*). Asimismo, descubrimos en ellos un aspecto menos evidente, a saber, un sentido del humor: también el humor es la esencia íntima de ciertas escenas.

Como se sabe, hay grados de abstracción: una vez que un período o una persona entra en el camino de la estilización, es la forma la que toma el mando. Así como, generalizando, puede decirse que la evolución cósmica es un progresivo avanzar desde el caos hacia la forma, cabe afirmar que la aprehensión de la realidad (básicamente caótica cuando se abren las puertas de la percepción en la infancia) es un paso que conduce del caos a la forma. Pero, como demostró maravillosamente Henri Focillon, una vez definida y delineada, la forma toma vida propia —divide, combina, amplía, prolifera— y al artista sólo le queda guiar a los hijos de la imaginación hacia los "fundamentos más profundos de la cognición". Si no se comprende al arte abstracto, si la generalidad no aprecia su importancia, ello se debe al hecho de que no se sabe seguir el proceso evolutivo de la forma, por el cual ésta asciende de la naturaleza a la cognición. Hay en el desarrollo estilístico de un artista como Ben Nicholson una especie de lógica orgánica tal que, en teoría, sería posible develar cada silogismo visual. Pero en la práctica, las formas se

funden en otras formas: las transiciones, las imágenes que se confunden, como las que se observan en ciertas técnicas de película, no tienen lugar en la pintura acabada.

Vemos que hay un desarrollo orgánico entre cuadro y cuadro, entre la producción de un año a la del que le sigue; pero, además, cada pintura lleva oculta la evolución que condujo a la forma final.

Paisajes, naturalezas muertas, naturalezas muertas con paisaje, naturalezas muertas con fondo abstracto, obras puramente abstractas: son todas facetas de una misma facultad de aprehensión, de una misma capacidad para penetrar hasta lo más profundo.

Las palabras son torpes o insuficientes para describir una visión artística tan honda. Y como no encontré en mi vocabulario los términos adecuados para definir la etapa final de la pintura de Nicholson, opté por la expresión "abstracción pura". Las formas son inseparables de la experiencia visual. El círculo, el rectángulo, todas las formas geométricas proceden de datos sensoriales primarios: de los gestos que hacemos habitualmente con brazos y dedos, de la *gè* [tierra] que medimos con los órganos de la percepción. La esencia íntima de las cosas es métrica, y todo arte consiste en comprender y tomar conciencia de este hecho.

Pero tenemos sensibilidad además de sentidos, sentimiento además de intuición. La calidad del sentimiento se comunica a través del color, y también de la forma, por lo que tiene de dinámico, es decir, por su posibilidad de crear la ilusión de movimiento. Pero sobre todo con el color. En el campo del color sólo pueden establecerse relaciones de afinidad entre pintor y espectador. Es cierto que existe una ciencia de la armonía de los colores, mas el gran artista puede desafiarla (para obtener la discordancia que expresa sublime terror o pavor). Nicholson no tiene tales ambiciones. Los ideales que se propone representar con el color son la armonía y la serenidad, además de una cualidad más personal que definiría como frialdad, a falta de otra palabra, y que nos recuerda el rasgo fundamental de Vermeer. Si a esto se añade la pura abstracción, la obra resultante muestra una represión

que algunos toman por carencia de pasión; es como si dijéramos que la poesía de Mallarmé o la música de Stravinski están desprovistas de pasión. Esta comparación (lo mismo que toda comparación entre las artes) es inexacta: Nicholson no es tan contenido como Mallarmé ni tan variado como Stravinski; de todos modos, nos sirve para darnos una idea del clima mental de la obra de este artista, de su claridad, precisión, disciplina y profundidad.

XII NAUM GABO: ANTE LAS PUERTAS DE UN FUTURO EN BLANCO

Al declararse la guerra en agosto de 1914, Naum Gabo, a la sazón estudiante de la Universidad de Munich, decidió buscar refugio en Escandinavia, y hacia allí partió en compañía de su hermano Alexei. Dirigió sus pasos primero a Copenhague y luego a Oslo. Gabo se había marchado de Rusia en 1910 para ir a estudiar medicina a Munich. En esa ciudad sufrió la influencia del gran historiador del arte Heinrich Wölfflin, y poco a poco fue dejando la medicina para dedicarse a la filosofía, las ciencias aplicadas y las bellas artes. Cuando llegó a Noruega, Gabo ya estaba completamente decidido a ser escultor; allí, entre los fiordos noruegos, "nació el verdadero Gabo". Así dice su hermano, quien añade:

Durante los años que vivimos juntos en Noruega, Gabo gustaba pensar en voz alta, y yo era su constante oyente. Solíamos pasear por la costa, al borde de los fiordos, y por las montañas, de día y en las noches claras. En esas oportunidades, se planteaba una y otra vez los problemas de espacio y tiempo, buscando la manera de expresarlos. Más tarde, escribió en su manifiesto realista: "Mirad el espacio real. ¿Qué es sino continua profundidad?"

Creo que estas ideas le eran inspiradas por las profundidades

que ofrecían a su vista los fiordos noruegos. Trataba de representar esta profundidad en las cosas que nos rodean y con frecuencia recurría a efectos que obtenía aplicando los métodos de la perspectiva inversa, como los que empleaban los antiguos bizantinos para crear la sensación de profundidad y movimiento. Me hablaba largamente acerca del significado de la línea en la escultura; me decía que su función no es delimitar los objetos sino mostrar hacia dónde tienden los ritmos y las fuerzas ocultos en ellos. El espacio y el tiempo, la infinitud del universo, el inconmensurable cosmos estrellado: he aquí las cosas que lo apasionaron siempre.¹

En el invierno de 1915-16, lejos de los talleres de Moscú, Munich y París, Gabo comenzó sus primeras construcciones: pequeñas figuras y cabezas compuestas de trozos de fino cartón coloreado pegados formando planos que se cortan entre sí. Desde el principio, "construyó" sus obras con tanta precisión que pudo reproducirlas más tarde en materiales más duraderos.

No pretendo decir que estas construcciones nacieron cual Minerva del cerebro de Gabo, sin que mediaran preconcepciones de ninguna especie. Justamente en la época en que Gabo se encontraba en Munich se dejaban sentados los fundamentos del arte abstracto. En 1908, la Piper Verlag publicaba *Abstracción y empatía*, de Wilhelm Worringer, y cuatro años más tarde, *Sobre lo espiritual en el arte*, de Kandinski. Ambos libros contienen la semilla de la idea de un arte geométrico "abstractivo". Gabo leyó la obra de Kandinski en 1913 y la de Worringer, mucho después; con todo, la idea de la abstracción ya flotaba "en el aire". Independientemente, en París, el cubismo evolucionaba hacia la abstracción. Cuando Gabo visitó esa ciudad en 1912 y 1913, tuvo oportunidad de ver las creaciones de Picasso, Braque, Gris, Laurens, Lipchitz, Duchamp-Villon y Archipenko. Su hermano Antoine ya se hallaba en París, pero seguía más bien a Vrubel, pintor ruso que manifestó una tendencia hacia la abstracción mucho antes que los cubistas (Gabo le rindió tributo en sus conferencias de Mellon *Sobre diversas artes*). Ninguno de estos experimentos en el campo de la abstracción satisfizo a Gabo porque, en su opinión, no llegaban a captar plenamente la forma en el espacio. "En el cubismo no usan el espacio sistemáticamente

te sino de modo accidental, anárquico, en cierto sentido" declaró Gabo. Lo que él exigía era "un nuevo tipo de clasicismo, de conceptos libres pero de aplicación práctica disciplinada". Y de sus meditaciones junto a los fiordos de Noruega surgió precisamente una nueva especie de clasicismo.

Este clasicismo habría de quedar establecido en un manifiesto que lanzó tras su retorno a Rusia. Tras el estallido de la Revolución (febrero de 1917), Naum y sus hermanos —Antoine se había reunido con ellos en Oslo en diciembre de 1915— decidieron de inmediato regresar a su patria; fue así como llegaron a Rusia hacia fines de abril de 1917. El fermento revolucionario afectó a las artes tanto como a los restantes aspectos de la vida moscovita. La antigua Academia Imperial había sido reemplazada por un organismo llamado Vjutemas (Taller Superior de Artes y Técnica). Gabo describió la nueva institución en estos términos:

"Ha de saberse que esta institución era casi autónoma; era escuela a la par que academia libre, donde, además de impartirse la enseñanza corriente de profesiones especiales... se realizaban con los alumnos seminarios y debates generales en los que se analizaban diversos problemas, con la participación del público; en estas reuniones, los artistas que no pertenecían oficialmente al plantel de profesores tenían oportunidad de expresar sus ideas y dictar clase... Tanto durante los seminarios como durante los debates generales surgían acaloradas discusiones entre los artistas de ideas opuestas que integraban nuestro grupo abstracto. Estas reuniones influyeron mucho más que todas las enseñanzas sobre el desarrollo posterior del arte constructivista."²

En estas polémicas, Gabo exponía las ideas que había madurado en la soledad de los fiordos noruegos. Tres años más tarde, estas ideas aparecieron definitivamente formuladas en el *Manifiesto Realista* publicado con motivo de la exposición que efectuó juntamente con Antoine Pevsner; y aunque el Manifiesto lleva la firma de este último, en realidad fue redactado por Gabo. Su dogma se resume en "cinco principios fundamentales" así enunciados:

El único fin de nuestro arte plástico y pictórico es dar a

nuestras percepciones del mundo expresión concreta en las formas del espacio y del tiempo.

No medimos nuestras obras con el patrón de la belleza ni las pesamos en gramos de ternura y sentimientos.

La plomada en la mano, el ojo preciso como una regla, el espíritu tenso como un compás... construimos nuestra obra, como el universo construye la suya, como el ingeniero levanta sus puentes, como el matemático elabora la ecuación de una órbita.

Sabemos que cada cosa tiene una imagen esencial que le es propia; una silla, una mesa, una lámpara, un teléfono, un libro, una casa, el hombre... todos constituyen un mundo de por sí, planetas que giran en su propia órbita.

Es por eso que, al crear cosas, nosotros le quitamos el rótulo que les pone dueño... les sacamos todo lo accidental y local, dejando únicamente la realidad que es ese constante ritmo de fuerzas que guardan en su interior.

1. Por ende, en pintura renunciamos al color como elemento pictórico. El color es la superficie óptica idealizada de los objetos, nos da una imagen exterior y superficial de ellos, es accidental y nada tiene que ver con la esencia íntima de las cosas.

Afirmamos que el tono de una sustancia, es decir su cuerpo material fotoabsorbente, es la única realidad pictórica.

2. En el uso de la línea renunciamos a su valor descriptivo. En la vida no hay líneas descriptivas; la descripción es un elemento accidental que el hombre superpone a las cosas, no está ligada a la vida esencial y a la estructura constante del cuerpo. La descripción es privativa de la ilustración gráfica y lo ornamental.

Afirmamos que la línea sólo señala el sentido y el ritmo de las fuerzas estáticas que existen en los objetos.

3. Renunciamos al volumen como forma pictórica y plástica

del espacio. No se puede medir el espacio en volúmenes así como no se pueden medir los líquidos en metros; miremos el espacio que nos rodea... ¿qué es sino continua profundidad?

Afirmamos que la profundidad es la única forma pictórica y plástica del espacio.

4. En escultura, renunciamos a la masa como elemento escultórico. Cualquier ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su resistencia material no dependen de la cantidad de masa... ejemplo, un riel, una viga en T, etcétera.

Pero vosotros, escultores de todo matiz y tendencia, seguís aferrados al viejo prejuicio de que el volumen es inseparable de la masa. Aquí (en esta exposición) tomamos cuatro planos y con ellos construimos el mismo volumen que ocuparían cuatro toneladas de masa.

De esta manera, devolvemos a la escultura el uso de la línea como dirección, y afirmamos que, en ella, la profundidad es la única forma del espacio.

5. Renunciamos al milenario error de creer que los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas y pictóricas.

Afirmamos que en estas artes debe entrar un nuevo elemento: los ritmos cinéticos, por ser ellos las formas básicas de nuestra percepción del tiempo real.³

He reproducido estos principios en su integridad porque contienen todos los conceptos básicos necesarios para comprender el constructivismo en general y la obra de Gabo en particular. Formulados hace unos cincuenta años, explican los fundamentos del arte que Gabo ha practicado y sigue practicando fielmente desde entonces. Con posterioridad, el artista escribió otros ensayos e incluso un libro de carácter autobiográfico (*Sobre diversas artes*, 1962), pero jamás modificó aquellos principios enunciados en 1920 "por sobre las tempestades de la vida todos los días. Por sobre las cenizas y los restos

calcinados de las estructuras del pasado. Ante las puertas de un futuro en blanco." El constructivismo nació en el seno de la revolución rusa, en el momento más decisivo de la historia del mundo moderno. Ha sido y sigue siendo la doctrina artística más revolucionaria que se haya proclamado en la era actual, como trataré de demostrarlo a continuación (*láminas* 52 y 53).

En esta oportunidad dejaré a un lado las diversas modificaciones o derivaciones del constructivismo representadas por Tatlin, Rodchenko, los Stenberg, Malevich y otros (sobre quienes Camilla Gray trata extensamente en *El gran experimento: el arte ruso de 1863 a 1922*). Prefiero dedicarme a la doctrina en su forma pura, de la cual es exponente el propio Gabo.

Se advertirá que el término *Espacio* es la palabra clave de la teoría y la práctica del arte escultórico de Gabo. También es la palabra clave de nuestra civilización, por cuyo motivo podría decirse que los enunciados de Gabo fueron verdaderamente proféticos. En una entrevista con Abraham Lassaw e Ilva Bolotovski (1956), al inquirirle éstos cuál era, en su opinión, el origen de este nuevo concepto de espacio en la escultura replicó:

Diría que el verdadero origen del concepto de espacio en la escultura ha de buscarse en el estado de desarrollo intelectual y de la mente colectiva de nuestro tiempo. Anteriormente, el espacio no cumplía un papel importante en las artes, no porque los artistas que nos precedieron no supieran nada del espacio, sino porque para ellos éste sólo representaba algo que acompaña o está ligado a un volumen con masa. El volumen y el mundo material circundante eran el clavo del cual colgaban sus ideas y su visión del universo. Diría que la renovación filosófica y los progresos científicos que se produjeron a principios de este siglo influyeron decisiva y definitivamente sobre la mentalidad de mi generación. No importa que muchos de nosotros no supiéramos exactamente qué sucedía en las ciencias. El hecho es que las cosas estaban en el aire y el artista, con su hipersensibilidad, actúa como una esponja. Puede no saberlo, pero absorbe las ideas que obran sobre él. Por otra parte, nosotros los escultores, al rechazar la vieja escultura, consideramos que los medios empleados hasta en-

*tonces eran insuficientes para expresar las nuevas imágenes. Debíamos encontrar otros medios y formular nuevos principios. Así es como los principios de espacio y estructura pasaron a primer plano. Haciendo mis construcciones descubrí cuánta importancia tenía el espacio en ellas. Comprendimos que la máquina, además de cumplir su función específica, actúa sobre nosotros como imagen.*⁴

Encontramos aquí dos interesantes afirmaciones: el espacio como tal posee un significado especial para "la mente colectiva de nuestro tiempo" y el escultor contemporáneo ha de buscar nuevas imágenes para expresar este nuevo significado especial. La primera de estas afirmaciones no requiere análisis, pues todos sabemos bien que la época actual se distingue por haber adquirido un alto grado de conciencia del espacio en sí, es decir de esa extensión continua que constituye el ámbito del hombre y de los objetos de la percepción. En un sentido más general, el artista occidental ha ido tomando cada vez más conciencia del espacio desde que Giotto comenzó a crear la ilusión de tridimensionalidad en las figuras de sus cuadros. Pero el espacio, como concepto, no necesita imprescindiblemente tomar como referencia los objetos que existen en él. El espacio no tiene por qué ser "un volumen monolítico"; también es concebible como lo continuo en sí, como "una profundidad continua". Una construcción puede representar el espacio no como un volumen monolítico sino como una imagen cinética de la extensión continua. Esto es, al menos, lo que pretende Gabo, y por eso su obra ha de verse y sentirse como una imagen cinética de ese carácter. El constructivismo, dijo, nos ha revelado una ley universal, a saber, "que los elementos de las artes visuales, tales como las líneas, los colores y las formas poseen su propia fuerza expresiva que es independiente del aspecto exterior de las cosas de este mundo; que su vida y acción son fenómenos psicológicos autocondicionados, cuyas raíces se encuentran en la naturaleza humana; que dichos elementos (líneas, colores, formas) no se eligen dentro de ciertas convenciones por razones utilitarias o de otra clase, como se hace con las palabras o las figuras, porque no son meramente signos abstractos sino que están ligados inmediata y orgánicamente con los sentimientos del hombre".⁵

Creo que esto basta como declaración de principios de una teoría del arte distinta del cubismo, la abstracción o cualquier otra doctrina artística moderna. Por cierto que representa un enfoque radicalmente nuevo del arte en sí, lo cual explica por qué Gabo prefiere hablar de constructivismo y no de escultura.

Hasta entonces, todas las escuelas artísticas giraban en torno de la representación del aspecto exterior de las cosas o tomaban ese aspecto exterior de lo existente como punto de partida (descubrimos esta "semilla" en casi todas las manifestaciones no figurativas). Gabo se atrevió a postular que una obra de arte puede tener existencia independiente, libre de todo contenido o toda inspiración naturalista, y ser puramente la imagen de fuerzas impersonales sin dejar de despertar una emoción en el individuo que la percibe como tal imagen. Hasta podríamos atribuir a estas imágenes el poder de provocar en cierta medida ese *frisson* [estremecimiento] del que nos habla Pascal: *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*" [El silencio eterno de esos espacios infinitos me aterra].

Gabo afirma que el constructivismo ve y valora el arte sólo como acto creador. "Por acto creador entendemos toda obra material o espiritual destinada a estimular o perfeccionar la sustancia de la vida material o espiritual." Esto es, en esencia, el concepto de Platón acerca de la función del arte: la obra de arte es la corporización de las leyes físicas del universo, que son de naturaleza armónica, y en virtud de esta función representativa, la obra de arte tiene la capacidad de modificar el medio del hombre y de transmitir la armonía universal al alma humana. Mas lo que le confiere este poder es únicamente su perfección abstracta y universal. Cuando la obra de arte es "espejo de perfección", la humanidad recibe con ella un modelo al cual amoldar su espíritu. El fin último es crear un ambiente cívico completo que, así, cumplirá inevitablemente esta función; para decirlo en las palabras del Manifiesto Realista: "Ponemos nuestras obras en plazas y calles porque estamos convencidos de que el arte no debe seguir siendo el santuario de los ocios, el consuelo de los hastiados y el justificativo de los perezosos. El arte debe acompañarnos dondequiera fluya y actúe la vida... en el banco, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego; en días de trabajo y de fiesta... en casa y en la calle... a fin de que

no se extinga la llama de la vida en la humanidad." O como expresó Platón este mismo ideal: "Debemos buscar a esos artesanos que, merced a un feliz don de la naturaleza, están capacitados para seguir las huellas de la belleza y la gracia verdaderas, a fin de que nuestros jóvenes, que moran por así decirlo en una región salubre, reciban los beneficios de todas las cosas que los rodean; para que así la influencia que mana de las obras bellas vuele hacia sus ojos u oídos cual brisa que trae salud de lugares sanos, y desde su temprana infancia los guíe insensiblemente hacia la conformidad, la amistad y la armonía con la bella razón." ⁶

Si quisiéramos definir las construcciones de Gabo no podríamos encontrar frase más adecuada que la de Platón: son "obras que expresan la armonía con la bella razón". Por eso he dicho que la obra de Gabo es clásica, aunque más exacto sería calificarla de platónica. No fue el único creador que concibió el arte de esta manera. Compartieron su idea, con ciertas diferencias, así como el grupo holandés *de Stijl*, en general. Pero Gabo tiene el mérito de haber llevado la idea a la práctica con mayor pureza y fidelidad; su obra toda no es sólo un impresionante testimonio de una vida esforzada sino también un faro, aún más importante, que ilumina la ruta del arte del futuro. "Hoy importa el hacer. Mañana vendrá la explicación."

Las anteriores consideraciones acerca del constructivismo en general y del arte de Gabo en particular, nos han conducido aparentemente a una contradicción inevitable. En todo el transcurso de este libro está presente la idea de que la actividad creadora es nuestra única posibilidad de poner remedio a esa enfermedad espiritual que es la alienación. He supuesto, tal vez con demasiada insistencia, que la conciliación del hombre y la naturaleza, de la psiquis y el yo, es un proceso orgánico, vale decir íntimamente relacionado con el impulso vital del "ser" o la existencia mismos. A primera vista, el ideal de la forma platónico o abstracto parece contradecir este supuesto vitalista; un análisis más profundo de la función que toca a la forma en la naturaleza demostrará que no es así. Como expresé en el prefacio de un volumen dedicado al estudio de todos los aspectos del problema de la forma, ⁷ "he-

mos aprendido que la percepción es en esencia una función por la que seleccionamos y formamos pautas, que la pauta es algo inherente a la estructura física o a la fisiología del sistema nervioso y que la materia se separa en pautas coherentes u ordenadas agrupaciones moleculares; y vamos reconociendo que todas estas pautas son efectiva y ontológicamente significativas en virtud de estar sus partes organizadas de una manera que sólo cabría definir como *estética*: todo esto ha puesto a las obras de arte y los fenómenos naturales en un mismo plano de investigación. La estética ha dejado de ser la ciencia de lo bello, aislada de todo lo demás; la ciencia, a su vez, ya no puede prescindir de los factores estéticos." Estos conceptos fueron confirmados por los distintos hombres de ciencia que participaron en la redacción de dicho libro, del cual puede extraerse la conclusión general (que es la misma a la que conduce este volumen) de que no ha de hacerse diferencia entre la forma orgánica y lo que en estética se llama forma "pura". Según afirma uno de los autores de *Aspectos de la forma* (el biólogo A. M. Dalcq), "cualquiera sea el aspecto de la forma que examinemos, ya en el sentido más general, ya en la morfogénesis, ya en la evolución, ya en las conquistas de la mente, invariablemente descubriremos que domina un Orden, una Idea." Y esto es precisamente lo que descubrieron todos los artistas modernos importantes, desde Cézanne hasta Gabo. La ciencia y el arte, en sus buceos más profundos, coinciden en el deseo y la búsqueda de la totalidad o unidad.

"La Función de las Artes en la Sociedad Contemporánea" y el ensayo sobre Henry Moore, fueron escritos originariamente para la UNESCO, que gentilmente nos permitió incluirlos en esta obra. "Los Límites de la Pintura" es una conferencia que pronuncié ante el IV Corso Internazionale d'Alta Cultura (1962) realizado en la Fundación Cini de Venecia. "Sociedad Racional y Arte Irracional" es mi aporte a un libro dedicado a honrar a Herbert Marcuse (Boston, Beacon Press, 1967). "Estilo y Expresión" es la versión ampliada de la Introducción a *The Styles of European Art. (Los estilos del arte europeo)* (Londres, Thames and Hudson, 1965). Los ensayos sobre Jerónimo Bosch y Vermeer son versiones revisadas de los respectivos prólogos que compuse para la serie "Los Maestros", editada por Knowledge Publications de Londres. El trabajo sobre Kandinski apareció como prefacio de la Galería Faber (Londres, Faber, 1959). "La Escultura de Matisse" fue escrito especialmente para el catálogo de la Muestra Retrospectiva de Henri Matisse, organizada en 1966 por el Consejo de Artes y la Pinacoteca de la Universidad de California, habiendo sido luego publicado en forma de libro por la University of California Press. Redacté el estudio sobre Ben Nicholson por encargo de una editorial francesa pero, que yo sepa, nunca fue

impreso. "Naum Gabo" servía de presentación al catálogo de la exposición retrospectiva efectuada en la Tate Gallery en marzo de 1966. El ensayo sobre Vincent van Gogh había permanecido inédito hasta ahora. Todos estos trabajos han sido sometidos, en mayor o menor grado, a una revisión y ampliación.

H. R.

Introducción

1. Tomado de una crítica aparecida en *Burlington Magazine*, mayo de 1934.
2. *Last Lectures*, Cambridge, 1939, pp. 23-4.
3. *On Modern Art*, edición inglesa, Londres, 1945, p. 53.

Capítulo I

1. Werner Jaeger, *Paideia*, Oxford, 1947, Vol. III, p. 161.
2. Matthew Arnold, *Lectures and Essays in Criticism*. Ed. R. H. Super, University of Michigan Press, 1962, pp. 120-1.
3. Cf. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, Nueva York, 1965. La cita ha sido tomada de esta obra (p. 62).
4. Jakob Burckhardt, *Reflections on History*, trad. de M. D. Hottelinger, Londres, 1943, p. 179.
5. O. cit., p. 179.
6. T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, Londres, 1948, p. 120.
7. O. cit., p. 260.
8. *Ibid.*, p. 261.

9. Burckhardt, o. cit., pp. 85-6.
10. *The Prelude*, XI (1850), pp. 105-21.

Capítulo II

1. Las citas de este párrafo figuran en las pp. 61-4 de *One Dimensional Man*, Nueva York y Londres, 1964.
2. *Surrealism*, Londres, 1936. Reimpreso en *The Philosophy of Modern Art*, Londres y Nueva York, 1952.
3. Donald Davie en *The New Statesman*.
4. Durante una conferencia que dicté en Zagreb, Yugoslavia, una persona del público me dijo que mis conceptos le resultaban incomprensibles porque el hombre de la sociedad comunista no conoce el *Angst*. Esto sucedió tiempo antes de que un terremoto destruyera la ciudad.
5. *Schriften zum Theater*, Berlín y Frankfurt, 1957, p. 63.
6. Eric Bentley, *The Life of the Drama*, 1965, p. 163.
7. Tomado por Bentley de "Pros-

pectus of the Diderot Society" de Brecht, p. 162.

8. O. cit., p. 67.

9. *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, trad. de Philip Thody, Londres, 1964, p. 60. En este pasaje, podría sustituirse la palabra "claridad" por el vocablo "unidad" de Coleridge o "forma" de Valéry.

10. *One-Dimensional Man*, pp. 248-9.

Capítulo III

1. Michael Sullivan, *An Introduction to Chinese Art*, Londres, 1961, pp. 98-9. Mai-Mai Sze, *The Tao of Painting*, Nueva York, 1956, pp. 46-51. Ambos autores citan a autoridades en la materia como Alexander Soper y Arthur Waley.

2. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts of Painting*, Leiden, 1954. Yo me he basado en Sullivan, o. cit., p. 99.

3. Cf. *Muntu: an Outline of Neo-African Culture*, de Janheinz Jahn, Londres, 1958.

4. De "My Painting", escrito por Jackson Pollock y publicado en *Possibilities I*, Nueva York, invierno 1947-48.

5. Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, Londres, 1960, p. 91.

6. Georges Limbour puntualizó su "defecto fatal": "On n'a a pas assez remarqué la facheuse tendance du Surréalisme à se qui est le contraire de la poésie: le scientisme." Prefacio a *André Masson: Entretien avec Georges Charbonnier*, París, 1958.

7. *Anatomy of my Universe*, III.

8. *Anatomy*, V.

9. D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Nueva York, 1959, p. 17.

10. Cf. *Zen for the West* de Wil-

liam Barrett. Introducción de *Zen Buddhism*, de D. T. Suzuki, Nueva York, 1956.

11. *Entretiens*, p. 149.

12. *Ibid.*, p. 122.

13. *Entretiens*, pp. 122-5.

14. Georges Duthuit, "Où allez-vous Miró", *Cahiers d'Art* Nº 8-10, 1936, p. 262. Cf. *Joan Miró* de James Thrall Soby, Nueva York, 1959, p. 28.

15. Entrevista con James Johnson Sweeney, "Joan Miró: Comment and Interview", *Partisan Review*, Nº 2, 1948, p. 210. Citado por James Thrall Soby, o. cit., p. 100.

16. Extraído de la respuesta dada por Jackson Pollock a una encuesta publicada por *Arts and Architecture*, Vol. LXI, febrero de 1944.

17. James K. Feibleman, "Concreteness in Painting: Abstract Expressionism and After". *The Personalist*, Vol. 43, Nº 1, invierno de 1962, publicado por la University of Southern California, U. S. A.

Capítulo IV

1. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, traducido como *Principles of Art History*, Londres, 1932.

2. Nikolaus Pevsner y Michael Meier, *Grünewald*, Londres, 1958.

3. Su *Mörder Hoffnung der Frauen*, serie de dibujos que ilustra la obra de igual título —escrita por él mismo— ha merecido el siguiente comentario: "Este drama de amor, confusión y muerte violenta, esta lucha pasional entre hombre y mujer es tan brutal, arrebatado y repulsivo como el de Sigfrido y Brunilda. Desde la epopeya de los Nibelungos, el arte alemán no había descrito pasiones tan devastadoras. Kokoschka añadió una nueva versión: el amor unido a las ansias de sangre." (Edith Hoffman, *Kokoschka: Life*

and Work, Londres, 1947, p. 56.)

4. Otto Benesch, *Edward Munch*, Londres, 1960, p. 30.

5. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, 1960.

6. Tomado de *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, de Rudolf Arnheim, University of California Press, 1954. (Los subrayados son míos.)

7. *The Life of Forms*, trad. de C. B. Hogan y G. Kubler, Nueva York, 1948, p. 44.

8. Oxford University Press, 1925, pp. 35-6.

Capítulo VII

1. *Transformations*, p. 187. Me he tomado la libertad de llamar a van Gogh por su nombre de pila porque esto facilita la lectura, dado que es un apellido difícil de pronunciar para quien no conoce el holandés. Además, en la historia del arte existen precedentes de esta licencia, que se va haciendo costumbre.

2. *Psychiatrische Bladen* (Boletín de Psiquiatría y Neurología), 1941, N° 5. Se encontrará la traducción de los principales puntos de este artículo en *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Londres y Nueva York, 3 vols., Vol. 3, pp. 605-9.

3. *Letters*, Vol. 3, N° 596.

4. *Letters*, Vol. 3, N° 554.

Capítulo VIII

1. *Henri Matisse*. Textos de Jean Leymarie, Herbert Read, William S. Liebermann; University of California Press, 1966, p. 25.

2. "Notes of a Painter", 1908. Traducción de Margaret Scolari. Tomado de *Matisse: his Art and his Public*, Alfred H. Barr Jr., Nueva York, 1951, pp. 120-1.

3. Barr, o. cit., p. 40 (los subra-

yados son míos). Se encontrará otra traducción en *Matisse from the Life of Raymond Escholier*. Trad. de Geraldine y H. M. Colville, Londres, 1960, p. 48.

4. Barr, o. cit., p. 52.

5. Escholier, o. cit., p. 138.

6. Escholier, o. cit., p. 141 (la bastardilla me pertenece).

7. Barr, o. cit., Apéndice A, pp. 550-2.

8. Barr, o. cit., p. 94.

9. *Ibid.*, p. 100.

10. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York, 1933, pp. 77-8.

11. Georges Duthuit, *The Fauvist Painters*. Trad. de Ralph Mainheim, Nueva York, 1950, p. 93.

12. Ludwig Munz y Viktor Löwenfeld, *Die Plastische Arbeiten Blinder*, Brunn, 1934.

Viktor Löwenfeld, *The Nature of Creative Activity*, Londres, 1939.

13. Duthuit, o. cit., p. 62 (subrayados de Duthuit).

14. Información facilitada por Marguerite Duthuit y Jean Matisse, quienes la extrajeron de su amplio archivo, que incluye datos obtenidos del taller de fundición y un inventario completo de las exposiciones del artista.

15. Jean Selz, *Modern Sculpture, Origins and Evolutions*. Trad. de Annette Michelson, Londres, 1963, pp. 189-192.

16. Barr, o. cit., pp. 119-23 (el subrayado es mío). Henri Matisse, "Notes of a Painter", publicado originariamente en *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908.

Capítulo IX

1. Herbert Read, *Henry Moore, Life and Work*, Londres, 1965.

2. Erich Neumann, *The Archetypal World of Henry Moore*, Nueva York, 1959.

3. C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. 15 ("The Spirit in Man, in

Art and Literature"), p. 162, Nueva York, 1966.

4. T. E. Hulme, *Speculations*, Londres, 1924.

5. Wilhelm Worringer, *Form in Gothic*, Londres, 1927.

6. Kenneth Clark, *The Nude: a Study in Ideal Form*, Nueva York, 1956, p. 25.

7. Sigmund Freud, *The Ego and the Id*. Trad. de Joan Riviere, Londres, 1927, pp. 55-6.

8. K. Clark, o. cit., pp. 256-9.

9. C. G. Jung, o. cit., p. 322.

10. Erich Neumann, *The Great Mother*, Nueva York, 1955.

Capítulo X

1. Colonia, 1958; Londres, 1959.

2. Primera edición alemana, Munich, 1908. Traducción inglesa de Michael Bullock, Londres, 1953.

3. Londres, 1947.

4. Cf. Jean Arp: "Kandinski me contó que su abuelo había entrado en Rusia cabalgando sobre

un corcel cubierto de relucientes campanillas. Venía de una de esas montañas asiáticas encantadas, todas hechas de porcelana. No hay duda de que el abuelo le legó profundos secretos." *Wassily Kandinsky*, de Max Bill, París, 1951.

Capítulo XII

1. Alexei Pevsner, *Naum Gabo and Antoine Pevsner*, Amsterdam, 1964, pp. 13-14.

2. *Gabo: Construccions, Sculpture, Paintings, Drawings*, Londres, 1957, p. 152.

3. *Ibid.*, p. 152.

4. *Ibid.*, pp. 159-60.

5. *The Constructive Idea in Art* (1937). *Ibid.*, p. 163.

6. *Republic*, III, 401. Trad. Paul Shorey, Loeb Library.

7. *Aspects of Form: a Symposium on Form in Nature and Art*. Comp. por Lancelot Law Whyte, Londres, 1951.

- 1 Pablo Picasso
Mujer llorando, 1937; óleo, 59,5 x 49 cm. Colección Penrose. Foto R. B. Fleming.
- 2 Pablo Picasso
Guernica, 1937; óleo, 350 x 782 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York (en préstamo).
- 3 K'un Ts'an (fl. 1655-75)
Paisaje montañoso; Dinastía Ch'ing. Museo de Arte Fogg de la Universidad de Harvard.
- 4 André Masson
El demonio de la incertidumbre, 1943; pastel sobre tela, 75 x 100 cm. Foto Galerie Louise Leiris, París.
- 5 Joan Miró
Caballo de circo, 1927; óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Colección Max Janier, Bruselas.
- 6 J. M. W. Turner
Muerte sobre un caballo pálido, aprox. 1830; óleo sobre tela, 59,5 x 75,5 cm. Tate Gallery, Londres.
- 7 Grünewald
Crucifixión (detalle del Altar de Isenheim), aprox. 1515; panel de 269 x 307 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- 8 Otto Dix
Guerra, 1929-32; madera, 204 x 204 cm. Dresden Gemäldegalerie, Profesor Otto Dix.
- 9 Grünewald
Resurrección (detalle del Altar de Isenheim), aprox. 1509-15. Unterlindenmuseum, Colmar.
- 10 Piero della Francesca
Resurrección (detalle de la Cabeza de Cristo), aprox. 1460, Palazzo Communale, Borgo S. Sepolcro. Foto Anderson.
- 11 Eduardo Munch
Noche blanca, 1901; óleo sobre tela, 111,5 x 110,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. Foto O. Vaering.
- 12 Eduardo Munch
El grito, 1893; cartón, 91 x 73,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. Foto O. Vaering.

- 13 Paul Klee
El ángel de la muerte, 1940; pastel, 51 x 67 cm. Colección Félix Klee, Berna.
- 14 Oskar Kokoschka
Autorretrato con brazos cruzados, 1923; óleo sobre tela, 110 x 70 cm. Colección privada, Krefeld. Foto H. Cürts.
- 15 Oskar Kokoschka
Mörder Hoffnung der Frauen, 1910; litografía.
- 16 Jerónimo Bosch
El vagabundo; madera, diám. 70,6 cm. Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
- 17 Jerónimo Bosch
El jardín de las delicias; panel izquierdo, 220 x 97 cm. El Prado, Madrid. Foto Mas.
- 18 Jerónimo Bosch
El jardín de las delicias; panel derecho, 220 x 97 cm. El Prado, Madrid. Foto Mas.
- 19 Jan Vermeer
Cabeza de muchacha, aprox. 1665; óleo sobre tela, 46,5 x 40 cm. La Haya, Mauritshuis. Foto A. Dingjan.
- 20 Jan Vermeer
Mujer de azul leyendo una carta, aprox. 1662-3; óleo sobre tela, 46,5 x 39 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 21 Francis Bacon
Estudio para un retrato de van Gogh, Nº 3, 1957; óleo sobre tela, 200 x 142,5 cm. Joseph H. Hirshhorn Foundation, Inc., Nueva York. Foto Marlborough Gallery.
- 22 Vincent van Gogh
Retrato del artista con la oreja cortada, 1889; óleo sobre tela, 91 x 49 cm. Instituto de Arte Courtauld, Londres.
- 23 Vincent van Gogh
Autorretrato, 1886; óleo sobre tela, 39,5 x 29,5 cm. Gemeentemuseum, La Haya.
- 24 Vincent van Gogh
Dormitorio de Arlés, 1888; dibujo.
- 25 Vincent van Gogh
Camino con cipreses, 1890; óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
- 26 Henri Matisse
Figura decorativa, 1908; bronce, alt. 73,5 cm. Col. Joseph H. Hirshhorn, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Foto O. E. Nelson.
- 27 Miguel Ángel
Esclavo; mármol, alt. 257 cm. Academia de Florencia. Foto Mansell Collection.
- 28 Henri Matisse
Esclavo, 1900-3; bronce, alt. 92 cm. Museo de Arte de Baltimore.
- 29 Henri Matisse
La serpentina, 1909; bronce, alt. 56,5 cm. Museo de Arte de Baltimore, donación de un Grupo de Amigos del Museo.
- 30 Henri Matisse
Desnudo reclinado I, 1907; bronce, alt. 34,5 cm. Colección Cone, Museo de Arte de Baltimore.
- 31 Henri Matisse
Desnudo reclinado II, 1927-9; bronce, alt. 28,5 cm. Tate Gallery, Londres.
- 32 Henri Matisse
Cabeza de Jeanette I, 1910-13; bronce, alt. 31,8 cm. Joseph H. Hirshhorn Foundation Inc., N. Y.
- 33 Henri Matisse
Cabeza de Jeanette III, 1910-13; bronce, alt. 70 cm. Colección

- ción Mrs. Norton Simon, Los Angeles.
- 34 Henri Matisse
Cabeza de Jeanette IV, 1910-13; bronce, alt. 71,5 cm. Joseph H. Hirshhorn Foundation Inc., N. Y.
- 35 Henri Matisse
Cabeza de Jeanette V, 1910; bronce, alt. 58 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Foto Soichi Sunami.
- 36 Henri Matisse
Dorso I, 1909; bronce, alt. 188 cm. Tate Gallery, Londres.
- 37 Henri Matisse
Dorso II, 1913; bronce, alt. 187 cm. Tate Gallery, Londres.
- 38 Henri Matisse
Dorso III, 1914-17; bronce, alt. 186,5 cm. Tate Gallery, Londres.
- 39 Henri Matisse
Dorso IV, 1930; bronce, alt. 188 cm. Tate Gallery, Londres.
- 40 Henri Matisse
Tiari con collar, 1930; bronce, alt. 20,5 cm. Colección Cone, Museo de Arte de Baltimore.
- 41 Miguel Ángel
Pietà Rondanini, hasta 1555-64; mármol, alt. 195 cm. Castello Sforzesco, Milán.
42. Henry Moore
Madre e hijo, 1931; verde di Prato, alt. 20,5 cm. Colección Michael Maclagan, Oxford. Foto Henry Moore.
- 43 Henry Moore
Madre e hijo, 1938; madera de olmo, alt. 91,5 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Foto Henry Moore.
- 44 Henry Moore
Dos mujeres con niños en un refugio, 1941; acuarela y pluma, 38 x 48,5 cm. Colección privada. Foto Henry Moore.
- 45 Henry Moore
Relieve Nº 1, 1959; bronce, alt. 223,5 cm. Ópera de Berlín. Foto Henry Moore.
- 46 Henry Moore
Cabeza-Casco, Nº 2, 1950; bronce, alt. 35,5 cm. Colección privada. Foto Lidbrooke.
- 47 Vasili Kandinski
Improvisación 35, 1914; óleo sobre tela, 110,5 x 120 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.
- 48 Vasili Kandinski
Acento verde, Nº 623, 1935; óleo sobre tela, 81,5 x 100 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.
- 49 Vasili Kandinski
Acompañamiento negro, 1924; óleo sobre tela, 166 x 135 cm. Colección Galerie Maeght, París.
- 50 Vasili Kandinski
Cada uno para sí, 1934; óleo y ténpera sobre tela, 60 x 70 cm. Colección Nina Kandinski, París.
- 51 Ben Nicholson
Torre del grillo, Roma, 1955; dibujo. Foto del Studio St. Ives Ltd.
- 52 Naum Gabo
Tema esférico de bronce, aprox. 1960; bronce fosfórico, alt. 97 cm. Colección Miriam Gabo.
- 53 Naum Gabo
Construcción lineal Nº 2, 1949-53; plástico, alt. 92 cm. Colección Miriam Gabo. Foto John Webb.

INDICE

Introducción	9
---------------------	----------

PRIMERA PARTE

I Función de las artes en la sociedad contemporánea	17
II Sociedad racional y arte irracional	33
III Los límites de la pintura	45
IV Estilo y expresión	63

SEGUNDA PARTE

V Jerónimo Bosch: integración simbolista	85
VI El sereno arte de Vermeer	97
VII Vincent van Gogh: ensayo sobre la alienación	105
VIII La escultura de Matisse: equilibrio, pureza, serenidad	123

IX Henry Moore: arquetipo de lo conciliador	139
X El lúcido orden de Vasili Kándinski	155
XI Ben Nicholson: la esencia íntima	169
XII Naum Gabo: ante las puertas de un futuro en blanco	175
Nota	185
Notas	187
Lista de ilustraciones	191

Este libro se terminó de imprimir en
offset en el mes de junio de 1976 en
IMPRESUR S.A., Coronel Aguilar 2274
Remedios de Escalada - Buenos Aires

En esta nueva y póstuma obra, Herbert Read ahonda una materia a la que dedicó gran parte de su fecunda vida intelectual: la alienación del artista respecto de la sociedad tecnológica moderna en la que se desenvuelve

En la primera parte el tema —que en definitiva, sería el de la alienación de la sociedad misma con respecto a las fuentes del arte— aparece tratado en sus aspectos generales. En un análisis de los problemas sociológicos y sus consecuencias en el estilo y en la expresión artísticos, Read relaciona las características del movimiento moderno y la dificultosa comunicación entre artista y público con la ambigua posición que el artista ocupa dentro de la sociedad contemporánea.

La segunda parte contiene ensayos sobre diversos artistas, que podrían separarse en dos categorías de acuerdo a la relación del artista con la alienación. En una incluiríamos a creadores como Matisse y Ben Nicholson, que alcanzaron la serenidad de expresión, y en la otra entrarían van Gogh, Kandinski y Henry Moore, quienes reflejan el conflicto más directamente.

A fin de demostrar que el artista alienado no es un personaje exclusivo de nuestro tiempo, Herbert Read añade a modo de comparación, varios ensayos sobre notables ejemplos del pasado, como son los de Bosch y Grünewald. Y volviendo al siglo XX, elige a un destacado maestro moderno, Naum Gabo, como prototipo del artista del futuro.

Editorial Proyección se complace en agregar a las tres obras del gran crítico y ensayista publicadas con su sello este cuarto título, editado en inglés poco antes de la muerte del autor.