
VER, JUZGAR Y ESTIMAR

MANUEL ALBERTO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

INTRODUCCIÓN

En este volumen se recogen varios ensayos sobre crítica y teoría del arte, así como reflexiones variadas en torno a la praxis de algunos pintores, tanto europeos como latinoamericanos, que han ejercido una marcada influencia en el desarrollo del arte en el siglo XX.

Justificar una colección de textos que hablan de la función de la crítica de arte, del sentido del término *manierismo*, de los alcances de la *Estética* de Croce o de las relaciones que se producen en el arte latinoamericano a partir de la obra de artistas como Lam o Torres García, parecería, al menos en principio y sobre todo en este espacio-tiempo de fin de milenio, una tarea erizada de dificultades. No obstante, a pesar del descrédito con que se mira en ciertos ámbitos la labor crítica y el análisis de los fenómenos estéticos, descrédito avalado en gran parte por la feria de las vanidades intelectuales del momento y por las modas del pensamiento liviano, creemos que es ahora cuando más urgentemente se necesita una reflexión seria en torno a lo que constituye el núcleo esencial de una teoría del arte.

Hoy bien sabemos que la historia y la teoría del arte se constituyen a partir del pulso vital que las obras de arte marcan y las cuales son construidas teniendo como fundamento la polaridad de lo singular y lo universal. Y frente a las realidades fenoménicas que la obra despliega ante nuestros ojos es preciso preguntarse: ¿cuáles son estos fenómenos? ¿qué significado tienen? ¿cómo sopesarlos histórica y estéticamente? Es así como tratando de ser fieles a la gran experiencia global de la creación artística y de la historia, nos hemos comprometido en ese rico juego del ver, del juzgar y del estimar, operaciones absolutamente ineludibles de cualquier actividad del sujeto que valora estéticamente; ya que desde Kant, para definir lo artístico es necesario poner en acción una teoría del valor, teoría cuyo fin es el de proporcionar un ámbito para la descripción y el análisis de los objetos que provocan aquello que designamos con el término *arte*.

Gran parte del material que contiene el presente libro consiste en conferencias dictadas en diversos cursos del postgrado de Estética de la Universidad Nacional de Colombia, en ensayos publicados en revistas y recopilaciones de seminarios diversos; otros artículos fueron escritos ex profeso para el presente volumen y otros han sido rehechos, en aras de la continuidad temática y de poner en claro ciertas conexiones que dieran unidad al texto global.

EN TORNO A LA CRÍTICA DE ARTE

Hace casi sesenta años escribía Lionello Venturi en su *Historia de la crítica de arte*.

Si se tiene en cuenta los progresos realizados por la historia del arte en los últimos años uno no puede hacer otra cosa que maravillarse y regocijarse por sus prodigiosos resultados. El gran número de monografías de artistas y monumentos, las historias generales del arte, o las dedicadas a naciones, épocas o tipos de arte en particular, los tratados de iconografía y técnica, las publicaciones de documentos, los catálogos de museos y colecciones, las revistas técnicas para entendidos o culturales para el público en general, y por último sobre todo, las reproducciones de las obras de arte de todos los tiempos y países, todo ello constituye una monumental masa de material de estudio[...]. Si después de haber admirado el trabajo de publicación de los materiales artísticos y documentales, queremos pasar revista a las *ideas* que sirven de guía a la historia del arte actual, de los valores espirituales que éste representa y de las relaciones que mantiene con la filosofía, la historia y la literatura, observamos que no existe unidad y el caos reina [...]. ¿De dónde proviene esta ausencia total de unidad, es decir este caos metodológico que se constata en la historia del arte, dejando aparte el trabajo museográfico?

La respuesta es fácil: el progreso alcanzado en la publicación de documentos y en su comentario filológico desaparece cuando se trata de emitir un juicio sobre una obra de arte o un artista. Y lo que es peor, a menudo falta incluso la conciencia de la necesidad de este juicio.¹

Estas lejanas palabras aún mantienen su vigencia; en efecto, al menos en nuestro medio la crítica artística no está en una situación mejor que la que describe Venturi en 1936; de ahí que una de las motivaciones del presente artículo sea examinar algunos conceptos que posibiliten superar o al menos interrogarse sobre muchos de los prejuicios y opiniones acerca del juicio crítico en el terreno de las artes. De ahí entonces que nuestro objetivo primordial sea el de indagar por las condiciones necesarias y suficientes de los juicios de valor sobre la obra artística, así como las premisas teóricas que podrían validar tales juicios.

EL JUICIO CRÍTICO: UN JUICIO VALORATIVO

Quizás el primer problema que enfrenta el estudioso del arte es el hecho de que su dominio fenoménico es difícilmente delimitable: cronológicamente las manifestaciones artísticas comprenden realizaciones que van desde la más antigua prehistoria hasta nuestros días; geográficamente engloba todas las áreas habitadas por comunidades humanas independientemente de su grado de desarrollo

cultural y técnico; además no comprende sólo las llamadas artes visuales tradicionales sino también la poesía, la danza, la música, el teatro, los *happenings*, las instalaciones y hasta el diseño de jardines tal como lo pensaba Kant. Aun restringiéndonos al campo de las artes visuales es imposible indicar categorías de objetos que sean objetos artísticos por el solo hecho de pertenecer a una de tales categorías. Puede considerarse obra de arte un complejo monumental o toda una ciudad, pero también lo pueden ser los elementos que componen aquel conjunto: edificios, plazas, fuentes, calles, etc. En el otro extremo de la escala dimensional pueden ser obras de arte las miniaturas, los diseños de tejidos, estampas grabadas o incluso un salero, como el que hizo Cellini para Francisco I. Las funciones prácticas, representativas, ornamentales o simbólicas que poseen los objetos tampoco proporcionan criterios de discriminación: pueden ser obra de arte un palacio, una iglesia, una fotografía, un libro, una casulla para la liturgia, una "máquina inútil" o un orinal; del mismo modo, las técnicas empleadas en la elaboración de los distintos objetos tampoco permiten calificar como artístico a un producto, casi cualquier técnica practicada por el hombre ha servido como instrumento de la producción artística, además de que, por otra parte, ninguna técnica válida de suyo la consideración de calidad artística que pueda poseer una obra.

Si lo que define el carácter de artístico de una obra no son las funciones, ni los medios técnicos, ni la escala, ni la procedencia en el tiempo o en el espacio, ni la finalidad, ¿de qué modo podríamos estudiar las determinaciones de lo artístico en las obras de arte?

En primer lugar las obras de arte son objetos, producto de la actividad humana a las que va unido un valor, y por tanto hay diversas maneras de ocuparse de ellos; por ejemplo: se les puede buscar, identificar, clasificar, conservar, restaurar, exhibir, comprar, hurtar, etc.; pero también es posible pensar en sus valores, investigar en qué consisten, qué significan, cómo se generan, cómo se transmiten, de qué manera se reconocen y cómo se disfrutan.

Siguiendo la distinción que hace Max Scheler en su teoría general de los valores, diremos que por un lado está el bien o cosa que tiene valor (*Wertdinge*) y por el otro está el valor del bien (*Dingwert*). Para quien se ocupa de los objetos artísticos éstos poseen un valor en sí que el experto o conocedor *reconoce* por medio de ciertos signos, acerca de los cuales no se interroga tal como el perito que examina un diamante, por ejemplo; pero para quien se ocupa del valor de tales objetos, éstos sólo son la ocasión de su producción, el medio a través del cual el valor se comunica. En este punto conviene remitirse a la discusión que Sartre planteó en su libro sobre lo imaginario,² acerca del retrato de Carlos VIII de Fouquet.

Así, el interés por los *objetos* da lugar a un conocimiento empírico pero amplio y diferenciado de los fenómenos artísticos; el interés por el *valor*, en cambio, trasciende los hechos particulares y generaliza el conocimiento del arte en proposiciones teóricas: conduce a una filosofía del arte.

Queda claro entonces que el concepto de arte no define categorías de cosas sino un tipo de valor, valor que está ligado siempre a un trabajo humano y a sus técnicas, es así índice de una relación entre una actividad mental y una actividad operativa. Pero esta relación no es la única existente: en una obra de ingeniería, una construcción matemática o en una fórmula química puede también existir una relación entre la actividad conceptual y la operación, y no por esto son obras de arte. El valor artístico de un objeto es aquello que se da en su *configuración perceptual* o, como se dice comúnmente, en su *forma*. Cualquiera que sea su relación con las realidades, una forma es siempre algo que tiene que ser percibido, algo que es comunicado vía percepción: un poema, una sonata, una pintura, un *performance* o una instalación, valen como formas significantes sólo en cuanto una conciencia accede a sus significados. Esto quiere decir que una obra es obra de arte sólo en cuanto la conciencia que la percibe y la aprehende la juzga como tal; de ahí que la historia del arte pueda ser pensada no tanto como una historia de una clase de objetos —las obras de arte—, sino más bien como la historia de los juicios de valor acerca de tales obras.

Nuestra relación con las obras de arte tiene un carácter cualitativamente distinto a las relaciones que establecemos con el mundo fenoménico cotidiano. Diariamente estamos inmersos en realidades que implican relaciones harto complejas pero que la conciencia no las considera pertinentes como objeto de examen; piénsese sólo en la operación sencilla de manipular un interruptor en un aparato electrónico: los fenómenos electromagnéticos, acústicos, de linealización de frecuencias, etc. implicados desde el punto de vista de la información teórica en esta manipulación no son pertinentes a la conciencia, ya que en primer lugar no todas las personas están en capacidad de acceder a tal información, y sobre todo porque a muy pocas interesa. Pero ante las acciones humanas —y éste es el caso del arte— nuestro comportamiento es totalmente distinto: las juzgamos y sabemos que podemos juzgarlas, y si renunciamos a hacerlo nos disponemos a soportarlas pasivamente. Cuando se juzga, se acepta o se rechaza; con el acto del juicio califico a esa cosa que posee un valor como objeto y paralelamente *me califico* como aquél para quien la cosa tiene valor, es decir soy un sujeto que juzga, y cuanto mayor sea el valor que se reconoce al objeto mayor será el valor del sujeto que lo aprehende, lo *hace propio*. La apropiación, ese hacer para sí el valor de la obra, nada tiene que ver con la propiedad sobre el objeto. Valga aquí recordar lo que decía Jorge Romero Brest hace ya algunos años: él aseguraba que era un coleccionista de arte muy rico pero que no poseía ninguna obra; en realidad había hecho suyos los valores de la *Ronda nocturna*, *El monte Santa Victoria* y *Las meninas*; lo interesante es que nadie se los podía quitar y en realidad eran *suyos*.

El valor de la obra de arte evidentemente es un *plus* de experiencia en el su-jeto gracias al cual el objeto trasciende su instrumentalidad inmediata. Pero el sujeto sólo hace suyo este plus cuando su conciencia lo inscribe en la historia.

Ahora bien, ninguna obra de arte ha sido recibida nunca por una conciencia sin este juicio crítico-histórico, el cual es formulado según procedimientos más o menos arbitrarios y evidentemente puede ser justo o erróneo. El ciudadano “clase media” que admira a Norman Rockwell pero que desprecia a Rotkho ciertamente juzga mal —como un juez que se equivoca en el veredicto por ignorar la jurisprudencia— pero juzga; ahora bien, si esta persona hubiese profundizado en la historia y en la crítica en torno a la problemática de la pintura norteamericana, habría comprendido que era el arte de Rotkho y no el de Rockwell el que podía entrar en un discurso histórico coherente; la función de las diversas metodologías de la crítica de arte consiste, ciertamente, en proporcionar los elementos que constituyan una base de experiencia, que minimicen el margen de arbitrariedad, el riesgo de introducir un no-valor en una serie de valores y construir así un juicio falso.

CRÍTICA E HISTORIA

La exploración acerca de los valores en una obra de arte es un problema reconocidamente complejo, por tanto deben ser satisfechos unos presupuestos como condición mínima necesaria para un primer análisis; por ejemplo, es evidente que tiene que ser superada al máximo cualquier conjetura sobre la autenticidad, la falta de información acerca de las condiciones de producción y las circunstancias posteriores que pueden influir en la obra de arte (mutilaciones, posibles restauraciones, etc.). Esta información historiográfica ayuda a enfocar muchos problemas pero no resuelve el del significado y el de las significaciones de la obra en la cultura en la cual opera. Esto es claro cuando se estudia el arte contemporáneo: a pesar de poseerse una información historiográfica completa, desde el punto de vista de la interpretación puede ser muy problemático; por otra parte es común distinguir entre el punto de vista “externalista” que comprueba la solidez de los hechos y además recoge y controla los testimonios, y el punto de vista “internalista” que indaga por las motivaciones y los significados de los hechos en la conciencia del productor de la obra; sea como fuere, se admite generalmente que en el estudio de la obra de arte la indagación erudita exhaustiva de tipo historiográfico y documental no es un fin en sí mismo sino un elemento preparatorio auxiliar necesario de la investigación histórico-crítica que se propone evidenciar los niveles de significación y los valores, así como hacer una correcta lectura de los mismos.

Quiero detenerme en este punto en el término *histórico-crítica*, ya que con él se quiere señalar que la investigación crítica carece de sentido si no se encara considerando un constructor histórico coherente. Lionello Venturi, en el libro ya citado, señala acertadamente:

Una cuestión fundamental que no constituye, si bien se mira, un problema de estética, sino que se refiere más que nada a la filosofía de la historia es la relación entre historia del arte y crítica del arte. En Francia se acostumbra llamar críticos de arte a aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones e historiadores del arte a los que escriben sobre el arte del pasado. Definición que es tan definitiva como insidiosa porque induce a los críticos a ignorar la historia y a los historiadores a carecer de punto de vista crítico. Si Michelet por un deseo de ser objetivo ha dicho que la historia “est témoin et non juge” y si el juicio de una obra de arte se puede atribuir a la crítica, pertenece al mero sentido común el entender que también el testigo tiene necesidad de juzgar para comprender.³

En realidad la historia y la crítica se implican mutuamente: no se hace historia sin crítica y el juicio crítico no distingue la *calidad* artística de una obra si no reconoce que se sitúa mediante un conjunto de relaciones en una determinada situación histórica y, en definitiva, en el contexto de la historia del arte en general.⁴

A diferencia del análisis empírico-científico de la obra de arte en su realidad de cosa —análisis que no se limita al soporte, a la técnica, al estado de conservación, sino que puede extenderse a la temática, a la iconografía o a los análisis estadísticos—, la investigación histórico-crítica no se circunscribe a la cosa en sí; aun en el estudio de una obra específica, el examen crítico sobrepasa los límites de lo singular para remontarse a los antecedentes e indaga por los vínculos que la enlazan a toda una situación cultural —y no sólo específicamente artística— tratando de individualizar los momentos sucesivos de su configuración.

En la investigación, la obra es analizada entonces en sus componentes estructurales, y lo que parecía antes una unidad indivisible se aparece en cambio como un conjunto de experiencias estratificadas y divididas, un sistema *di-námico* de relaciones, es decir, un proceso. De hecho cada obra no es solamente el resultado de un complejo de relaciones sino que determina todo un campo de nuevas relaciones que se extiende hasta nuestra contemporaneidad y la sobrepasa, ya que como algunos hechos notables del arte pasado han ejercido una influencia determinante a muchos siglos de distancia, no se puede excluir que sean asumidos como nuevos puntos de referencia en un futuro próximo o lejano.

En realidad la obra de arte produce su propio código por las relaciones que establece entre sus signos, genera por así decirlo una especie de *idiolecto* o subsistema interior que puede entrar en relación de afinidad, de diferencia o de contradicción con los sentidos de los signos empleados. En síntesis, la obra de arte con su operar redefine el campo de relaciones que la produjo; por esto no podemos considerar que la obra de arte es un hecho estético que también posee un hecho histórico, más bien es un hecho que posee valor histórico porque tiene un valor artístico: por ser una obra de arte, los frescos de Rafael y su escuela en el Vaticano o el *Arte de la fuga* de Bach constituyen realidades

históricas no inferiores a la política de Carlos V, el Concilio de Trento o los descubrimientos científicos de Newton, y por tanto también pueden ser estudiados históricamente como se estudian los hechos de la historia política, la religión o la ciencia.

En este sentido, historia y crítica de arte convergen “en aquel tipo de comprensión de la obra que no se da sin el conocimiento de las condiciones de su surgimiento y que no es mera descripción sino juicio”.⁵ El juicio es, pues, la culminación de la historia-crítica del arte, y si pensamos en el postulado kantiano según el cual toda intuición que no esté ligada a un concepto es ciega, y que todo concepto sin intuición es vacío, podemos afirmar que en el juicio crítico se realiza el pensamiento concreto del arte.

Quizás fue Benedetto Croce —ese viejo filósofo idealista visto hoy con desprecio y hasta odio por algunos novísimos pensadores— quien más claramente teorizó la identidad entre historia del arte y crítica del arte. En *Problemas de estética*, escrito en 1910, decía:

La crítica de arte parece enredarse en antinomias semejantes a las que Immanuel Kant tuvo que formular. Por un lado la tesis: “Una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen” seguida de su perfecta demostración que si no se hiciera de este modo, una obra de arte se convertiría en algo desarraigado del conjunto histórico al que pertenece y perdería su verdadero significado. A cuya tesis se contraponen, con igual fuerza, la antítesis “Una obra de arte no puede ser comprendida ni juzgada si no es por sí misma” y a continuación sigue la demostración: si así no se hiciera, la obra de arte no sería obra de arte, ya que los distintos elementos de ésta están presentes aún en los espíritus de los no artistas, y artista es sólo quien encuentra la nueva forma, es decir, el nuevo contenido que es además el alma de la nueva obra de arte. La solución de la antinomia que acabamos de exponer es la siguiente: una obra de arte posee, ciertamente, valor por sí misma, sin embargo, ésta en sí no constituye algo simple, abstracto o una unidad aritmética, es ante todo algo complejo, concreto y viviente, un todo compuesto de partes. Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo; ahora bien, el todo no se conoce si no es mediante las partes —y aquí reside la verdad acerca de la primera proposición— las partes no se conocen si no es a través de todo —y ésta constituye la justificación de la segunda proposición—. La antinomia es de tipo kantiano, la solución hegeliana.

Dicha solución establece la importancia de la interpretación histórica para la crítica estética, o mejor establece que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden.⁶

De una forma esquemática se podría decir entonces que el juicio crítico hace recaer su interés sobre los juicios acerca del valor de la obra de arte en concreto: “esto es o no es una obra de arte”; pero la historia crítica está muy lejos de contentarse con esto, pues examina todas las condiciones mediante las cuales la imaginación del artista, su bagaje técnico y conceptual, han concretado (o no) su

actividad en la obra. Dichas condiciones son las “partes”, en la terminología croceana, por las que es atravesada la obra de arte, es decir, los elementos históricos y culturales que condicionan y son condicionados por la obra de arte; si no se conocen estos elementos el análisis se convierte en un imposible.

UNA OJEADA A LA LITERATURA ARTÍSTICA

En todas las épocas y en todas las culturas se ha tenido conciencia del valor artístico. Las cosas de valor artístico han estado siempre directa o indirectamente relacionadas con los ideales que la sociedad consideraba supremos: el culto a la divinidad, la memoria de los muertos, la autoridad del Estado, la razón, la historia, etc. Siempre y en todo lugar las cosas que se reconocían portadoras de valor artístico han sido objeto de atención particular: han sido expuestas, admiradas, estudiadas, celebradas, conservadas, protegidas y cuidadas por la cultura que las considera valiosas; la literatura que de varias maneras se ha ocupado del arte es sólo un testimonio parcial del valor atribuido al arte.

Desde la antigüedad clásica el arte ha sido considerado uno de los componentes esenciales de la cultura humana; pensadores de distinta posición filosófica se han ocupado del quehacer artístico, conscientes de la imposibilidad de construir un sistema del saber sin tener en cuenta la realidad del arte. A este respecto véase el bello libro *Idea* del profesor Erwin Panofsky.⁷

En la literatura sobre el arte ocupa un puesto muy importante la tratadística, que intenta fijar normas y preceptos e imparte instrucciones con el fin de que los artistas eviten errores e imperfecciones en su labor; por otro lado indica también logros ideales o metas, con base en ciertos modelos, que los artistas deben alcanzar. Durante el Medioevo los tratados se referían casi con exclusividad a la técnica y tenían un carácter eminentemente *preceptivo*. En el siglo XV *El libro del arte* de Cennino Cennini describe detalladamente los procedimientos técnicos de la pintura de su época, pero no indaga ni por los orígenes ni por la finalidad ideal del arte, y sobre todo insiste en muchas ocasiones en que la técnica descrita es la misma que practicaron el gran maestro Giotto y sus discípulos.

Con la publicación de las *Vidas*, de Giorgio Vasari, a mediados del siglo XVI, aparece la primera historia específica del arte que traza el desarrollo orgánico de los hechos artísticos en un arco de cerca de tres siglos, ilustrando las contribuciones originales de las personalidades artísticas más sobresalientes entre Cimabue y Miguel Ángel.

Con Leon Battista Alberti los tratados asumen un carácter teórico: enuncian y explican la teoría a partir de la cual es posible deducir la praxis del operar artístico específico. Mucho más numerosos son

los tratados sobre arquitectura, y casi todos guardan un esquema común: empiezan por describir y analizar modelos antiguos, luego pasan a dictar reglas *tipológicas* (edificios sagrados y civiles, planimetría centralizada y longitudinal), *morfológicas* (los cinco órdenes de la arquitectura clásica), *estilísticas* (simetría y proporciones) y *técnico constructivas* (estática, materiales y procedimientos constructivos).

A su vez la tratadística se empieza a preocupar de los problemas generales de la representación en las artes visuales: perspectiva (Piero della Francesca), proporciones (Luca Paccioli-Durero) y el *diseño* (Vasari).

Un caso especial pero de enorme importancia es el *Tratado de la pintura* de Leonardo, que aun cuando carece de una propia estructura teórica recoge de manera viva las reflexiones del artista acerca de su propia experiencia como pintor y geómetra.

Otro sector de la literatura artística es el de la crítica: entran en este ámbito por ejemplo las vigorosas disputas que se dieron en el siglo XVI sobre los méritos comparativos entre las varias artes, así como las preferencias acerca de las diferentes escuelas: dibujo florentino vs. romano, colorido veneciano vs. pintura romana, etc. Por primera vez aparecen descritas las reacciones emotivas que el contemplador tiene ante las obras de arte (Pietro Aretino).

A partir del siglo XVII la crítica y la valoración de determinadas situaciones artísticas se hacen con la intención clara de apoyar una corriente o concepción artística determinada. Para una descripción exhaustiva de la literatura artística hasta el siglo XVIII véase el libro de Julius von Schlosser *La literatura artística*.⁸

Durante el siglo XVIII, cuando se quiso dar a todo saber un fundamento objetivo y no dogmático, Jonathan Richardson intentó fundar científicamente el juicio crítico en torno a los valores de la obra de arte. Aquí el crítico es propiamente un perito (*connoisseur* o *conoscitore*), alguien que por tener una larga y vasta experiencia sobre las obras de arte, está en capacidad de reconocer en la obra que examina aquellas cualidades que la práctica le ha enseñado que se hallan en las obras de arte auténticas, o que profundizando el examen ve cómo tal o cuál obra puede avecinarse o no a las obras de un cierto período, de una cierta escuela o de un cierto artista.

En el curso del siglo XIX, cuando la cultura estaba dominada por los puntos de vista del positivismo, se trató de eliminar todo empirismo del experto o conocedor y brindar así un método fundamentado en bases objetivas; y si bien es cierto que la figura del experto que, como Morelli, sólo se limita a reconocer la existencia de hechos artísticos, es muy diferente a la del historiador cuya función es reagrupar y organizar esos hechos, a los expertos se les debe el nacimiento de la moderna historiografía del arte (Adolfo Venturi y Bernard Berenson) no ya fundada en los documentos del pasado y la tradición sino en

el estudio directo y analítico de las obras, y que constituye la documentación esencial primaria de la histórica crítica del arte.

Decíamos anteriormente que aún subsiste en la práctica una distinción entre crítica e historia del arte que se remonta al siglo XVIII, según la cual la crítica se ocupa principalmente del arte contemporáneo, estudia sus vaivenes, informa al público a través de la prensa y trata de orientarlo en ésta o aquella dirección; por otra parte, la historia se ocupa del arte del pasado. Pero la distinción no se puede justificar en el plano teórico; aquello que se denomina el juicio sobre la cualidad o valor de las obras es, como se verá, un juicio sobre su *actualidad*, sobre su distanciamiento del pasado y sobre sus premisas que permitan el futuro desarrollo de la actividad artística. Así el juicio crítico entra necesariamente en el ámbito de la actividad del historiador y al decir que la artísticidad del arte es lo mismo que su historicidad se afirma la existencia de una solidaridad de principio entre el hacer artístico y el hacer histórico.

Haciendo un recuento sobre lo que hasta aquí se ha expuesto queda claro que la historia crítica del arte trata sobre la historia de las obras de arte pero también sobre la historia de los juicios acerca de las obras de arte; sin embargo el problema sigue planteado. ¿Cómo se llega al reconocimiento de que una obra es una obra de arte? Ya se ha dicho que este reconocimiento puede tener lugar sólo a través del juicio crítico. Pero ¿en qué consiste propiamente tal juicio?

Se sabe por la experiencia histórica que en toda época los juicios de valor sobre las obras de arte han sido formulados de modo más o menos explícito, pero en cada época es formulado según diversos parámetros. Son muchas las obras que en el pasado han sido consideradas grandes obras maestras pero que nosotros no las juzgamos como tales, y también es sabido que nuestra cultura ha revaluado otras obras que anteriormente estaban olvidadas o desacreditadas. Pero ¿puede reconocerse un fundamento científico a un juicio que no siempre ha sido constante para todas las culturas, que ha cambiado con el tiempo y que aun cada individuo puede formular de modo diverso? También cabe preguntarse si existe la posibilidad de una ciencia que no formule juicios. Sin el juicio, el arte sería un mero amasijo confuso de fenómenos dispares en el cual las obras que han caracterizado una época, una cultura, una manera de pensar o sentir se confundirían cualitativamente con miles de obras insignificantes. El juicio es, pues, necesario, pero no puede limitarse a declarar que una obra es obra de arte; esto es sólo el comienzo de la investigación, la cual parte de la clasificación del objeto como obra de arte para luego situarla en el espacio y en el tiempo. El juicio también implica confrontar la obra con otras, dar cuenta de sus nexos culturales, su modo de producción, y examinar las consecuencias que ha dado lugar; en síntesis, mostrar la necesidad de la obra para la historia.

En otras épocas los juicios de valor se han ligado a nociones abstractas de lo bello, o a la fidelidad mimética de la obra frente a la naturaleza, a la conformidad con ciertos cánones formales e icónicos, al

contenido religioso o político de la imagen, a la capacidad de suscitar emociones, etc. A pesar de lo que se diga, para nuestra cultura moderna, que se funda en una idea de crítica como medio fundamental del conocer y que coloca la historia como elemento primordial donde se despliega la acción humana, el parámetro del juicio es de tipo histórico. Una obra viene a ser considerada como obra de arte cuando tiene importancia en la historia artística, si ha contribuido a la formación y al desenvolvimiento de una cultura artística; en síntesis, el juicio que reconoce la artisticidad de una obra reconoce también su historicidad.

JUSTIFICACIÓN DE LA HISTORIA DE LA CRÍTICA

Afirmar que la artisticidad del arte es al tiempo su historicidad tiene implicaciones fuertes en lo que puede ser nuestra interpretación del arte del pasado en relación con nuestra cultura artística contemporánea. En rigor no es posible comprender el arte del pasado si no se comprende el arte de nuestra época, pues los movimientos y los desarrollos del arte del siglo XX han influido de manera profunda en la construcción de la perspectiva histórica, y esto no es exclusivo de nuestro tiempo. Valga por ejemplo el caso del Renacimiento italiano: no ha sido, como exponen los manuales, el interés por el arte clásico lo que determinó el distanciamiento del arte italiano de la tradición gótica y que produjo luego una mutación radical de la cultura artística; más bien lo que se dio fue exactamente lo contrario: la crítica hacia el gótico llevó a los artistas a interesarse por el arte clásico, tanto es así que los primeros investigadores y estudiosos de la antigüedad grecorromana fueron los artistas, y luego a partir de su trabajo ellos mismos pusieron las bases para los primeros desarrollos de la arqueología —el caso de Rafael Sanzio es iluminador a este respecto—. De modo análogo, fueron las tendencias incubadas en el romanticismo las que permitieron recuperar el arte medioeval, el expresionismo alemán de las primeras décadas de nuestro siglo ha lanzado una luz reveladora sobre ese arte de gran poder y dramatismo de los siglos XV y XVI en Alemania; así, el cuasi olvidado Grünewald, máximo exponente de una pintura de fuertes tensiones interiores viene a ser colocado por encima de la gran cumbre del arte alemán: Durero, cuyas intenciones habían sido las de orientar el arte nórdico en la dirección del clasicismo mediterráneo. Finalmente, en nuestro siglo debemos a Picasso y a los expresionistas el descubrimiento para Occidente de los altos contenidos estéticos del arte negro que hasta entonces era considerado mero material etnográfico.

Con estos ejemplos puede evidenciarse cuánto tiene de absurdo el prejuicio de la supuesta división de dominios de trabajo entre los críticos y los historiadores, pero a esto se le suma un prejuicio opuesto y es aquel que cree que el crítico, al ocuparse del arte de su tiempo, no deba proceder según una metodología rigurosa desde el punto de vista de la ciencia de la historia, como si el arte contemporáneo

no fuese en sí un problema histórico. Como bien lo señala Giulio Carlo Argan, es posible hacer historia del arte antiguo con una metodología moderna y se puede hacer historia del arte moderno con metodologías antiguas y superadas, porque frecuentemente cuando se revisan muchas de las historias del arte moderno los autores no han siquiera pensado en que antes que una historia sin más de lo que se trata es de hacer una historia moderna del arte, y esto implica necesariamente tener presente también la tradición crítica.⁹

En realidad el estudioso debe reconstruir toda la cadena de juicios que han sido pronunciados sobre las obras de arte de las que se ocupa; en este punto conviene señalar de manera tajante que la historia de la crítica no es una mera herramienta auxiliar o complementaria, como pensaba Schlosser cuando escribió su insuperable *Historia de la literatura artística*, fue Lionello Venturi quien vio en la historia de la crítica un procedimiento metodológico indispensable, quizás la clave de la historia crítica del arte:

Los principios y las experiencias históricas señaladas hasta aquí constituyen las bases y el objetivo de la historia de la crítica de arte desarrollada en los siguientes capítulos. Dicha historia, de hecho, no ha sido imaginada con base en una mera curiosidad erudita, sino como una experiencia generadora del juicio artístico. Si de la historia de la estética se puede obtener una conciencia del concepto de arte en general, de la historia de la crítica se puede extraer el conocimiento de las relaciones habidas, en el transcurso de los siglos, entre este concepto y las intuiciones de las obras de arte en concreto y, así mismo, todas las deducciones del concepto y todas las intuiciones, que conforman, como ya se ha dicho, el ámbito del gusto.

Por consiguiente, una historia de la crítica debe ser considerada como la necesaria introducción a cualquier estudio de historia crítica del arte.¹⁰

Ahora bien, lo que demuestra la historia de la crítica no es que los valores sean absolutos y permanentes, sino que vuelven a proponerse en términos diferentes en las conciencias que son evidentemente condicionadas por los cambios y mutaciones de las civilizaciones y también de la cultura artística, pero sea lo que fuere su antigüedad y su nexa con otros dominios culturales en que fue producida, la obra de arte aparece como algo que *sucede en el presente*. lo que llamamos juicios, sean éstos negativos o positivos, son en realidad actos de elección, tomas de posición; ante un hecho artístico no podemos pronunciar juicios indiferentes y serenos, tenemos que optar por prestar atención o no, por aceptar o rechazar sus propuestas. De ahí la pertinencia de la petición de Baudelaire, quien exigía “una crítica parcial, apasionada, esto es, ejecutada desde un cierto punto de vista pero que abarque más amplios horizontes”.¹¹

Cuando se acepta o se rechaza una obra lo que se acepta o se rechaza es en realidad la coexistencia con la obra físicamente presente, que aunque producida materialmente en el pasado ocupa una porción de nuestro espacio y nuestro tiempo real. No tenemos alternativa posible: si le reconocemos un valor, debemos insertarlo justificándolo en nuestro propio sistema de valores; si no, debemos liberarnos de la obra fingiendo no verla, desplazándola, ignorándola o —como sucedió tantas veces y sigue sucediendo— destruyéndola.

Puesto que la obra de arte no vale para nosotros de la misma manera que valía para el artista que la hizo y para los hombres de su tiempo (aunque la obra en su materialidad es la misma, las conciencias cambian), no es cierto sin embargo que en la obra haya algo que decaiga y algo que conserve su valor; de modo más preciso, no decaen los contenidos de la comunicación y conservan su valor los signos con que son comunicados; si así fuese el arte sería un lenguaje y el historiador crítico del arte un lingüista interesado sólo en la mecánica de los sistemas lingüísticos (no vamos a tocar aquí el problema de la posibilidad de pensar el arte como lenguaje, pero ha sido una de las más deterioradas constantes de la crítica reciente el empleo de una terminología imprecisa y confusa, así como la de seguir en forma servil las modas culturales y hasta los movimientos del mercado, sin precisar los alcances de los términos; se habla de “lenguaje artístico”, “lenguaje cinematográfico”, etc.; en realidad expresiones como éstas no son sino meros *abusos de lenguaje*).

Las temáticas y los contenidos manifiestos o conceptuales no son irrelevantes respecto al valor artístico de una obra. La cultura de un período se construye con el arte tanto como con el pensamiento filosófico, la ciencia, la política o la religión; la Iglesia católica se aprovechó de la pintura de Corregio de manera más efectiva que de la erudición de los teólogos de la curia romana, así como la música de Bach opera sobre las conciencias de modo más vigoroso que los escritos de Lutero. Y es que muchos contenidos culturales se han estructurado y se siguen estructurando con base en sistemas comunicativos. El arte es, en síntesis, el gran responsable de la cultura que se apoya, se organiza y se desarrolla a través de la percepción y los procesos simbólicos vinculados a la imaginación y al lenguaje; de ahí que el arte pueda operar en distintos sectores de la cultura, no necesaria y exclusivamente en el sector artístico; más aún, nada impide en principio que todo pueda ser estructurado u organizado como arte, de igual modo como todo puede ser estructurado como filosofía o conocimiento. Lo que el juicio de valor distinguiría en una obra artística es el ámbito cultural específico, esa especie de caja de resonancia según la cual pueden ser percibidos sus valores, de ahí que el juicio no aparece al término de un proceso de análisis y reflexión sino que se produce en el momento mismo de la percepción o recepción de la obra, y es por tanto, como ya se dijo, el momento inicial de la operación del historiador-crítico.

Debo insistir en que una historia-crítica del arte es legítima sólo si da cuenta del fenómeno artístico en su globalidad: no es posible la crítica si no se admite la existencia de nexos, cruces y traslapes en

todos los fenómenos del arte, sea cual fuere la dimensión espacio-temporal en la que hayan sido producidos. Por eso es que hoy se tiende a sustituir la noción de *arte* por el concepto de *serie fenoménica del arte*, y esto en razón de que existe un espacio mental, quizás una especie de museo imaginario como el de *Las voces del silencio* de Malraux, en el que los fenómenos que llamamos artísticos están ligados entre sí, forman un sistema; explicar un fenómeno significaría por tanto individualizar, dentro del mismo, las relaciones de las que es producto, y externamente, las relaciones por las cuales es productor, o sea aquellas y sólo aquellas que lo vinculan con otros fenómenos para configurar un sistema o campo.

DE LA NO EXISTENCIA DE LA CLASE DE OBRAS DE ARTE.

CONSECUENCIAS

Hemos visto ya en el inicio de este texto que es prácticamente imposible definir los límites y los contenidos del campo fenoménico del arte; ningún criterio de agrupamiento o de clasificación resulta útil: ni la tipología, ni las funciones operativas o simbólicas, ni su materia, ni las técnicas proporcionan las relaciones suficientes para producir clases de equivalencia entre los objetos artísticos. Aun cuando nos encontramos en presencia de objetos hechos con la intención y el propósito de producir objetos artísticos no podemos menos que reconocer que algunos lo son y otros no: una pintura mural, una escultura o una sinfonía no tienen posibilidades mayores de ser obras de arte que una casa, una cerámica o una custodia; más aún, es posible admitir, como ocurre con las poéticas dadaístas, que un mismo objeto pueda ser simultáneamente calificado o no calificado como arte, bastando para ello la intención o la actitud de la conciencia del artista o hasta del espectador.

Si el arte es uno de los grandes tipos de estructura cultural, el análisis de la obra de arte debe preocuparse, por una parte, de la materia estructurada y, por otra parte, del proceso de estructuración. Pero la composición del contenido cultural —ese sedimento de ideas, conceptos ligados a preferencias estilísticas y a conocimientos técnicos de una época o de un ámbito propio de una cultura artística— puede aparecer como extremadamente heterogéneo con respecto a los patrones de una época. En ocasiones los materiales que utilizan los artistas no siempre son de primer orden, se ha dado muchas veces el caso en que materiales absolutamente vulgares han dado pie a realizaciones de gran densidad significativa, como ocurre con algunos trabajos de Duchamp o de Gustav Mahler, en razón, tal como ha mostrado el psicoanálisis, a que los mecanismos de selección de la memoria y la imaginación operan libremente en los niveles más profundos del inconsciente individual y colectivo, de ahí que algunos no admitan que la obra de arte sea comunicación de mensajes o de contenidos dados ya que si alguna vez

fuesen traducidos con fidelidad en palabras y conceptos resultarían en muchos casos incoherentes o meramente insignificantes.

El primer acto de quien pretende estudiar el arte es separar los fenómenos artísticos de los fenómenos naturales, pues es indiscutible que todos los fenómenos artísticos son producidos por el hombre y en este sentido son artificiales. El pensamiento clásico antiguo, al considerar el arte como mimesis, sancionó de una vez para siempre el paralelismo y por tanto la imposibilidad de encuentro entre las categorías fenoménicas de la naturaleza y las del arte. Se imita lo que no es, y si el arte fuese *natural* no imitaría. Pero es obvio que no todo lo artificial posee valor artístico: la conciencia que recibe un objeto como objeto artístico no lo separa de la categoría de los productos pero trata de ponerlo también — como si poseyera una doble naturaleza— en la categoría de los productos que tienen un valor artístico.

Es evidente que un objeto puede pertenecer a varias clases: una casulla pertenece tanto a la clase de los ornamentos litúrgicos como a la de los objetos bordados, pero si esa casulla posee además un valor artístico ella *no pertenece ya a una clase de objetos artísticos*, porque tal clase no puede ser formada; más bien esa casulla se remite a una *serie* (más precisamente a una red o filtro) de hechos artísticos en la que no está dicho que los elementos más próximos en la relación que define la red sean: casullas, ornamentos litúrgicos y objetos bordados, pues puede suceder que los objetos con los cuales se relacione la casulla sean arquitecturas, pinturas o vitrales. Esto indicaría que la cultura en la cual estos objetos son conectados toma en poca consideración las relaciones que inducen clases, por ejemplo, la de funcionalidad, sino más bien aquellas que inducen nexos de valor. Como se ve, la relación entre elementos de la red no es como los de la clase: un nexo de valor es más bien un nexo histórico que sólo el discurso crítico, y no un proceso clasificatorio, puede sacar a la luz.

Examinemos, por vía de ejemplo, una de las casullas diseñadas por Matisse para la capilla de Vence. Desde el punto de vista tipológico esta casulla pertenece a la clase de objetos producidos por el hombre, a la subclase de objetos para el culto religioso y a la subclase de casullas. Pasando del criterio tipológico al técnico, la casulla pertenece a la subclase de objetos tejidos y bordados; si la miramos desde el punto de vista iconológico ella pertenece al conjunto de los símbolos litúrgicos, mientras que si adoptamos un criterio sociológico la casulla pertenecería a la clase de los objetos destinados a ser usados en el culto católico romano y por tanto exige requisitos especiales en cuanto a los materiales, al contenido de los diseños, etc. Pero también en el dominio de las clases y subclases se pueden establecer criterios distintos, y señalar por ejemplo que esta casulla está hecha con refinamiento, que pertenece a la clase de las casullas de diseño simple, etc. Obsérvese que para poner este objeto en cada una de las clases y subclases no se ha recurrido a ningún criterio histórico, simplemente se han mencionado las propiedades de la casulla y se la ha clasificado en los conjuntos respectivos de acuerdo con distintos criterios; lo importante es que cada una de las proposiciones de clasificación, en principio, es verificable.

Pero cuando pasamos al criterio histórico-crítico valoramos la casulla de Matisse como una obra de arte del siglo XX, y la vinculamos con objetos que no necesariamente guardan relación tipológica, técnica o iconográfica con la casulla: recientemente esto se acaba de dar en la práctica en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando en la retrospectiva de Matisse los curadores hicieron lo correcto: relacionaron visualmente las casullas con las piscinas —aquellas magníficas composiciones hechas con papeles de recortes— y con las ilustraciones del libro *Jazz*. Ahora bien, a diferencia del proceso calificadorio en clases y subclases, la valoración como obra de arte implica una proposición que siendo inverificable debe ser probada, y esto se hace mediante el examen crítico, interpretando ese texto denominado “casulla de Matisse”. Pero para explicar tal fenómeno hay que recurrir a muchos otros fenómenos que pueden ser de naturaleza muy diversa, por ejemplo, la teoría sobre la relación entre color y forma que desarrolló Matisse a lo largo de su práctica artística, la concepción de los equivalentes plásticos que fue formulada en el seno de la pintura de las vanguardias históricas a principios del siglo.

En lugar de una clase construida por analogías se opera con una red construida por relaciones, y si ya es claro que cuando decimos “este objeto es una obra de arte” incurrimos en un abuso del lenguaje, entendiendo *es* como inclusión en una clase, de lo que se trata no es de indagar por aquello que pueda ser común a las obras de arte sino más bien de examinar la manera como los valores artísticos son producidos y leídos en tal o cual obra. En síntesis, lo que se valora no es un cierto *tipo de obra* sino un *tipo de proceso*: la forma en que se establecen las relaciones, proceso en el que un conjunto de experiencias culturales de diferente naturaleza se condensan en la unidad de un objeto que se presenta a la percepción y que se nos da como totalidad.

No es cierto entonces que el arte sea un lenguaje universal que todos puedan entender. Cualquiera puede contemplar una obra de arte, incluso emocionarse hasta el límite con ella; cualquiera puede disfrutar leyendo una gran novela o aun “divertirse” con el *Otello* de Shakespeare, pero sólo la conciencia crítica que coloca la obra dentro de una red de fenómenos indicativos, y que conoce su lógica que la conecta con los demás elementos de la red, alcanza a captar sus significados; en el arte la comprensión de un hecho será más lúcida y profunda cuanto más extensa sea la red de relaciones en que logra ubicarlo. En última instancia la serie puede abarcar un amplísimo espectro de fenómenos artísticos y culturales, de modo que podría decirse que la comprensión de una obra aislada sería técnicamente completa cuando se pudiera justificar en relación con la totalidad fenomenológica de una cultura artística.

Quizás el único criterio con el que ha venido trabajando la crítica contemporánea del arte parece ser el de la individualización y el análisis de situaciones problemáticas. Por *individualizar* se entiende aquí recoger y coordinar un conjunto de datos cuyo sentido y valor individual no puedan ser emitidos más que en relación con los demás. Finalmente, la noción de campo de fuerza es la que más nos acerca al

examen de los problemas; obviamente ningún problema existe en sí mismo como tal, la problematización de una situación surge de la capacidad con que el crítico enfrente el análisis de las fuerzas actuantes, a menudo opuestas entre sí en un determinado campo; la necesidad actual de razonar por problemas, de tratar las situaciones límite, de ver la crítica como el examen de los conflictos, desajustes y reacomodación de procesos internos de un campo no es más que la necesidad de ver históricamente animado un panorama que muchos consideran regular y sin sobresaltos. En ningún momento el desarrollo del arte ha sido pacífico y sin conflictos; todo lo contrario: si algo muestra la historia-crítica es que los procesos y los cambios en el arte han sido producto de juegos de fuerzas que se interfieren y contrastan constantemente.

Hoy la crítica de arte, especialmente en nuestro medio, es un tema para debatir; es necesario conocer a fondo las metodologías, hallar nuevas herramientas, pensar cómo organizar el estudio serio en los grupos interesados en el trabajo crítico. La renovación radical en los conceptos y métodos con los que se trabaja en la crítica en nuestra cultura, en nuestro tiempo, es una tarea inaplazable.

EXPRESIÓN PLÁSTICA, TÉCNICA Y CREATIVIDAD

POSIBILIDADES DE UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA LIBERADORA

En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* escritas hace casi doscientos años, Federico Schiller considera que el desarrollo de la humanidad en cierto modo está orientado hacia una búsqueda de niveles crecientes de libertad, término que para Schiller posee una clara connotación política, y a su juicio es ésta la condición necesaria que permitiría desplegar las fuerzas creadoras tanto espirituales como intelectuales que, en consecuencia, mejorarían la condición humana. Sin embargo, Schiller señala de inmediato un serio dilema: mientras que la formación impartida a los hombres continúe haciendo de los individuos seres unilaterales y alienados, seres sin capacidad de crítica y de autocrítica, el logro de la libertad política no puede tener más que consecuencias negativas que finalmente llevan a una privación de esa misma libertad.

Según el poeta alemán, la humanidad tiene que prepararse para la libertad; pero ¿cómo alcanzar tal preparación si se está privado de ella? ¿cómo, pues, educar para la libertad a sujetos que no son libres?

¿No hay pues aquí un círculo vicioso? ¿debe la cultura teórica originar la práctica y, no obstante ser ésta la condición de aquélla? Los progresos en lo político deben nacer de la nobleza en el carácter, pero ¿puede ennoblecerse el carácter cuando el hombre se encuentra dominado por los efectos de una constitución bárbara del Estado? Será necesario, pues, procurar para ese fin un instrumento que no nos lo proporcione el Estado; será necesario buscar fuentes de cultura que, en medio de la mayor corrupción política, se conserven frescas y puras.¹

Lo que señala Schiller es la misma problemática con la cual se han enfrentado todos aquellos pensadores que aspiran a una educación liberadora, es decir, una educación que trascienda la mera función adaptativa del sujeto a unos parámetros y valores, en ocasiones muy discutibles, de una sociedad que en principio no hace más que mantener a los individuos en un estado de alienación permanente. Como podemos ver, la reflexión de Schiller en modo alguno es extraña a la situación que nos toca enfrentar en la sociedad presente.

¿Cómo solucionar el presente dilema? ¿En qué términos se rompe el círculo vicioso que se crea a partir de las condiciones para el ejercicio de la libertad? La respuesta que nos da el autor probablemente nos desconcierte: "El instrumento aludido son las bellas artes, de cuyos inextinguibles modelos brotan aquellas fuentes".

No obstante, creo que la propuesta de Schiller no es en ningún modo tan extraña como parece a primera vista: realmente, el ennoblecimiento del hombre a través del arte ha sido considerado no sólo por algunos partidarios de una educación de corte idealista, sino también por pensadores y artistas pertenecientes a campos filosóficos y políticos muy diversos: recordemos brevemente los nombres de Piet Mondrian, Wassili Kandinsky, Walter Gropius y hasta el mismo Bertold Brecht cuando proponía un teatro inscrito en una causa educativa tendiente a una mayor liberación del ser humano.

A decir verdad, lo que hace que el arte funcione como agente liberador está asociado a la naturaleza misma de los procesos que configuran el hecho estético, ya que éste no es otra cosa que el resultado de la libre actividad creadora de un sujeto crítico. Es en este marco general donde nos preguntamos por el sentido y las posibilidades de la educación estética en los jóvenes de hoy. Quiero señalar de antemano que el proyecto que se discutirá en modo alguno está necesariamente vinculado a la formación de futuros profesionales del arte; mas bien su sentido estará definido en el contexto de un desarrollo eficaz del ser humano con miras a una participación constructiva del medio social donde éste se inscribe.

OBJETIVOS GLOBALES

Es bien conocida la escasa importancia que tiene en nuestro medio la educación estética, no sólo en el ámbito de la institución escolar sino aun dentro de los “especialistas” que hacen del arte su profesión o negocio. Desgraciadamente, incluso garantizando a las actividades estéticas un espacio decente dentro de los programas escolares, no podemos hacernos muchas ilusiones sobre los resultados, al menos a corto plazo. Es más, se sabe que una relación ocasional con las artes no implica de ninguna manera un cambio de actitud profundo del individuo ni frente a la creación artística misma ni frente al medio donde esa creación se proyecta, más cuando ese mismo medio trata a toda costa de imponer límites asfixiantes al desarrollo de las potencialidades creativas de los individuos que conforman el conglomerado social.

A pesar de las anteriores consideraciones creo que sigue siendo válida la pregunta sobre las posibilidades de una educación estética liberadora, especialmente dentro de los jóvenes de la Colombia actual. A este respecto, en primer término tenemos que definir los objetivos globales de un cierto proyecto que no sólo posibilite un vocabulario estético lo suficientemente rico con el cual el joven pueda expresarse, sino, y quizás esto es lo más importante, que dicho proyecto funcione como elemento dinamizador de las potencialidades de un sujeto crítico y no alienado culturalmente.

Creo que lo anterior justifica pensar de qué manera podríamos familiarizar al joven con las distintas manifestaciones artísticas no sólo plásticas sino también en el ámbito de la música, la creación literaria, la danza, el teatro, etc., y esto, como ya se dijo, no con el propósito de formar futuros “artistas” —que en la sociedad de hoy es sinónimo de desempleado— sino para contribuir a un enriquecimiento interior del hombre (como objetivo de toda formación humanista) y para que ese hombre pueda participar constructivamente en una comunidad civil genuinamente democrática. Es ésta una tarea de primordial importancia en nuestra sociedad contemporánea.

Quisiera empezar por considerar el último aspecto señalado en el título, la creatividad, en razón a que la técnica sin la creatividad se convierte a lo sumo en un vacío virtuosismo. ¿Qué se puede decir acerca de la creatividad en los jóvenes educados en nuestro sistema escolar? En principio considero que no nos podemos plantear metas demasiado ambiciosas en este campo, ya que la mayor parte de los procedimientos educativos del actual sistema escolar están dirigidos a lograr comportamientos de naturaleza pasiva. Por lo común dichos procedimientos se limitan a lograr un cierto almacenamiento y manipulación de la información sobre un saber; no es de extrañar, pues, que desaparezca en el joven cualquier tendencia a relacionarse críticamente con el mundo exterior, a indagarse sobre la realidad que lo circunda y a dar sentido a las cosas que hace.

Al ser prácticamente inexistentes estos importantes procesos de exteriorización, su carencia va generando inexorablemente esos seres terriblemente vacíos que llenan los colegios y las calles de nuestras ciudades, verdaderos maniqués cuyos referentes culturales son los héroes de la televisión; alienados en la moda, el espectáculo deportivo o los productos de desecho empacados en forma de discos compactos y cassettes. La anterior situación por otra parte deriva en un proceso de retroalimentación, llegándose rápidamente a condiciones de verdadera autoalienación.

De todos modos, en el contexto de una educación liberadora pueden reorientarse, al menos parcialmente, algunos de estos procesos, y es desde esta perspectiva que quisiera elaborar algunas consideraciones sobre las posibilidades de una educación visual eficaz, esto es, pensada en un ámbito que brinde primacía al pleno despliegue de las potencialidades espirituales de un modo creativo y liberador.

EL PROCESO EVOLUTIVO: DESARROLLO Y REPRESIÓN

Todos hemos experimentado alguna vez esa relación especial que se establece cuando de manera desprevenida contemplamos los dibujos y manchas elaborados por los niños en un cierto nivel de desarrollo (5-8 años). En ellos llaman la atención la audacia, la imaginación y sobre todo la forma a la vez franca y poética de encarar el universo a través de la imagen visual. Quizás no es exagerado afirmar que uno de los milagros más hermosos que se puede presenciar es el de ver cómo a partir de unos garabatos informes —que son como una especie de paradigma del caos primigenio— van surgiendo del cerebro y la mano del niño las primeras formas genéricas con función significativa: círculos, óvalos, rayas; elementos que, puestos en relación, configuran un mundo visual propio. Sin lugar a dudas el Génesis es de nuevo escrito en el desarrollo plástico de los niños.

A través de una serie de procesos muy elaborados que implican la construcción de verdaderos equivalentes especiales de naturaleza diferenciada² (topológica, proyectiva, métrica), el niño va creando imágenes cada vez más complejas en su estructura formal y en las funciones significativas que la imagen posee.

En ciertos niños estos procesos pueden alcanzar niveles muy altos de desarrollo, hasta configurar un lenguaje visual con cierta coherencia plástica y refinamiento expresivo, al punto que en más de una ocasión estaríamos tentados a calificar estos productos como elaboraciones genuinamente artísticas. En realidad, en la gran mayoría de los casos esto no es más que una forma de expresar la emoción que en nosotros suscitan ciertas características que acompañan a la expresión infantil; sólo en casos muy excepcionales unos niños son capaces de producir “objetos artísticos” en el sentido estricto del término

—lo artístico en el ámbito de lo visual no es lo meramente “agradable”, “bonito”, etc., ya que implica la elaboración de un sistema de codificación lo suficientemente convincente que posibilita construir una nueva visión coherente del universo—. Sin embargo, lo que en la mayoría de los casos sucede es que el adulto logra captar algunos elementos que usualmente van asociados a toda elaboración artística, como son la creatividad y cierta espontaneidad en el tratamiento de las imágenes visuales.

No obstante lo anterior, casi todos nos hemos sentido desalentados cuando examinamos los trabajos de esos mismos “niños artistas” cuando están por los 12, 13, o 14 años de edad. De inmediato se percibe una diferencia radical con respecto a los trabajos de la niñez: ¡cuánta pobreza expresiva!, ¡cuánta convencionalidad! El niño que antes pintaba o dibujaba con emoción e inventiva, ahora no es más que un ser que trata de desembarazarse rápidamente de cualquier problema que conlleve un riesgo; de este modo surgen composiciones que son más producto de la rutina que de la creatividad, pudiéndose afirmar que en general los trabajos de los jóvenes de edad temprana no pasan de ser productos más o menos convencionales. En síntesis, llegado a un cierto nivel del desarrollo el niño entra en una etapa de represión de la expresión visual, pues el interés de la expresión se transfiere al lenguaje verbal y los cambios en la elaboración de las imágenes visuales son tan radicales que el jovencito ya no se reconoce en los trabajos hechos tres o cuatro años antes.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA TRADICIONAL

Si un proyecto sobre educación estética ha de tener cierto éxito respecto a los objetivos globales que hemos disentido, no se puede caer en los errores de la vieja educación artística, que se constituía en otro elemento más de la larga cadena de frustraciones del estudiante, cuando reducía cualquier actividad plástica a una mera labor de copia: en principio el estudiante era inducido a hacer un dibujo lo más “correcto” posible, donde el criterio de corrección no era en modo alguno distinto a la copia minuciosa del objeto (¡copia la naturaleza!). Gracias a los procesos por los cuales atravesó el arte en la primera mitad del siglo XX surgieron propuestas pedagógicas basadas en principios distintos que gradualmente fueron cuestionando las antiguas concepciones de corte naturalista y academicista, con lo cual abrió la posibilidad de enfrentar de otra manera la educación estética. Si nuestro objetivo global es brindar al joven la oportunidad de expresarse libre y creativamente —creo que éste es uno de los propósitos irrenunciables de cualquier intento de educación plástica en la actualidad—, ¿de qué manera podríamos estructurar las bases para tal educación?

EL DESARROLLO DE LA IMAGINACIÓN

En la mente humana tenemos la posibilidad de producir representaciones de los objetos, pertenezcan éstos al mundo sensible o creados por la propia mente, y este poder de crear de imágenes es la condición para captar el mundo —presente o ausente— como algo significativo. Tradicionalmente la instancia a la cual nos estamos refiriendo se ha designado con el término genérico de *imaginación*, que es común a todas las mentes humanas y se manifiesta desde edades tempranas.³

Ahora bien, el poder de la imaginación, o sea la capacidad de crear imágenes y relaciones entre ellas, es idéntica a la capacidad de apartarnos de las situaciones reales y considerar situaciones “imaginarias”. Un punto fundamental lo constituye el hecho de que el ímpetu de la imaginación proviene no sólo de la instancia racional sino también de la emocional, y es aquí, en esta capacidad imaginativa del hombre, donde hallamos la clave para recrear el mundo, esto es, percibirlo de manera nueva, o sea como algo susceptible de significaciones más ricas y profundas. Es ésta la vía que emplea el artista cuando, en palabras de Novalis, “da sentido a lo vulgar, llena de misterio lo común y confiere la dignidad de lo desconocido a lo obvio”.

Al señalar el desarrollo de la imaginación como elemento creador de nuevas relaciones y posibilidades no hago más que apoyarme en las reflexiones elaboradas en este sentido desde hace mucho tiempo por artistas y pensadores que, partiendo desde Leonardo y continuando con Hume, Kant, Novalis, y culminando en Sartre, han considerado a la imaginación como uno de los elementos fundamentales no sólo de la creación artística sino también de cualquier lectura válida que se haga de la obra de arte. Esto es lo que explica la especial atención que dedica Kant, en su *Crítica del juicio*, a este “poder de representar” o imaginación.⁴

Si bien es cierto que la imaginación aparece como condición de cualquier acto de la percepción humana, cuando ella se puede expresar en pensamientos y acciones productivas en asocio a los procesos propios del entendimiento se convierte en una de las fuentes primordiales de la actividad creadora. Este es quizás el aspecto básico que determina el hecho estético; recuérdese por ejemplo que Kant define lo bello en términos del “libre juego entre el entendimiento y la imaginación”.

Vista de las anteriores consideraciones creo que está plenamente justificado contemplar la posibilidad de crear las condiciones que posibiliten el desarrollo cualificado de la imaginación creadora, esto es, productiva, en el contexto de un proyecto de una educación estética coherente.

FORMACIÓN DEL JUICIO CRÍTICO

Gran parte de la poca educación visual que recibe el niño en la escuela y aun en los talleres especializados se limita a un cierto conocimiento y manipulación de algunos materiales: lápices, crayolas, papeles, barro, vinilos, sin que el programa —¿si acaso existe!— ni el instructor consideren el contexto conceptual en el cual se inscriben dichos materiales. En términos muy generales, podemos considerar el arte como un inmenso campo conformado por multitud de lenguajes o sistemas de codificación, lenguajes que guardan una especial conexión con realidades significantes, lo cual quiere decir que entre el producto estético y sus procesos de elaboración (materiales y mentales) hay una necesaria e inevitable relación. Pero cuando esta relación queda por fuera del proceso pedagógico o cuando no se considera el aspecto mental de la elaboración, inexorablemente se produce una situación que enajena y mistifica los procesos materiales y las técnicas que se emplean en la conformación de la imagen visual; de este modo, el trabajo en el taller o en la clase de plásticas no pasa de ser una *distracción* más y por ser solo *eso* no es posible que el joven alcance un desarrollo expresivo de mayor riqueza.

Aquí es en donde entroncamos el segundo elemento estructural de nuestro proyecto: el desarrollo de la capacidad crítica. Cualquier discusión que se adelante sobre la posibilidad de conformar una educación estética integral necesariamente debe contemplar la formación del juicio crítico del estudiante, y son los procesos mismos del arte a través de su desarrollo histórico los que posibilitan mejor esta labor. Es este aspecto el que permite a la historia del arte constituirse como necesario complemento a las actividades conceptuales y técnicas que se dan en el taller. Aquí es evidente que el término *historia* está considerado no como crónica de hechos sino como análisis y reflexión de los procesos creativos inscritos socialmente; y ya que la función crítica, como elemento ineludible no sólo en la formación de un juicio estético sino también en la misma creación, está ahora vinculado a la historia del arte, a través de ésta tenemos la oportunidad de desarrollar en el joven la conciencia de sí mismo en una dimensión más amplia, permite establecer conexiones especiales con la producción artística pasada y con la del presente, conexiones que de ordinario están vedadas al espectador pasivo.

IDEAS PARA UN PROYECTO

Resumiendo las consideraciones hasta aquí expuestas, es a través de un creciente desarrollo de la imaginación creadora y de la estructuración de una capacidad de crítica madura como podríamos articular un plan coherente de una educación estética, en este caso plástica, eficazmente liberadora, y es así como todas las alternativas sobre el contenido de un programa curricular deberán estar en concordancia con este esquema básico.

Sobre este punto me limitaré a sugerir sólo algunas ideas generales, pues en este ámbito no hay ni puede haber ni programas ni cursos de validez universal. Los ejercicios que se diseñen en principio deben ser resultado de la relación entre los objetivos buscados por el instructor y las necesidades, desarrollos y expectativas del estudiante; lo único que podemos hacer aquí es señalar algunos puntos sin pretender ir más allá de una orientación muy amplia sobre el asunto.

El primer aspecto que se debe considerar se refiere al desarrollo de una observación creativa e inteligente en el joven, como medio de conocimiento de lo real sensible y como posibilidad de búsqueda de contenidos más profundos. Aquí es fundamental estimular la imaginación creadora e incrementar la memoria visual, como elementos provocadores para el “hacer” o “representar”.

Un segundo aspecto requiere implementar gradualmente los distintos medios de expresión — lenguaje plástico—, tanto bi como tridimensionales. La composición, el ritmo, los contrastes de color y forma, entre otros, no sólo constituyen los elementos básicos de la alfabetización visual de los trabajos elaborados y sentidos de los estudiantes, sino que son las herramientas a partir de las cuales van surgiendo los elementos formadores del juicio crítico estético al cual se articulan naturalmente categorías tales como las de “coherencia interna”, “apertura”, “estilo”, etc., que proporcionan los distintos sentidos de la lectura de la obra de arte.

En tercer lugar se consideran los aspectos técnicos de la expresión visual siempre vinculados a procesos conceptuales claros. Es importante brindar la posibilidad de que los estudiantes discutan sobre los problemas y las vías de sus probables soluciones. Conviene estudiar los alcances y limitaciones de cada material, y aparte de examinar sus usos tradicionales se considerarán las distintas posibilidades de experimentación que puedan brindar.

Finalmente es importante crear condiciones que permitan relacionar los problemas que se presenten en otros dominios del quehacer artístico: la música, la literatura, la geometría, el cine, la fotografía. Esto nos sitúa en condiciones inmejorables para comprender que los procesos estéticos no sólo tienen lugar en un ámbito específico sino también en la vida diaria (el diseño, la publicidad, la moda). De este modo enfrentamos al joven con los objetos que lo rodean desde una perspectiva crítica. En síntesis: hay que intentar que la capacidad de juicio crítico que se adquiera en el taller se prolongue a dominios más amplios: la ciudad en que se vive, la revista que se lee, el programa de televisión que se mira. Es decir, se trata de que el joven adquiera la suficiente capacidad crítica que le permita distinguir lo que posee calidad estética de lo que no la posee.

Creo que alcanzando, aunque sea parcialmente, las anteriores metas nuestros jóvenes estarán en mejores condiciones de relacionarse consigo mismos y con el mundo exterior.

LOS ALCANCES DE LA ESTÉTICA

Inclusive las colinas de Asís a ciertas horas se tiñen giottescamente de ese azul cerúleo tan noble que es el tinte propio de la lazulita pero separado de la materialidad de la infausta piedra marmórea.

Gabriele D'Annunzio, 1901

INTUICIÓN - EXPRESIÓN

El pensamiento estético del siglo XX irrumpe con una posición radicalmente distinta en torno a la problemática general del siglo XIX, la cual se centraba en la oposición de lo "bello" y lo "artístico" o entre la "forma" y el "contenido" del arte. Es la estética de Benedetto Croce la que permitió superar estas oposiciones y dar al traste con los fallidos intentos de conciliación de estas nociones.

En 1900 Benedetto Croce presenta a la Academia Pontiana de Nápoles la memoria titulada *Tesis fundamental de una estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. En 1902 publica este material revisado como libro con el título *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, referencia obligada en el ámbito del pensamiento estético del siglo XX que es rápidamente traducido a los principales idiomas. Los escritos posteriores de Croce no hacen más que desarrollar las ideas básicas de esta obra maestra, en el marco de una vastísima producción de más de cuarenta años de trabajo intelectual donde, si bien es cierto que hubo refinamientos en la perspectiva general, su posición teórica mantuvo una unidad y una coherencia totales.

En esta presentación sobre el pensamiento estético de Croce he tomado como referencias fundamentales su *Estética* publicada en 1902 y el *Breviario de es-tética* de 1912. En la primera parte de su *Estética* empieza Croce por proponer el arte como una forma de conocimiento, para lo cual distingue en principio dos maneras del conocer: la intuición y el conocimiento conceptual. La primera es la representación inmediata de lo particular, mientras la segunda trata de la generalidad; una trabaja con las imágenes, la otra con los conceptos:

El conocimiento tiene dos formas. Es, o conocimiento *intuitivo* o conocimiento *lógico*, conocimiento por la *fantasía* o conocimiento por el *intelecto*, conocimiento de lo *individual* o conocimiento de lo *universal*, de las cosas *particulares* o de sus *relaciones*. Es, en síntesis, o productor de *imágenes* o productor de *conceptos*.¹

En seguida el autor se pregunta por la relación existente entre estos dos tipos de conocimiento: son subordinados, o por el contrario, no tienen ningún tipo de dependencia. Para Croce el conocimiento intuitivo se puede dar independientemente del conceptual, pero no se puede decir que el conocimiento lógico sea independiente de la intuición, en razón de que un concepto no puede existir sin una intuición previa.

Ahora bien; lo primero que debe fijarse bien en la mente es que el conocimiento intuitivo no necesita de señores; no tiene necesidad de apoyarse sobre ninguno, ni debe acudir a los ojos ajenos, porque los tiene bajo su frente, con una visualidad extraordinaria. Y si es indudable que en muchas intuiciones se encuentran conceptos mezclados, en otras muchas no hay huellas de semejante mezcolanza.²

Según lo anterior es preciso indagar sobre el carácter del hecho artístico. Para Croce no hay sino una sola posibilidad: el arte es conocimiento, pero es un conocimiento de naturaleza alógica, es decir, intuitivo o exento de concepto, pues el arte es intuición o representación inmediata de lo individual, o como diría bellamente más tarde, una "forma auroral". Así, tenemos el primer elemento de la ecuación croceana: *arte = intuición*. Vale la pena señalar aquí la relación de esta concepción con los desarrollos producidos por algunos pensadores italianos de los siglos XVII y XVIII, especialmente con Muratori y Vico; el primero consideraba la imaginación, la facultad productora del arte, como de naturaleza distinta aunque subordinada a la actividad intelectual. Vico, a quien Croce proclama en 1902 "el primer descubridor de la ciencia estética",³ en sus *Principios de una ciencia nueva* (1725) va aún más lejos: ya no subordina la imaginación al control de la inteligencia sino que la considera completamente independiente, eleva la fantasía a la condición de una genuina forma espiritual atribuyéndole incluso, gracias a su poder, la capacidad de caracterizar toda una época histórica. Recuérdese cómo, según Vico, la civilidad primitiva o heroica es esencialmente una civilidad poética, porque prevalecía en ella la imaginación sobre la actividad filosófica racional.

Volviendo a Croce, su punto de vista es más radical, en tanto no sólo define el arte como intuición sino que agrega que la intuición coincide con la expresión. El término *expresión* denota aquí forma o determinación de lo particular; *expresar* —o mejor, *expresarse*— es ver con claridad dentro de uno mismo. En el apartado sobre intuición y expresión, en el primer capítulo de su *Estética*, leemos:

Sin embargo, hay un modo seguro para distinguir la intuición verdadera, la verdadera representación de lo que le es inferior: aquel acto espiritual del hecho mecánico, pasivo, natural. Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlos.⁴

Es ésta quizás la tesis más radical del pensamiento croceano, la que causó mayor controversia y polémica, y sigue causando discusiones debido a su originalísimo punto de vista. En su *Breviario de estética* presenta esta relación de un modo más elaborado:

En realidad, no conocemos sino intuiciones expresadas. Un pensamiento no es un pensamiento sino cuando se formula en palabras; una fantasía musical es tal cuando se concreta en sonidos, una imagen pictórica lo es cuando se plasma en color. No decimos que las palabras se declamen necesariamente en voz alta o que la música se oiga en tal instrumento o la pintura se fije en una tabla. Lo que es evidente es que cuando un pensamiento es genuinamente pensamiento, por todo nuestro organismo corren palabras solicitando los músculos de nuestra boca y resonando interiormente en nuestros oídos. Cuando una música es verdaderamente música, tiembla en la garganta y estremece los dedos que corren sobre teclados ideales. Cuando la imagen pictórica es pictóricamente real, nos sentimos impregnados de líneas que son colores, y es el caso que aunque las materias colorantes no se hallen a nuestra disposición, coloreamos espontáneamente los objetos que nos rodean por una especie de irradiación, como se cuenta de ciertos histéricos y de ciertos santos que, imaginativamente, se señalaban estigmas en las manos y en los pies. Antes de que se forme este estado de expresión en el espíritu, el pensamiento, la fantasía musical, la imagen pictórica no existían sin la expresión que inevitablemente las acompaña.⁵

En resumen, para Croce una vida interior inexpressada es inexistente; la expresión coincide con el contenido, y la intuición es necesariamente expresión:

Si quitamos a una poesía su métrica, su ritmo y sus palabras, no queda de todo aquello el pensamiento poético, como opinan algunos; no queda absolutamente nada. La poesía es precisamente esa peculiar articulación de las palabras, esos ritmos, aquella métrica. La expresión no puede ni siquiera compararse a la epidermis de un organismo, a no ser que se diga —cosa que tampoco es falsa en fisiología— que todo el organismo, en cada célula y en cada parte de la célula, es también epidérmico.⁶

En rigor, la equivalencia entre intuición y expresión implica que no hay significación desprovista de signo. La doble equivalencia: *arte = intuición = expresión* es la piedra angular, la clave del arco, del pensamiento estético de Benedetto Croce.

Pero al respecto debe dejarse en claro que no se debe confundir la intuición con la percepción, ni mucho menos con la sensación; pero, por otra parte, la intuición no se distingue de la *expresión*, y es quizás éste el término más problemático de todo el sistema. Para Croce expresión es *actividad formadora interna*, desde sus escritos de 1900, en una fuerte reacción contra las posiciones positivistas en boga,

Croce diferenciaba entre una expresión naturalista, fisiológica, material, de la expresión estética o ideal; la primera es de naturaleza práctica, la segunda, de carácter teórico.

Esto era absolutamente necesario en su sistema para poder distanciarse de la llamada *estética experimental* y de la *estética de la empatía* (Einfühlung), que también consideraba la *expresión* como el contenido del hecho artístico. Según Croce, la expresión estética posee un carácter puramente ideal, la expresión reside por completo "*in interiore homine*", esto es, en la interioridad de la conciencia. Con estas anotaciones podríamos ahora afinar un poco la ecuación croceana así:

arte = intuición = expresión (interior)

De ahí que en ningún momento podamos confundir la *expresión* y la comunicación: el primer término denota un proceso interior, el segundo uno exterior. La obra de arte posee una materialización o concreción sensible, pero éste no es su contenido; la obra de arte es un sistema de signos ideales que cuando se materializa físicamente lo hace bajo la forma de un proceso, una praxis, pero que no es *theoresis*.

Así pues, para Croce, así como para Leonardo, el arte es esencialmente "*cosa mentale*" y de ahí que ignore deliberada y casi olímpicamente la problemática en torno a la producción material y los procesos técnicos a través de los cuales la obra se realiza. Contenido y forma se superan pero no como síntesis (Hegel), sino que se consideran idénticos en un plano único ideal y ya por eso son indistinguibles; Croce considera inútil, y hasta se burla de los intentos para hallar un intermediario entre intuición y expresión sobre la base de procesos de naturaleza física o fisiológica, intentos comunes a muchas estéticas surgidas en la segunda mitad del siglo XIX. El filósofo italiano, ya hemos visto, las identifica en el plano ideal, para él el arte es una actividad espiritual y si no se digna prestar atención a la manifestación material es porque para él expresión es *theoresis*.

Para algunos, Croce trata de suplantar la reflexión estética con una noción psicológica (intuición) —quizás las raíces de esta posición habría que buscarlas en su propia experiencia personal centrada en la literatura y la poesía—; para otros, el sistema de Croce no es sino un idealismo absoluto que degenera en el desprecio del *fare*; finalmente, hay quienes alegan que al convertir el problema del arte en algo puramente teórico —ignorando el aspecto técnico e identificando esto como una praxis—, Croce se autoexcluye de toda discusión seria en torno al arte contemporáneo. Pero las cosas no son tan simples, quizás escuchando al mismo Croce aclaremos esta cuestión:

Fantasia y técnica se distinguen razonablemente pero no como elementos del arte y se ligan y confunden entre sí, no en el campo del arte, sino en el más vasto del espíritu en su totalidad. Problemas técnicos —prácticos— para resolver, dificultades que vencer, se ofrecen verdaderamente al artista, si

es que verdaderamente hay algo que no siendo físico sino espiritual, como es toda cosa real puede con respecto a la intuición llamarse metafísicamente físico.

[...] Las dos formas de actividad son también completamente distintas porque se puede ser a la vez gran artista y pésimo técnico, poeta que corrige mal las pruebas de imprenta de sus versos, arquitecto que se sirve de materiales mediocres, pintor que emplea colores que se alteran con rapidez. Ejemplos de esta insuficiencia técnica abundan con tanta frecuencia que no nos creemos, por ser tan conocidos, en la necesidad de citarlos. Pero no se puede ser gran poeta y hacer malos versos, gran pintor y no saber entonar los colores, gran arquitecto y no armonizar las líneas, gran compositor y no saber acordar los sonidos. De Rafael se ha dicho que hubiera sido un gran pintor aunque no hubiese tenido manos, lo que no se ha dicho de él es que hubiese sido un gran pintor aunque le hubiese faltado el sentido del dibujo y el color.⁷

El fundamento de la anterior posición radica en la distinción entre los objetos artísticos y las expresiones artísticas, las cuales —como dirá en otro lugar— existen en las almas que las crean y las recrean. Son objetos construidos o preelegidos para los fines de la reproducción y recreación original de aquellas expresiones y requieren, es cierto, conocimientos técnicos competentes a fin de guiar la acción y servir de medio adecuado para estimular a quienes tengan el deseo y también la disposición de participar en la reproducción y recreación de las expresiones artísticas. En resumen, los objetos artísticos, que son así denominados por abuso del lenguaje, en realidad no son más que hechos físicos, en los que las expresiones y creaciones artísticas quedan consignadas, o son confiadas en custodia para los fines de la reproducción; los cuadros, las estatuas, los libros, no son de por sí, en cuanto objetos artísticos, las expresiones que establecen la comunicación, sino signos necesarios con los que se pueden reevocar las expresiones.

Fue este aspecto uno de los blancos favoritos de muchos críticos e historiadores del arte, quienes dieron desde entonces el nombre de *estética idealista* al sistema de Croce. Para algunos es intolerable el desdén de Croce hacia las obras artísticas, para otros estas posiciones pueden ser sostenidas sólo en el dominio de la literatura y la poesía mas no en el de las artes figurativas. Sea como fuere, la perspectiva de Croce fue fundamental como propuesta metodológica ya que permitió aclarar muchos puntos acerca de los llamados procesos creativos estéticos.

DESARROLLOS POSTERIORES

Las radicales posiciones sobre la intuición, la expresión y el hecho artístico que presenta Croce desde sus escritos tempranos son reelaborados de modo más fino a partir de 1910.

Es así como hablando sobre “El carácter de totalidad de la expresión artística”,⁸ Croce distingue claramente la intuición artística de aquella mezcla de imágenes desarticuladas que se conoce corrientemente con el mismo término; la intuición o genuina intuición estética es siempre producto de un sentimiento y como tal es de naturaleza lírica.

En 1911 escribió:

Estas experiencias y estos juicios críticos pueden compendiarse técnicamente en la fórmula de que lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento, pudiendo surgir éste al lado o sobre la intuición. No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo[...].⁹

Y agrega más adelante:

La intuición artística es pues siempre intuición lírica; palabra esta última que no está como adjetivo ni determinante de la intuición sino como sinónimo, como otro de los muchos sinónimos que pueden añadirse a los que se han recordado y que designan todos ellos la intuición (intuición, visión, imaginación, contemplación, fantasía, figuración, representación...). Y si alguna vez como sinónimo asume la forma gramatical del adjetivo, la asume para hacer entender la diferencia que existe entre la intuición-imagen y la falsa intuición, que es un amasijo de imágenes, barajado por juego, por cálculo o por otro fin práctico, cuyo nexo, práctico, también se demuestra, considerado desde el aspecto estético, no ya orgánico, sino mecánico. Pero no siendo para estos fines afirmativos y polémicos, la palabra lírica sería redundante. Y el arte queda perfectamente definido cuando se define con toda sencillez como intuición.¹⁰

Así pues, la ecuación original puede ajustarse todavía más:

$$\text{arte} = \text{intuición (lírica)} = \text{expresión (interior)}$$

ESTÉTICA Y CRÍTICA

Hasta aquí sólo hemos presentado un panorama muy amplio y general del pensamiento estético de Croce, sin embargo este horizonte teórico fue desarrollado en múltiples direcciones. No hemos mencionado la relación de su pensamiento con la lógica, la ética y la historiografía, parte importantísima de su obra, definida por él como *filosofía del espíritu*. Croce nos dejó, además de su *Estética*, una *Lógica como ciencia del concepto puro*, una *Filosofía de la práctica: economía y ética*, una *Teoría e historia de la historiografía* y una *Historia como pensamiento y acción*.

Quizás ningún otro pensador moderno afrontó con tanta resolución la tarea de clasificar racionalmente su problemática estética como Croce. A diferencia de otros autores exclusivamente empíricos o completamente teóricos, el filósofo italiano aplicó sistemáticamente sus ideas en el campo de la crítica literaria con el mismo empeño con que trató de definir las en el campo teórico.

Su concepción del arte encontraba una concreta realización en una amplísima investigación crítica; no extendió su competencia y penetración en la crítica literaria al dominio de las artes plásticas ni al de la música, odiaba todo diletantismo, pero esta labor fue llevada a cabo de manera excelente por muchos de sus discípulos.

En algunos capítulos de su *Estética* da unas pautas siempre originales y de gran vitalidad sobre el papel de la crítica y la historia del arte. En primer lugar Croce concibe la crítica de arte como un acercamiento a la expresión del artista a través de una técnica analítica y al mismo tiempo valorativa con el fin doble de: primero, reconocer, gracias al estudio de la obra de arte, la naturaleza de la intuición lírica, y en segundo lugar, distinguir los momentos artísticos de los lógicos o prácticos, es decir, poesía y no poesía. Esta concepción fue producto de otra de sus polémicas tesis: la negación del carácter histórico del arte. En rigor el arte no genera historia, la intuición poética es individual, irrepetible y discontinua, por eso no hay evolución en el arte. El término *historia del arte* es casi un sinsentido ya que sería *historia de las intuiciones estéticas*, porque una cosa es la historia del arte y otra la historia de los objetos artísticos. De ahí que Croce sostenga que la historia del arte está constituida sobre lo que no es el arte: las formas estilísticas, las reglas teóricas, los cuadros, los objetos, etc.

Aparte de su agudeza y la audacia de sus juicios críticos, el mérito de su método se debe a haber puesto en claro un procedimiento intelectual de gran eficacia: determinar mediante conceptos generales lo que él llamaba el *motivo generador* o *motivo fundamental* del hecho estético. Estas ideas están espléndidamente aplicadas en sus trabajos de crítica literaria sobre el *Orlando furioso* de Ariosto y sobre la obra de Shakespeare y de Corneille. Croce aplicó este procedimiento de un modo excelente, pero por desgracia nunca fue desarrollado teóricamente.

La búsqueda de ese motivo generador —equivalente de lo que Bergson denominaba la *imagen mental mediadora* (1911)— depende de un análisis psicológico y desemboca en un estudio histórico. Estas ideas fueron tratadas, aunque no con la suficiente amplitud, en artículos diversos.

La crítica pertenece al pensamiento, que hemos visto que supera y que ilumina a la fantasía con una luz nueva, percibiendo la intuición, rectificando la realidad y distinguiendo, por ende, ésta de lo irreal. En esta percepción, en esta distinción, que es siempre o crítica del todo o juicio del todo, la crítica artística nace con la pregunta de si el hecho que tiene delante como problema es intuición, es decir, real como tal, o si no lo es en la misma medida porque es irreal [...] Así es que toda la crítica de arte puede concentrarse en esta brevísima proposición que basta para diferenciar su obra de la del arte y la del

gusto —que, considerados en sí, son lógicamente mudos—, y de la erudición exegética —que también es lógicamente muda, por carecer de síntesis lógica—: “Hay una obra de arte A” con la correspondiente negativa: “No hay una obra de arte A”.¹¹

BALANCE DE LA ESTÉTICA DE CROCE

Si pudiésemos hacer un balance de lo que hasta aquí se ha dicho sobre el pensamiento estético de Benedetto Croce, podríamos decir que en primer término Croce es el heredero más lúcido de las conquistas de la estética de los últimos doscientos años. Es no sólo el legítimo heredero de Vico y Baumgarten sino que su pensamiento supera las encrucijadas no resueltas por Kant y Hegel. Más aún, Croce abre un terreno nuevo cuando relaciona la estética y la entonces naciente lingüística general. Sobre este punto cabría mencionar a Croce como el primero y quizás el único pensador en identificar la estética y la lingüística. A primera vista es algo extraño relacionar los dominios de “lo bello” y “el lenguaje”, pues lo bello tiene que ver con lo particular, mientras el lenguaje lo hace con lo social. El punto de partida de Croce en esta temática es el hecho de que la expresión —el arte— es indivisible:

“El arte es uno e indivisible”

Es decir, existe el arte y no las artes, conclusión a la que llega luego de su experiencia en la crítica poética. En la literatura la crítica del llamado *contenismo* en boga en su época es demoledora. La retórica, el arte del hablar adornado, de expresar contenidos en bella manera, le parece un sinsentido. Expresión y fantasía son lo mismo, no admiten adjetivos. La expresión adornada no existe así como no existe la intuición adornada. Si la intuición es, la expresión es.

En este punto, Croce, como profundo conocedor del romanticismo, se da perfecta cuenta de la relación que algunos pensadores románticos habían establecido entre lenguaje y poesía. Croce se siente gustosamente heredero de quienes habían invertido la relación entre poesía y lógica, Vico por ejemplo, pero ya sabemos que la ecuación arte = intuición = expresión entraña una identidad entre arte y lenguaje. Aquí conviene escuchar al propio Croce:

Lo que a nosotros se nos antoja no solamente ineludible sino grato, ya que hemos establecido el concepto del arte como intuición y de la intuición como expresión, donde ya va envuelta implícitamente la idea de su identidad en el lenguaje. Pero para esto es preciso que el lenguaje se conciba en toda su extensión, sin restringirle arbitrariamente al lenguaje llamado articulado y sin excluir el teórico, el mímico, el gráfico, concibiéndole, repetimos en toda su extensión, en su realidad, que es el acto mismo del

hablar, sin falsificarle en las abstracciones de las gramáticas y de los vocabularios y sin imaginar solamente que el hombre habla con la gramática y el vocabulario.¹²

Aquí es preciso señalar la gran diferencia entre el pensamiento de Croce y otras concepciones aparentemente vecinas en torno a las relaciones entre arte y lenguaje. Para la estética formalista el arte está conformado por distintos lenguajes: el lenguaje figurativo, el lenguaje musical, el lenguaje poético, etc., y la manera de llegar al arte es a través de una lectura sintáctica y estilística de estos lenguajes. Croce, en primer término no admite división alguna en el ámbito artístico, pues la intuición estética es una sola. Mientras los formalistas piensan en una sintaxis y una estilística, más que en una lengua, Croce piensa en la expresión individual y no en un lenguaje. La crítica de los géneros artísticos y literarios le lleva a pensar la expresión como una unidad indivisible; en este punto hay que señalar que Croce no impugna la legitimidad de fijar la existencia de géneros artísticos por lo que ellos significan como ordenamiento de las creaciones artísticas individuales, según la afinidad relativa al contenido y a la estructura. Problematiza, eso sí, la legitimidad de elevar dichas clases a categorías de la expresión como si fuesen especificaciones intrínsecas del quehacer artístico y que cada una de ellas establezca reglas que las expresiones artísticas individuales no pueden contrariar sin verse por ello desmerecidas.

INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO DE CROCE

Ya hemos mencionado que inmediatamente publicada la *Estética* en 1902, se produce un vivísimo interés en todo el ámbito internacional y es traducida a varios idiomas: 1904 al francés, 1905 al alemán, 1909 al inglés, 1911 al español, luego al ruso y al polaco. Casi de inmediato empiezan también los ataques a muchos puntos de la obra; los primeros provinieron de los estudiosos de las artes plásticas y la arquitectura, quienes se desconcertaban ante la concepción de la expresión estética como intuición pura, como imagen mental separada de la exteriorización práctica.

Otros intentan superar algunos vacíos por vía de la profundización de las principales nociones croceanas; tal ocurre principalmente en Italia, donde Galvano della Volpe desarrolla su teoría del arte como individualidad pero destacando el sentido existencial (histórico) y no el intuitivo (o ideal). Posteriormente, Calógero y Raggiunti han tratado de superar algunos problemas en el pensamiento estético de Croce pero siempre retomando la relación básica del sistema: intuición como expresión. Para estos autores el proceso de intuición coincide con el de la exteriorización de la expresión; comprender es expresar, y puesto que expresar es individualizar u obtener una imagen neta, es imposible lograr esto prescindiendo del proceso técnico de exteriorización.

En general, se puede decir que la estética de Croce, para bien o para mal, fue la base de la cual partieron muchos de los más importantes logros de las investigaciones históricas y de metodología crítica, por ejemplo, Fubini y Flora en Italia. Inglaterra fue quizás el sitio donde más influyó el pensamiento de Croce; allí retomaron las ideas E. F. Carr, autor de tratados de estética y crítica (véase por ejemplo su *Introducción a la estética*¹³); R. G. Collingwood, quien aplicó a la literatura contemporánea las ideas y los métodos críticos de Croce en sus estudios sobre Joyce y Elliot, enriquecidos con aportes de otro pensador italiano, G. Gentile; Herbert Read acogió el concepto de intuición y arte como expresión de sentimientos líricos; al menos en sus obras tempranas está claramente influenciado por Croce, aunque al final reniega de muchas de estas ideas, como en su célebre *Arte ahora*.¹⁴

En el campo figurativo, sus discípulos Lionello Venturi¹⁵ y Mateo Marangoni,¹⁶ aunque adoptan algunos elementos del formalismo alemán, son deudores en mucha parte de la estética croceana; aun en el dominio de la estética musical las ideas de éste fueron elaboradas por algunos de sus seguidores como Parente y Milá.

Su filosofía del lenguaje —de la que poco hemos hablado— influye en el mundo alemán y en el hispano, como en ciertas concepciones de Miguel de Unamuno —quien prologa la primera edición castellana de la *Estética*—, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña. En la crítica de arte, especialmente en Argentina y Uruguay, su estética fue estudiada con verdadera pasión por la generación de los años cincuenta, como lo muestran algunos conceptos de Marta Traba y Jorge Romero Brest, este último gran divulgador de la estética croceana en América Latina. La identificación entre estética y lingüística planteada desde el título de la primera obra contribuyó a un conocimiento más profundo del aspecto individual y creador del lenguaje; Croce lleva sus ideas hasta las consecuencias más audaces, las cuales fueron decisivas en las nuevas escuelas de Ginebra y París.

A este respecto, decía Leroy: “Hasta en la lingüística, dominio que sólo rozó y cuyo aspecto técnico siempre le fue ajeno, su impulso originó nuevas maneras de abordar los hechos que figuraron entre las más firmes y fecundas de los últimos cincuenta años”.¹⁷

Si se intenta hacer una síntesis de sus hallazgos en este terreno, podríamos decir que su pensamiento al respecto se puede formular por una aparente paradoja: “expresar no es comunicar”. Esto no es más que la consecuencia lógica entre el aspecto comunicativo social y una expresión de carácter siempre individual, el primero práctico, la segunda teórica. Estas ideas fueron punto de partida de muchas investigaciones en estas dos direcciones.

Al revisar hoy la estética de Croce, a pesar de que se han aclarado muchas cosas desde entonces aún es una obra viva y operante (basta arrojar una mirada a la llamada crítica de arte de nuestro medio).

Como decía Adelchi Attisani refiriéndose a las novísimas teorías estéticas que en muchos casos no son más que viejas posiciones empiristas o simples posiciones pragmáticas frente al hecho artístico, para superar mucha de la mediocridad de nuestra crítica bastará la lectura atenta de la vieja pero siempre respetable y válida *Estética* de Benedetto Croce.¹⁸

HACIA EL RESCATE DEL DIBUJO

EN TORNO A LA SIMULACIÓN, EL ENGAÑO Y EL ARTE

En cierta ocasión el pensador Karl Popper definió al ser humano como ese animal único capaz de decir mentiras, definición no carente de interés si observamos que en ella se iluminan los fenómenos de los que surge el lenguaje y se explica la capacidad del hombre de describir y construir universos ficticios.

Popper explicaba, idealizadamente, que antes del lenguaje articulado nuestros antepasados emitían ruidos y gesticulaban instintivamente, manifestaciones a través de las cuales estos individuos indicaban a sus compañeros situaciones anímicas necesarias para la supervivencia: advertían los peligros, la proximidad de la caza, o expresaban estados de angustia, dolor o de alegría frente a situaciones límites de la existencia. Sin embargo, cabe pensar un momento en el cual aquellos homínidos se emancipan de su instinto basado en meros síntomas y señales. Es posible, como lo ha mostrado la antropología moderna, que esta emancipación comenzara por algo parecido al juego de la imitación, y así un día cualquiera los niños de la tribu de esos homínidos comenzaron a elaborar un juego decisivo para la humanidad: el juego de imitar a sus mayores, o sea el juego de la simulación; allí nació el engaño y también la posibilidad del arte.

Quizás este juego consistió en la emisión de gritos que simulaban un peligro inminente o la advertencia de la caza, pero sin realmente comprometer la seguridad del grupo. Es éste uno de los momentos claves en el desarrollo humano, aquel cuando emergió el lenguaje, momento en el cual aparecen sustitutos de las señales instintivas y naturales en la forma de signos artificiales, intencionales y representativos y que ciertos individuos pueden manejar a su antojo.

En esta esfera lúdica, la simulación adquiere un estatus privilegiado para lo que luego fue la plasmación de las imágenes representativas y todo el mundo del arte, ya que cabría entender el arte como ficción o representación de realidades. En este sentido podemos referirnos a filósofos y artistas cuando señalan el arte en estrecha relación con el sueño, el engaño y la mentira. Así, Platón definía el arte de la pintura como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos; para

Picasso el arte era una gran mentira que nos revela la verdad, y Degás afirmaba tajantemente que la pintura requiere tanta perversidad y astucia como la necesaria para cometer un crimen perfecto.

LAS IMÁGENES VISUALES Y SUS FUNCIONES REPRESENTATIVAS

Johan Huizinga definió al hombre como "homo ludens", o sea como animal que juega; noción no muy alejada de la de Popper en tanto el juego implica la inmersión voluntaria en un mundo de ficción: mundo inventado con base en códigos propios y reglas elaboradas de acuerdo con convenciones aceptadas por un grupo.

El dibujo, la pintura, el teatro y en general la creación de imágenes, sean éstas visuales o verbales, participan de esta esfera lúdica donde se produce una voluntaria suspensión de la incredulidad. No sin razón nos maravillamos cuando con un lápiz se trazan unas líneas y se ponen unas marcas sobre un papel, y "eso", esas marcas materiales, pueden ser "una casa" o "un árbol". Es evidente que la realidad que brinda la imagen dibujada es de naturaleza muy diferente a la del referente que ella evoca, pero el punto fundamental es que en el mundo de la representación y de la imagen se da esa suspensión de la crítica, se detiene la incredulidad, pues creemos que lo que vemos es "casa" o "árbol" y así podemos identificar ambas realidades; se ha tomado una realidad por otra y esta es la genuina función simbólica que opera en el ser humano.

Los efectos de la simbolización del espíritu humano son tan poderosos que un palo se puede convertir en un caballo o una cobija en un bebé. Ernst Gombrich nos hace caer en cuenta que la imagen o representación no siempre exige una equivalencia figurativa con el modelo que sirve de referente, realmente lo que interesa es que la forma cumpla unas determinadas reglas con las funciones que le exigimos a la imagen. En el mundo de la ficción un palo puede representar un caballo siempre y cuando el niño pueda "cabalgar" en él, y para una niña una cobija doblada puede ocupar el lugar de un bebé siempre que sea abrazable y acunable. Es conveniente anotar que a medida que se debilita la capacidad de ficción con la emergencia del lenguaje, el pensamiento racional y la crítica, parece que los sustitutos precisaran de mayores exigencias funcionales o figurativas.

Creo que podríamos ahora sacar algunas conclusiones con relación a la imagen visual representativa; en realidad no es necesario introducir las complejas disquisiciones entre dibujos conceptuales o abstractos y aquellos figurativos o naturalistas; lo importante en la representación no es tanto el parecido figurativo sino que la imagen cumpla con su función y sirva de sustituto a los referentes que evoca. Lo que interesa en los mapas y los planos es el hecho de que los gráficos y los signos nos den la información pertinente, la que requerimos de dichas imágenes, que sustituyan de alguna manera

las realidades que representan y sobre todo que nos ofrezcan una información privilegiada del referente al cual se remiten.

Por ejemplo, el gráfico de temperaturas en la cama de un enfermo es un sustituto de una realidad concreta y selectiva, y sobre todo da la información privilegiada de esa realidad: la evolución de la fiebre del paciente. Observe que a este gráfico no se le exige ningún grado de fidelidad a las apariencias visibles; por otro lado, las imágenes que vemos en un museo de cera tienen como función reproducir los efectos visuales y perceptivos de la realidad sensible análoga en formas y apariencias.

REPRESENTACIÓN Y REALIDADES

Por todo lo anterior parece que el término que mejor precisa la noción de imagen visual quizás sea el de *representación*. Conviene enfatizar que la representación no es una especie de fantasma sino una realidad para el que la observa o la utiliza, la cual puede tener dos funciones: en primer lugar puede sustituir o “hacer las veces de” u ocupar otra realidad, así por ejemplo el palo sustituye al caballo y la bandera representa a la nación. Y en segundo lugar la representación también puede usarse como evocación, evocación a través del sustituto que es tomado; la imagen puede evocar otra realidad a causa de su parecido, semejanza figurativa, funcionalidad o por acuerdos culturales y convenciones.

En el ajedrez, un juego mucho más complejo que el del caballito de juguete, cada pieza remite a un referente que representa: el rey, la reina, las damas, los peones y demás, pero lo que importa no es tanto que en un juego de piezas se reproduzcan los rasgos visibles de las figuras del rey, la reina, etc., sino que podamos distinguir una pieza de otra para hacer posible el juego. Una vez más lo importante no es la forma sino la función, o si se quiere de modo más preciso, la capacidad mínima que poseen las formas para cumplir con las funciones asignadas en el juego del ajedrez.

De igual manera el dibujo o la pintura de un objeto es una representación, aunque no siempre refleje las apariencias sensibles de su realidad perceptiva. De igual modo son representaciones los mapas, los planos o los diagramas conceptuales, formas de representación que están relacionadas con la interpretación: interpretar unas realidades a través de un medio —en el caso del dibujo o de la pintura se trata de unos trazos y manchas que se marcan sobre una superficie—. Para comprender el sentido de estas representaciones es preciso interpretar, para acceder a las realidades que sustituyen o evocan.

LA IMAGEN VISUAL COMO INSTRUMENTO DEL DESARROLLO HUMANO

Apartándonos un poco de las consideraciones teóricas anteriores y mirando lo que ha sido la historia del hombre en relación con la imagen visual, podemos ver que desde hace más o menos 35.000 años las imágenes pintadas o dibujadas han proporcionado no sólo condiciones psicológicas sino fundamentales para la existencia humana. Konrad Fiedler, uno de los más lúcidos teóricos del arte, escribía en un célebre texto:

La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático. En la creación de una obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual y psicológica.¹

La tesis de Fiedler es supremamente sugestiva en cuanto a la función que puede tener la imagen artística; es claro que para él, el arte es un instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana.

La significación de la imagen artística estriba en el hecho de que es una forma especial de la actividad humana por medio de la cual el hombre no sólo trata de llevar el mundo visible a su conciencia, sino que además se ve obligado a tratar de hacerlo forzado por su propia naturaleza, y esta actividad no es de ninguna manera fortuita sino necesaria, sus productos no son superfluos, no son meros "adornos" sino absolutamente esenciales si el espíritu humano no desea atrofiarse.

EL COMBATE CONTRA EL MIEDO

Pero muchísimo tiempo después de estas representaciones, la imagen visual cobró en cierto momento del desarrollo de la historia de Occidente un propósito práctico igualmente poderoso al de la magia: los dibujos, esquemas y diagramas sirvieron para representar objetos para construir (se representaba lo no visto), el orden de las batallas, la organización de los jardines de los palacios y los emplazamientos de poblados y ciudades. La capacidad de la línea para abstraer, es decir, enfatizar lo esencial, se adaptó perfectamente al mundo de la razón renacentista que quería capturar en imagen todo aquello que pudiera ser medido de manera objetiva, más allá de la subjetividad del observador. La representación gráfica y el dibujo llegaron a ser complementos irremplazables de ese modo de pensar.

El poder de la línea y de los procedimientos del dibujo, especialmente acrecentados con el advenimiento de la perspectiva geométrica, parecieron tan grandes en ciertos momentos que algunos pensaron haber encontrado el método más adecuado para aprehender el mundo por medio de la razón.

En realidad tenemos muchas maneras de abordar lo que hoy llamamos “la simulación de la complejidad”, y el arte es una de las formas de conocer la complejidad, de ahí que las obras de los grandes artistas no solo nos enseñan a ver sino que también nos enseñan a pensar: no olvidemos que el dibujo que llamamos artístico, sin importar las concepciones estéticas que subyacen en él, tiene su origen en una reflexión sobre el mundo y los objetos; no es producto de la habilidad o la técnica, ni tampoco preexiste en la realidad exterior; es una interpretación, es el pensamiento sobre la forma. El gran dibujante, en lugar de mostrarnos cómo es la realidad sensible nos enseña cómo podría haber sido, por eso su verdadera tarea oscila entre el entusiasmo y el miedo, entusiasmo porque hace tangible el orden racional y miedo porque el verdadero origen del dibujo no es el objeto al que se refiere, sino que está en el empeño del hombre por dar forma a lo que apenas concibe, por exorcizar mediante el trazo y las marcas sobre una superficie lo que no se ha podido conjurar con las acciones o las palabras.

Al respecto debemos tener presente que el conocimiento combate el miedo. En efecto, el origen y objeto de todo conocimiento está en reducir el miedo, el miedo de existir y sobre todo de que nuestra mente pueda controlar tal existencia. Es tan fácil declarar que tenemos fe en que todo está escrito en alguna parte. Volviendo a nuestros antepasados, me imagino perfectamente a aquellos primeros humanos (o últimos monos) mirando por primera vez la enorme complejidad del mundo absolutamente aterrorizados. Cada interacción con el mundo era un sobresalto; no conocer nada, no saber nada sobre lo que se siente, ni de lo que está pasando, ni lo que vendrá.

Nótese cuán poco tardaron en saber que a un animal se le puede engañar para que entre en una trampa (conocimiento científico) y en saber cómo dibujarlo en la pared (conocimiento artístico). El conocimiento científico combate el miedo de ciertas complejidades porque las hace inteligibles, pero de igual manera opera el arte, puesto que mediatizar a través de lo visible una complejidad aunque sea con su ininteligibilidad intacta, es también una defensa contra el miedo.

Cuando la mano traza el dibujo de la deformidad de lo que no existe pienso en Goya o en Rembrandt; cuando descoyunta el cuerpo o cuando indaga el paso del tiempo en el rostro demacrado en realidad no hace sino adelantarse también a los propios temores del hombre. Al fijarlos en su expresión más viva los detiene y desarma. El dibujo se convierte así en instrumento de la catarsis colectiva e individual, define lo que por el momento sólo se presenta borrosamente en el espíritu para lograr de nuevo el equilibrio psicológico.

EL DIBUJO: ENTRE EL VER Y EL PREVER

Finalmente y para terminar con estas ideas acerca de la imagen visual, y en especial el dibujo, conviene señalar una de las mayores fascinaciones que es casi exclusiva del dibujo: su enorme capacidad

de adelantarse a los hechos cotidianos; así como la imaginación traspone el presente para aprehender el futuro, del mismo modo el dibujo es la extensión de la mano del hombre hacia lo que ha de crear en el porvenir. Esto es evidente en el diseño arquitectónico o cuando se proyecta una máquina, donde el trazo determina la forma de lo que irá a construirse y prevé en dibujos hechos en un plano lo que será el objeto tridimensional, a pesar de lo esquemático y de lo limitado que pueden ser los medios de representación: tintas, papeles, lápices, etc. Esas ruedas y engranajes dibujados algún día echarán a andar, y el hombre podrá realmente remontarse a las alturas en ese avión, hoy solo dibujado, y volará más aprisa que cualquier ave.

El hecho es que hay dibujos que profetizan. Me viene a la mente las imágenes maravillosas dejadas por Leonardo da Vinci: dibujos reveladores que se anticiparon, pues previeron realidades desconocidas hasta entonces. Concluyo con unas frases de Ida Rodríguez Prampolini, quien en un célebre ensayo sobre el dibujo, escribió:

A veces, unas cuantas líneas vienen tan preñadas de futuro que determinan el curso de varias civilizaciones. Estoy pensando en el primer mapa que se dibujó en el mundo, el de Anaximandro. No nos ha llegado de él sino su noticia, aunque nuestra existencia material y espiritual sería imposible si no se le hubiera ocurrido realizar esos pocos trazos [...] Si lo consideramos con descuido puede parecernos un producto ingenuo al compararlo con la precisión de los mapas actuales. Pero no se trata de un asunto de mayor o menor precisión, de mayor o menor cercanía con los hechos que podemos constatar mediante la experiencia, se trata de la posibilidad de adelantar la propia experiencia de prever lo que no hemos tocado aún, de marcar el límite entre lo conocido y lo desconocido. Una vez dibujado el primer mapa resultó posible la hazaña de Alejandro, sus soldados pudieron pisar aquella tierra desconocida, conquistarla, ser conquistados por sus costumbres y engrandecer de nuevo los mapas con otras líneas, otras fronteras y otras tierras extrañas. El descubrimiento de América estaba a la vuelta de la esquina, así como la redondez del mundo y el vuelo de los satélites artificiales. Porque, bien visto, al hacer sus trazos sobre una pequeña hoja de papiro ¿no estaba Anaximandro, en realidad, viendo a la tierra desde la altura de un satélite artificial, desde una perspectiva que entonces parecía inhumana?²

ANOTACIONES PARA UNA HISTORIA DEL PAISAJE

IMAGEN Y NATURALEZA. NACIMIENTO DEL PAISAJE EN OCCIDENTE

Nuestra lengua emplea el mismo término para referirse a “los paisajes de Van Gogh” y a “los paisajes de los alrededores de Arlés”, sin embargo es claro que lo que designa la palabra *paisaje* en ambas frases pertenece a realidades cualitativamente diferenciadas: por un lado tenemos una representación (el paisaje - imagen), en el otro indicamos un entorno de la realidad sensible (el paisaje - naturaleza). Esta ambivalencia lleva a confundir dos miradas distintas: la una se refiere a la consideración de los objetos y la morfología física del entorno natural; la otra se dirige a su representación desde el punto de vista de un sujeto, mediante la utilización de medios que traducen la percepción en imágenes sensibles.

La mejor prueba de que existe esta diferencia es el hecho de que el concepto de paisaje no ha existido siempre ni en todas las culturas, apareció por vez primera en Roma (siglo I a.C.) y luego en la China del siglo IV, y posteriormente en la Europa renacentista. De hecho, la gran mayoría de los seres humanos lo han ignorado antes de ser influido por los modos de ver chinos o europeos modernos, pero la no existencia de paisajes en la pintura de una cierta época, por ejemplo en el Medioevo europeo, no quiere decir que a los hombres les pasara totalmente inadvertida la naturaleza, más bien esta ausencia se explicaría en gran parte por el desinterés de la representación del mundo natural ya que las preocupaciones y los valores fundamentales en la cultura de entonces estaban orientados al mundo de las realidades religiosas y espirituales.

Es conveniente señalar que el paisaje en tanto imagen no ha sido realizado por personas que han vivido en contacto con la tierra, no fueron agricultores ni pastores sino ciudadanos instruidos y con afán investigativo quienes desarrollaron los distintos sistemas de codificación visual a través de los cuales montañas, árboles, tierra, cielo y agua hallaron sus equivalentes visuales en las tablas y telas pintadas. Además, curiosamente, casi desde el momento mismo de su nacimiento el paisaje se distancia de la imitación literal y de la descripción de las especificidades del territorio local.

Durante el siglo I a.C. los romanos elaboran imágenes pintadas que podemos considerar como los primeros paisajes auténticos en la historia. Éstas eran pinturas que se integraban a la decoración de casas particulares, como bien se puede observar en las ruinas de la ciudad de Pompeya. El dueño de la vivienda encargaba a un pintor para que ejecutara al fresco escenas rurales, pero estos paisajes no eran meras recreaciones de sitios específicos, más bien describían lugares imaginarios y que hoy reconocemos que poseían asociaciones sagradas y rituales; cuando el propietario de estas pinturas las

contemplaba, penetraba en una experiencia estética similar a la que brindaba la lectura de la poesía bucólica de los grandes poetas como Ovidio y Virgilio.

Pero indiquemos también que la pintura en Roma no desarrolló ningún sistema de perspectiva geométrica unificada, aunque sí llegó a un sistema convincente de representación espacial fundamentada en la experiencia visual empírica: se utilizó el degradado tonal para indicar la lejanía, y para crear la ilusión de espacialidad el pintor recurría al traslape de las formas y a la disminución del tamaño aparente de las mismas. Usualmente en las vistas panorámicas el pintor escogía un punto de vista elevado pero sin ningún sistema de perspectiva determinado; para el habitante urbano estas representaciones murales lo ponían en contacto directo con las bellezas placenteras del campo a la vez que le proporcionaba un desplazamiento imaginario a regiones de calma y serenidad.

LA NOCIÓN DE PAISAJE EN LA CULTURA CHINA

Hacia el siglo IV d.C. aparece el paisaje en China, y aquí las imágenes también se fundamentan en propósitos religiosos, en analogías literarias y en el deseo de contemplación placentera por parte de quienes las coleccionaban. Es bien conocido que la pintura en Oriente tiene su fundamento en la escritura: antes de pintar el pintor se adiestraba en la pincelada caligráfica, de ahí que con frecuencia los artistas orientales eran además eruditos poetas o filósofos y su arte estaba destinado a un público intelectualmente selecto antes que a las personas del común.

En Oriente la pintura de paisajes siempre se ha considerado uno de los medios más idóneos para facilitar la comunión con las realidades del universo. El artista pintor y pensador evita imitar las apariencias sensibles del mundo visible, tradicionalmente se ha concebido la imitación literal de lo visible como algo vulgar, como un obstáculo para acceder a una verdadera experiencia espiritual a través del arte.

El modo ideal de la imagen consiste en que aquélla pareciera no requerir de ningún esfuerzo en su realización, lo cual es posible, en primer lugar, mediante un dominio técnico absoluto de los medios expresivos: el ideal técnico oriental es alcanzar la apariencia de que el paisaje se pintase solo; pero además es necesario que el artista pueda identificarse con la esencia de lo que pinta hasta el punto de ser capaz de formar parte del movimiento vital del universo.

La pintura en rollos de seda, desarrollada especialmente durante los siglos X, XI y XII, es uno de los grandes medios de expresión con que contaba el artista para tratar todas las problemáticas que aparecen en el paisaje oriental. Además, sin lugar a dudas es uno de los logros más refinados al que ha podido llegar la pintura y la poesía para narrar el acontecer, el suceder y el transcurrir del mundo.

Empecemos por señalar que estas pinturas no están destinadas a verse por entero, y rara vez por más de una o dos personas al mismo tiempo. Para contemplar las imágenes representadas en los rollos, éstos se desenvolvían lentamente de derecha a izquierda, y de esta manera en el soporte pintado iban apareciendo los motivos, las escenas y los parajes e historias que se desarrollaban en el tiempo.

Los diseños de la pintura clásica china sobre rollos obligaba a iniciar el recorrido visual con la presentación de los primeros planos en la parte inferior de la seda, los cuales constituían una primera invitación al ojo del contemplador para que penetrase en el paisaje. Luego la vista era conducida casi imperceptiblemente a los planos intermedios, y para este efecto el artista se servía de senderos, arroyos o caminos; por lo general en estos planos intermedios se desarrollaba la narración de una o de varias historias: encuentros entre personajes, visitas a ciudades, aventuras inesperadas, caminatas por el campo, etc. Finalmente el contemplador era llevado en su imaginación a penetrar en picos y montañas brumosas hasta devolverlo poco a poco al punto de partida.

En esta clase de representación paisajística, de gran refinamiento y eficacia, se crea la ilusión de un espacio infinito e inconmensurable, a la vez que se introduce un vivo sentido de la temporalidad: como ya la pintura no puede ser percibida simultáneamente sino que el ojo se ve obligado a recorrer la superficie, como cuando se lee un texto literario, la vista se enlaza con la memoria y asocia lo visto con lo recordado anteriormente.

Las pinturas en China culminan con un ritual: el artista estampa su nombre con un bloque tallado en piedra blanda o madera, y en ocasiones un poeta o un sacerdote escribe directamente con su propia mano unos versos, mensajes o pensamientos que producirán la unidad definitiva y completa entre imagen y palabra.

EL PAISAJE EN EL RENACIMIENTO EUROPEO

Son evidentes las diferencias entre las realizaciones acerca del paisaje en el seno de la cultura china y en Occidente, pero hay también algunas semejanzas conceptuales y de actitudes entre los artistas pintores de ambas culturas. En Occidente los más excelsos creadores han sido personalidades de una vasta cultura y con inquietudes intelectuales muy amplias: Leonardo, Durero, Ticiano, Rafael, Miguel Ángel, Rembrandt y Rubens, entre otros, cultivaron otras disciplinas aparte de la pintura. Ticiano se interesa por la anatomía, Miguel Ángel era un eximio poeta de la lengua italiana, Rafael fue el primer arqueólogo de la Roma renacentista y Rubens a la vez que pintor se distinguió como diplomático de alto nivel en la Europa barroca.

Uno de los momentos más espléndidos y lúcidos de la interpretación de la naturaleza en términos de paisaje lo encontramos en la magnífica obra de Leonardo da Vinci, especialmente en sus dibujos a pluma. Leonardo, a diferencia de los artistas orientales, no persigue la armonía oculta de lo natural, al contrario, él nos da una visión de la fragilidad del mundo en una convulsión rugiente de elementos que se destruyen mutuamente; y al contrario de lo que muestran sus pinturas, esa admiración absoluta por el orden y la armonía entre hombre y naturaleza, sus dibujos y sobre todo los apuntes, evidencian una especial preferencia por la descripción del desorden y lo caótico: son los torbellinos, las tempestades, los cataclismos y lo informe los elementos que llaman su atención. Parece como si su interés estuviese dirigido no ya hacia la armonía universal sino hacia el equilibrio precario e inestable de aquellas fuerzas poderosas que se debaten entre la estabilidad y la devastación del universo, y si tales fuerzas se desatan tiene lugar la destrucción de toda vida, como aconteció en el Diluvio universal.

Leonardo no sólo fue un gran observador, un gran pensador, un eximio artista, sino también un visionario; hizo estudios cuidadosísimos de los fluidos —cómo brotaba el agua de una fuente, cuál era la estructura geométrica de un árbol, de qué manera se forman los torbellinos y las ondas en el cabello de una mujer—, al tiempo que examinaba la anatomía interna del ojo humano. En éstos y otros dominios del saber Leonardo no tuvo predecesores.

Otro artista notable en el tratamiento del paisaje en el Renacimiento europeo es Peter Brueghel, pintor flamenco amigo de geógrafos, filósofos, viajeros y escritores, con quienes intercambió opiniones e ideas. Es pertinente señalar que el desarrollo de la pintura flamenca del siglo XVI tuvo mucho que ver con los viajes y las empresas de los navegantes de la época; de hecho los artistas nórdicos fueron grandes viajeros, como Brueghel, Durero, y después Rubens y Van Dyck, quienes almacenaban en su memoria y en sus cuadernos de apuntes gran cantidad de motivos y de información visual como medio privilegiado para aprehender los fenómenos que ofrecía la naturaleza.

Brueghel, igual que los paisajistas orientales, encontró un mundo gobernado por leyes sobre las cuales el hombre a penas tenía control, y como sucede en Oriente, su visión era de carácter animista, esto es, concebía la naturaleza como un gran cuerpo orgánico con vida, y buscaba que el contemplador se perdiera en la pintura y escudriñara todos los elementos y detalles de la misma: el pueblo al pie de la montaña, los campos de cultivo, los juegos de los niños y la anciana que se asoma a la ventana, los perros que acompañan a los cazadores que atraviesan el territorio nevado o la pareja campesina que danza frenéticamente en la boda del señor feudal.

Como vemos, el paisaje imagen es una representación subjetivizada de lo natural que realiza el ojo del pintor, y no sólo subjetivizado en términos de significación psicológica e histórica, sino que además se constituye en organización y se presenta a los sentidos como estructura visualmente codificada.

EL PAISAJE Y LOS EQUIVALENTES DEL ORDEN NATURAL. LA EXPRESIÓN

En el siglo XVII el pintor francés Nicolás Poussin tiende su mirada hacia la naturaleza de manera ordenada y sistemática: el paisaje es ahora concebido como un escenario en el cual se pueden desarrollar las acciones y las labores del hombre moderno. Poussin presenta imágenes de paisajes racionalmente coherentes donde la proyección interior se alcanza a través del arte mismo —la literatura y la música—. Su arte está fundamentado en los principios de la retórica clásica y en la teoría musical, y así, para Poussin, la pintura es concebida en términos equivalentes a los de los modos musicales, brindándole este lenguaje la posibilidad de interpretar los acontecimientos felices, apacibles o melancólicos de manera objetiva. Fue así como estructuró un sistema de claves tonales análogas a las tonalidades musicales: unas oscuras, otras trágicas, o luminosas, etc., y para controlar los efectos conseguidos mediante este sistema, Poussin no permitía que la emoción personal se inmiscuyera en la acción de pintar.

Los paisajes de Poussin son puras concepciones de la mente, en ningún momento son representaciones objetivas de la naturaleza observada; el paisaje es compuesto de manera cuidadosa, y en muchas ocasiones el pintor hacía montajes previos en un pequeño escenario donde colocaba sus elementos —modelos hechos en cera de personajes y de accidentes de la naturaleza— bajo condiciones de iluminación perfectamente controladas. De esta manera su pintura es un arte que si bien se percibe por el sentido de la vista, va dirigido ante todo al intelecto del contemplador.

Un gran admirador de Poussin fue Paul Cézanne, admiración que se centra ante todo en el método lógico del gran pintor del siglo XVII para plasmar sus ideas. Pero a diferencia de Poussin, Cézanne partió de la sensación de color y de la luz que irradia el objeto, y por eso su pintura paisajística lleva en sí una carga más dramática y de lucha que la de Poussin. Cézanne cuestiona a fondo la concepción sensualista del color y de la forma tal como la entendieron sus colegas contemporáneos como Monet, Pissarro y Renoir; a partir de esa crítica profunda nace la fuente de la cual emanan algunas de las corrientes más importantes que marcarían en forma decisiva el desarrollo de la pintura occidental por casi medio siglo. Su problema inicial fue hallar un nexo o puente entre la sensación que brinda el objeto percibido y la imagen visual que se plasma en la tela, y este nexo lo encuentra en la conciencia.

En su estudio sobre los maestros del pasado, especialmente los pintores venecianos del Renacimiento y del Barroco, y por supuesto Poussin, Cézanne indaga luego por los mecanismos propios que la conciencia posee para poner en evidencia la imagen de la sensación. Su propósito consiste en preguntar sobre esa conciencia que piensa, interpreta y filtra lo percibido, y que luego se vierte o, en términos del propio Cézanne, se *realiza* en la tela como imagen visible. Se preguntaba el viejo maestro de Aix: “¿qué significa pues pintar?” Esa pregunta fundamental que todo pintor debe hacerse siempre, será

respondida con una extraordinaria lucidez de pensamiento: pintar significará registrar, y sobre todo organizar “las sensaciones cromáticas”. Y continúa afirmando que en el pintar el ojo y el cerebro se deben prestar un apoyo mutuo, para lo cual es preciso “trabajar para su recíproca formación, a través de la lógica evolución de sensaciones coloreadas. Entonces los cuadros serán construcciones que se equiparan en igualdad de condiciones con la naturaleza”.¹

Hacia finales del siglo XIX surgen otras posiciones que se distancian de este proyecto u opción que podríamos denominar *analítico*. Mientras Cézanne indaga por los principios estructuradores de la imagen visual bajo el control de la conciencia, Van Gogh dirige su atención hacia las fuerzas creadoras del ser. Cuando plasma un paisaje, más que estructuras u organización racional de los planos de color lo que nos brinda Van Gogh es la expresión visible de las fuerzas de formación de los elementos del paisaje: la tierra, la vegetación, el aire. Y si bien es cierto que al igual que en el caso de Cézanne los diferentes elementos del lenguaje visual cambian de función, en Van Gogh asumen un nuevo rol: el de la expresión. En una de las numerosas cartas que el pintor escribe a su hermano Theo dice:

El sol saliendo por encima de los trigales aún poco crecidos, líneas que huyen, surcos que corren por la pintura arriba hasta una tapia y una hilera de colinas de color lila. El campo violeta y amarillo verdoso. El blanco sol está rodeado por un gran halo amarillo. Aquí he tratado de expresar sosiego, una gran paz.²

En sus últimos años la empresa vital de su ser estaba en relación directa con la vinculación de su obra a la del hombre, la tierra y los cielos. Escribió que él “ya no pintaba” sino que más bien “araba sus lienzos”, como ellos, los campesinos, aran sus campos, tremenda lección sobre lo que debe ser una pintura de paisaje. Lo que Van Gogh pretendía no era traducir en términos pictóricos los aspectos visibles de la naturaleza, sino recrear intensamente esa naturaleza; para expresarlo más directamente, cuando pintaba en su tela un pedazo de tierra quería que su pintura oliese a tierra, fuera ella misma la tierra. En cierta ocasión escribió asombrado: “qué cosa más singular es un toque, un trazo de pincel!”; quizás la admiración y la incertidumbre de Van Gogh nacieron del empleo que hacía del pincel, que para él era una prolongación directa de su ser íntimo. Usó la pincelada para descifrar el carácter propio y profundo de lo que a su sentir era el verdadero paisaje del mediodía francés.

EL ARTE COMO SÍMIL DEL UNIVERSO

Hemos venido comprobando de qué manera los grandes pintores no han sido nunca mentes ingenuas en lo que se refiere a las relaciones existentes con la realidad sensible que se dan en el seno de lo natural. Lo que en verdad sucede, sobre todo en la modernidad, es que la misma noción de

realidad ha experimentado una transformación decisiva, sobre todo a partir del momento en el cual los artistas se dan cuenta de lo frágil que resulta el intento de representarla, y valga la redundancia, en forma "naturalista". Y es que, estrictamente, el pintor no puede ofrecernos una imagen objetiva del mundo ya que ésta sencillamente no existe, lo que en verdad existe son las diversas interpretaciones o modelos que la pintura ofrece frente a un complejo de relaciones que cada artista adopta de cara al mundo.

Hacia la década del treinta un artista planteó un tratamiento singular y esencialmente poético para interpretar los aspectos más íntimos de la naturaleza. Nos referimos a Paul Klee. A través de su obra, de sus reflexiones, de su actividad pedagógica y de sus abundantes escritos, Klee presenta la imagen del mundo como función del mundo interior, con las instancias externas de una manera tan viva y elocuente como pocas veces se había dado en la historia de la pintura. Sus paisajes se nos aparecen como imágenes ingenuas y familiares, pero el mundo de sus paisajes imaginados entraña elaboraciones bastante complejas: es un mundo organizado con base en leyes peculiares, el pintor creía en la relación recíproca de todos los fenómenos en el universo y de ahí que los objetos presentados posean un carácter de ambigüedad que los hace indefinibles a la vista y al intelecto, pues son en parte vegetales y en parte animales; las plantas y los seres humanos intercambian de papeles en la superficie pintada, sus colores y texturas varias evocan experiencias no solo visuales sino también táctiles e incluso musicales.

Sus procedimientos de dibujo y sus maneras de abordar la pintura eran hasta cierto punto de carácter automático: dejaba que su pluma o su pincel exploraran la superficie como guiados por la naturaleza propia de los materiales que empleaba, y es así como el acto creador brotaba de la observación pero también de la escucha interior, amén de que no ponía trabas a las asociaciones libres suscitadas por la imaginación mientras trabajaba. Si comenzaba una línea en espiral, ésta podía transformarse en la forma de un caracol, una serpiente o una flor. En un texto muy célebre leído en la ciudad alemana de Jena, Klee decía: "El arte es el símil de la creación [...] Hoy revelamos la realidad existente tras las cosas visibles, expresando con ello la creencia de que el mundo visible es, meramente, un caso particular, en relación con el universo, y que hay otras muchas realidades latentes".³

Klee siempre se esforzó por lograr la unión con lo que él denominaba "el corazón de la creación en las entrañas de la naturaleza donde se guarda cuidadosamente la clave secreta del universo".

LA POSIBILIDAD DEL PAISAJE MENTAL

Otro pintor moderno que responde a sensaciones internas y que crea imágenes de gran significación es Roberto Matta. Sus paisajes no remiten a lo visible percibido sino a la transformación de

la experiencia de un paisaje mental. Como él mismo lo ha manifestado, se trata de *autopaisajes* o *paisajes interiores*, y si bien es cierto que podemos a veces identificar ciertos elementos propios de una pintura paisajística —línea de horizonte, divisiones entre cielo y tierra, etc.—, las transformaciones del pintor van incorporando fuentes muy diversas tales como fusiones entre origen y destrucción, o la disolución y la coalescencia de elementos. Sus superficies pintadas en muchas ocasiones se constituyen en un “espacio de fases” —tomo este término de la teoría matemática de los sistemas dinámicos—, donde ocurren bifurcaciones, puntos de ruptura, órbitas, inflexiones... todo en forma visual convincente.

Para algunos puede que la pintura de Matta refleje las ansiedades de los tiempos en que trabaja: la posguerra y la llamada época de la guerra fría, y de igual modo que los dibujos de Leonardo, sus imágenes son síntomas de las perturbadas e inquietas condiciones de un período de tensiones políticas y sociales. Matta crea un mundo de fantasía en el que intervienen flores y paisajes primitivos, elipses y torbellinos; cada forma y cada zona de sus pinturas muestran un proceso de metamorfosis constante, de ahí que sus imágenes no muestren contornos definidos: todo es ondulante e inestable.

Pero aparte de su excelente obra como pintor, Matta ha dejado reflexiones muy importantes para el arte, entre las que sobresale su texto denominado *Instrucciones para el uso: agitar el ojo antes de mirar*, donde relaciona de manera admirable el arte de nuestro tiempo con la gran figura del arte universal: Leonardo da Vinci. Dice Matta:

Leonardo da Vinci revolucionó profundamente el papel del artista, porque lo convirtió en un revelador de la realidad que lo envuelve. Sobrepasar la apariencia para mostrar la realidad virulenta en que navegamos.

Por tanto un artista que no “leonarda” no usa el verbo más que parcialmente. Leonardar es una orden para todos: “Tu leonardando vinci”, es decir: tu leonardando vencerás.

¿Por qué naufragamos en la realidad?

Porque sólo llamamos realidad a los fragmentos de la tempestad cotidiana que nuestra percepción limitada, mutilada, manipulada en máscara —así como el árbol no deja ver el bosque.

Marx, citado a mansalva insiste en demostrar que vivimos en la Historia y no sobre la tierra. Y la historia es una meteorología que rige nuestras vidas en la misma medida y de la misma manera que condicionaba a la agricultura. Un campesino que no adivina, que no profetiza, que no crea sus relaciones con la tierra y el clima no “leonarda”. En general... quien no “leonarda” en sus relaciones con el mundo no “vence”.⁴

CONCLUSIÓN

En este breve recorrido sobre el paisaje como imagen, hemos visto que cuando el artista se enfrenta al problema de la representación del mundo natural sus relaciones pueden ser muy variadas: se puede concebir la imagen como mimesis de lo percibido sensorialmente, pero también es posible que el artista seleccione algún sentido simbólico que brinda la naturaleza y sea esto lo que le interese mostrar en la imagen que ejecuta. Hay quienes también hacen de su pintura un objeto paralelo a los objetos que la naturaleza ofrece, y no son imitadas las apariencias que la sensación visual proporciona sino que lo que se imita son "los procesos" con que la naturaleza opera. Pero sea cual fuere la actitud del artista, el hecho definitivo en el acto de pintar recae en ese negocio o acuerdo entre lo que se ve y lo que se sabe de lo que se ve, y entre la memoria y el gesto del pincel; la historia de la representación paisajística no sólo refleja los grandes cambios estilísticos producidos a través del tiempo, sino que también nos brinda un material precioso para estudiar de qué modo ha construido el hombre sus imaginarios frente al mundo natural y cómo sus actitudes han variado desde el miedo, la veneración, pasando por el asombro, la curiosidad o la mera complacencia.

COMENTARIOS EN TORNO AL ARTE DE FIN DE SIGLO

UN VISTAZO RÁPIDO. CINÉTICOS Y ÓPTICOS

Por qué tanto arte contemporáneo aparece como falta de sentido para el contemplador de nuestro tiempo? ¿Se han quedado obsoletas las formas tradicionales de la representación: pintura, fotografía, grabado, escultura? ¿El arte hecho en los últimos treinta años, ese arte que pronto va a ser el arte del siglo pasado, llegará a ser tan habitual para el público como lo es ahora el arte de Monet, Picasso o Van Gogh?

Estas son tres preguntas que cualquier persona interesada por saber lo que hay en el trasfondo de las cosas se plantea ante la crisis que parece vivir desde hace por lo menos tres o cuatro décadas el arte llamado "contemporáneo", "actual", o de las "vanguardias", que por estos nombres, ninguno satisfactorio, ha sido y es llamado el que aquí nos ocupa.

Para tratar de iluminar un poco la problemática que proponen estos interrogantes se hace necesario mirar lo que sucedió en la producción de los artistas plásticos a partir de los comienzos de la segunda mitad del siglo XX. Hacia mediados de la década del cincuenta irrumpe en el mundo del arte una

serie de propuestas, obras y también de actividades y actitudes que muy poco o nada tenían que ver con lo que hasta ese momento era considerado "obra artística"; estas *obras* no eran ni esculturas, ni estampas grabadas y tampoco eran imágenes dibujadas o pintadas sobre una superficie.

A partir de ese momento aparecen en el ambiente artístico de entonces objetos centrados en la luz y el movimiento, donde deliberadamente son abandonados los soportes tradicionales; en medio del vértigo de las vanguardias de entonces este *arte cinético* aparecía como una posibilidad privilegiada de la expresión artística: haces de luces coloreadas y mecanismos que interactuaban con el espectador eran las nuevas maneras de plantear la obra de arte. En primera instancia estos medios técnicos parecieron una nueva alternativa a la sensibilidad que había dominado la manera de comunicarse con el mundo de las formas del arte de las décadas anteriores: si Picasso pintó, Giacometti esculpió y Southerland estampó, los hijos de la tecnología moderna se servirían de lo que el siglo XX les había brindado: los destellos intermitentes controlables, aquellos mecanismos que posibilitan organizar novedosas relaciones entre percepción y cuerpo, y esos colores en pantallas y ambientes acoplados con música o ruidos promotores de estados diferenciados de la conciencia.

No obstante esta opción cae rápidamente en un agotamiento que conduce a la extinción casi trágica de lo que en un momento inicial aparecía como novedad, pero cuya esencia fue la *novelería*, fatiga que se dio a pesar del intento, muy loable, de ampliar el círculo de la experiencia estética a través de la participación directa del espectador.

El visitante a una bienal de arte de la década del setenta se hallaba ante una situación diferente al del contemplador habitual: se le incitaba, y a veces se le empujaba a la fuerza, a manipular la obra artística con el fin de desatar mecanismos que supuestamente irían a provocar en él la experiencia generadora del arte.

Y junto a estas obras surgieron también órdenes al espectador tales como: "prohibido no tocar" o "acércate y participa". Los artistas hacían todo tipo de invitaciones y recurrían al estímulo directo del público con el fin de que este "interviniera" su obra. Los críticos y los organizadores de tales eventos decían que éstos constituían una recreación de la noción tradicional del arte. Pero el hecho indiscutible era que la vivencia del arte escasamente se producía, y en muchas ocasiones el espectador se sentía más en una feria de diversiones de objetos ingeniosos que frente a una experiencia de valor estético, y todo en razón de que eso que se ha denominado *arte* es algo que no se instiga, ni se manifiesta o declara mediante la mera manipulación del espectador.

El problema no era tanto la posible participación directa o indirecta sino la cualificación del espectador con respecto a las posibles significaciones y valoraciones que la obra propone. ¿Cómo pretender que fuese creador un sujeto que simplemente manipula un objeto o un mecanismo, cuya lógica y propósito desconoce completamente? ¿Con qué elementos va a indagar y reflexionar sobre lo que ve,

hace o ve hacer a otros, si la sociedad donde ese individuo ha crecido nunca le proporcionó las condiciones mínimas para desarrollar su sensibilidad y si no le dieron oportunidades para incrementar su imaginación creadora?

Al lado del llamado *arte del movimiento* o *arte cinético* surge otra opción que pretendía llamar la atención sobre el acto de la percepción óptica en su estado más puro; ahora se trataba de que el espectador *padeciera* lo que el artista ofrecía, pero no de cualquier modo, sino de la manera más inclemente: me refiero a esos efectos, insoportables para el ojo, de las ilusiones ópticas y de las extrañas alteraciones perceptivas frente a las formas hechas metódica y calculadamente para confundir la retina. Así, el ojo del espectador era víctima de la manipulación fisico-luminica a través del diseño y del color.

Fue el siempre lúcido Marcel Duchamp quien dio en la clave sobre este tipo de experiencias, llamadas por los críticos de entonces *op art* (*arte óptico*). En una entrevista realizada por Pierre Cabanne dijo: "Los *Op* en mi opinión no presentan ningún futuro. Temo que cuando se haya hecho unas veces más, todo aquello caiga rápidamente en el olvido. Es demasiado monótono, excesivamente reiterativo y sobre todo trivial".¹

ACCIONES, AMBIENTES E INSTALACIONES

Hacia finales de la década del setenta aparecen con furor en festivales internacionales de arte y en galerías europeas y norteamericanas otras alternativas más globalizantes y con pretensiones más complejas: los *ambientes*, las *acciones* y las *instalaciones*, que intentan llamar la atención no solamente sobre el arte sino sobre otras realidades como la social y el poder político, y que más recientemente incorporan a la temática del arte la antropología, los derechos humanos y las relaciones entre el hombre y su medio ambiente.

Recordemos que entre finales de los sesenta y principios de los ochenta el mundo se encontraba claramente dividido en dos grandes bloques de poder, se produjo la guerra del Vietnam, y la guerra de guerrillas en muchos países de América Latina y de África estaba a la orden del día; también fue la época de las dictaduras militares en América Central y en el cono sur del continente; comienzan los avances en la supertecnología de los viajes espaciales que llevaron al hombre a la luna. Pero también debido a los conflictos socio políticos que se expanden por todo el planeta, aparecen de modo muy claro algunos hechos significativos de la cultura de masas: es la época en la cual surgen los grandes conciertos de música rock que duran varios días, durante los cuales gran parte de la sociedad de los países industrializados de Occidente trata de reconstruir imaginarios simbólicos y míticos perdidos, mediante

ciertas acciones colectivas como la danza, el teatro, el uso de drogas alucinógenas y sobre todo la música rock.

Es éste el escenario en el cual hacen su aparición las denominadas *acciones* que tanta importancia tuvieron en el arte de la vanguardia de los años setenta. Las acciones eran eventos que podríamos denominar *transgenéricos* pues no se acomodaban a ninguno de los géneros artísticos de la primera parte del siglo XX: no eran esculturas ni eran teatro ni por supuesto pintura, pero los involucraban en una totalidad diferente. En una acción tenían presencia la música, el teatro, la escultura, y más recientemente el video, y aunque para llevar a cabo muchas de las acciones era necesario un gran acopio de recursos tecnológicos y humanos, los alcances de este tipo de realizaciones artísticas eran más bien modestos: la expansión de la sensibilidad tanto del proponente como la del espectador.

En síntesis, es claro que en la década del setenta se consolidan ciertas manifestaciones en el mundo artístico que tenían sus antecedentes en las “vanguardias históricas” de los veinte y treinta en Europa. Recordemos brevemente los eventos realizados en el seno de las veladas futuristas, las acciones dadá en Zurich, las grandes instalaciones hechas en las calles, y no en las galerías o museos como hoy, que se llevaron a cabo en los festivales artísticos de la joven república soviética con la participación de cientos y a veces miles de personas, o los grandes eventos ambientales que se hicieron en Berlín y Colonia unos pocos años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Y valga recordar estos hechos para desterrar definitivamente la creencia común de que las instalaciones, las acciones, los eventos y otras formas que asume el arte llamado contemporáneo son realmente “nuevas formas”, muchas de ellas tienen antecedentes lejanos, como los “trionfi” florentinos, que eran grandes eventos artísticos que involucraban música, escultura, juegos artificiales, pintura y ballet, organizados en torno a las cortes de los príncipes toscanos durante el siglo XV.

Y LLEGA EL “ARTISTA CHAMÁN”

Regresando al examen de los cambios ocurridos en el arte de los años setenta y la década siguiente, vemos cómo hasta la posguerra y los años siguientes teníamos cuadros y objetos, aunque fuesen muy problemáticos —como las pinturas monocromas de un Klein o los collages de desechos de un Rauchenberg— eran *objetos* portadores de valores a veces discutibles, pero lo que el espectador tenía ante sus ojos era algo visible: una imagen formada.

Lo que luego sucede es una inversión total: al espectador no se le dan obras, lo que se le presenta son *propuestas* dirigidas a las diferentes realidades. Lo que ahora importa es el hecho de que el observador dirija su mente, y no tanto su ojo, a las propuestas que se le ofrecen, propuestas referidas a

otras realidades diferentes a las que el arte plantea y que en apariencia son más urgentes: realidades cuyos referentes son el ámbito político, antropológico, sociológico, ecológico, etc.

De esta manera se llega a una situación bastante problemática para los artistas, ya que los pintores no pintan, los escultores no esculpen y los grabadores no hacen grabados. Es una situación verdaderamente dramática y traumática para los artistas; ¿qué tal que un violinista no pudiera interpretar música en su violín y que sólo pudiera participar su arte al público como actor teatral, por ejemplo? Y si los pintores ya no pueden pintar con sus materiales y con los soportes propios de la pintura, entonces ¿qué hacen ahora estos caballeros? Algunos muestran los restos materiales o lo que quedó de su oficio: simplemente se limitan a exhibir sus tubos de color, o sus paletas con las mezclas de color convertida en testigo impotente de lo que fue la pintura; otros se dedican a distintas actividades: clavan clavos sobre madera y la presentan en exposiciones de arte como supuesta "actividad renovadora del oficio de pintar", pero sin provocar en el espectador ni la conmoción ni el interés visual que suscitan las grandes obras de los maestros de la primera parte del siglo; hay quienes también en vez de pintar, queman: presentan la combustión de telas o de materiales plásticos como una alternativa a la construcción de la imagen a través de la aplicación de pigmentos sobre el soporte. Y finalmente algunos artistas, alentados por las reflexiones de Duchamp, exhiben toda clase de objetos y trivialidades en galerías y museos, claro está sin la fuerza provocadora y la sutileza conceptual presentes en la obra de este maestro del arte moderno.

El delirio de algunos los lleva a autopresentarse al público como "chamanes", pero este chamán de galería es un ser que nada tiene que ver con la carga simbólica y cultural asignada por un conglomerado humano específico a un sujeto (el auténtico chamán), con funciones esenciales para la supervivencia de tal comunidad. Y como a estos artistas ninguna sociedad o colectividad les ha asignado tales papeles, lo que tenemos es la mera mueca vacía del simulador que nada significa, de ahí que nuestro fracasado chamán tenga que posar hoy de etnólogo, o al otro día de sociólogo, o después de antropólogo. No obstante la ciencia que supuestamente enmascara su incapacidad creadora no es más que una farsa, tal como ocurrió con un artista muy promovido por su "arte antropológico" en una bienal de Venecia, donde lo único que hizo tal personaje fue exhibir la miseria de los retrasados mentales ante un público tan enfermo como ellos.

LOS CONCEPTUALES Y SUS CONTRADICCIONES. TRES EJEMPLOS

En la década del ochenta y hasta hace muy poco, el arte se planteó de manera obsesiva la búsqueda de la novedad a cualquier costo, y es así como aparece en una secuencia apabullante toda una serie de manifestaciones: el arte terrestre, el arte del cuerpo, el arte semántico, el arte mínimo y

todas las variantes de lo que comúnmente ha sido denominado *arte conceptual*, arte que renuncia deliberadamente a toda elaboración material de la obra artística, o cuando se da la realización tangible ésta no constituye un elemento importante. En el arte conceptual se proporcionan ideas y conceptos — de ahí su nombre— para hacer participar al posible espectador de un proceso de mentalización. Ilustremos lo anterior con tres ejemplos tomados de experiencias concretas, para luego intentar algunas conclusiones clarificadoras.

Primer ejemplo. Un hombre recorre a pie una línea previamente trazada en un mapa en el cual se señala una lejana parte del mundo. El hombre la recorre en un sentido y en otro hasta que crea un sendero reconocible en el terreno, terreno que antes nadie había transitado. A su regreso nuestro caminante trae unas fotografías de su acción y un mapa del lugar con las coordenadas precisas del camino que recorrió, y esto es expuesto en una galería.

Segundo ejemplo. Una estudiante de una facultad de artes realiza unas formas que recuerdan las del cuerpo humano con arena húmeda en una playa. Con la subida de la marea, el mar va borrando paulatinamente las formas modeladas. Un video y unas tomas fotográficas registran el hecho. Poco después nuestra estudiante se gana el primer premio de un salón para jóvenes artistas. El jurado conceptúa que el trabajo de la chica combina lo lúdico con el azar y que es muy original, a pesar de ser un mediocre plagio de otra artista conceptual.

En primer lugar vemos que estas experiencias —indiscutiblemente experiencias vitales— poseen, como toda experiencia, una naturaleza efímera e imposible de objetivizar directamente en cuanto tales; y ya que dichas experiencias no pueden constituirse como materializaciones concretas, no pueden ser objeto ni de contemplación o exhibición en un museo o galería. Éste es precisamente uno de los alegados “méritos” que algunos claman a favor de este tipo de realizaciones. “Ya mi obra no se concretiza en los estrechos márgenes de un cuadro, de una talla, o de un dibujo”, alega el artista conceptual y de paso la emprende contra la antigua institución museística que sólo exhibe “obras”. No obstante, este supuesto artista contestatario se convierte inmediatamente en un artista tradicional, pues para que su experiencia no pase al olvido, y para que lo que vivió como práctica vivencial no sea algo que simplemente “pasó” por su conciencia, para que su obra no sea arte efímero, en el sentido auténtico del término, sino que lo que hizo o experimentó tenga algún sentido de permanencia, necesita mostrar *algo* que por supuesto sea exhibido y puesto ante los sentidos del público, y este *algo* es de nuevo una imagen: son los mapas, las fotografías, los videos, los testimonios grabados, los diagramas, etc. Y así estos *iconoclastas radicales* se ven obligados a *representar*, es decir, volver a presentar en imágenes las experiencias personales.

Tercer ejemplo. Un artista exhibe en forma de fotografías ampliadas sobre lienzo ciertas definiciones tomadas de un diccionario. Esperábamos contemplar una obra, una estructura formal y

significativa pero en su lugar lo que el artista ofrece es la mera definición de la palabra *silla* que trae el diccionario. Es bien sabido que una cosa muy diferente es la suntuosa silla de marfil esculpida para el obispo Massimiano en el siglo VI a la definición de silla que trae el diccionario, y los conceptuales pretenden evangelizarnos en el arte diciéndonos: "Como ustedes no han visto una silla yo les voy a decir lo que es una silla", y para tal efecto imprime en su lienzo: "Silla: asiento con respaldo por lo general de cuatro patas y en que sólo cabe una persona", con lo cual evidenciamos que es nuestro artista quien no ha visto una genuina silla, ni las de su casa y mucho menos la silla de Massimiano.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y OBRA DE ARTE

Se oye a menudo en el mundo de la crítica artística opiniones que validan la calidad de una obra en virtud a que "el artista lo que ha querido es mostrarnos de manera directa su vivencia personal". Es decir, es frecuente que los críticos confundan niveles distintos de la experiencia: las instancias en que se dan las experiencias individuales con la experiencia estética, y cuando se da tal confusión es claro que la valoración de la obra se falsea desde su fundamento teórico.

Bien sabemos que la experiencia estética, al menos en su acepción clásica, es la "experiencia de la belleza", la percepción sensible de lo que se reconoce como "bello". También es conocido que durante el siglo XIX, y sobre todo con el surgimiento de las "poéticas románticas", esta experiencia se amplió a otros dominios de la sensibilidad, con lo cual es posible concebir experiencias estéticas en el terreno de lo sublime, de lo trágico, de lo cómico, y aun de lo terrible y de lo monstruoso. Pero de cualquier modo, *experiencia estética* es un término que desde Kant se emplea para designar una emoción personal y desinteresada de algún aspecto de la naturaleza o del arte.

Podemos así tener una experiencia estética contemplando una pintura de Turner o una tempestad en el mar, siempre y cuando tal situación no amenace nuestra seguridad personal, ya que en tal caso la experiencia no sería desinteresada. Quizás fue Herman Hesse quien enunció de manera muy certera esta estrecha relación entre la experiencia estética y el desinterés, cuando escribió:

Quando observo un bosque que quiero comprar, o talar, o hipotecar, no veo el bosque, sino sus relaciones con mis intereses especulativos y materiales. Pero si no quiero nada de él sólo dirijo mi mirada "desinteresada" y "distráida" a su verde profundidad, a sus formas o la música que emana de su humedad y su color, entonces ese bosque que es naturaleza, vegetación y vida lo veo ahora hermoso.²

Aunque la experiencia estética de la naturaleza y de los objetos del mundo ha sido una de las fuentes para configurar las obras de arte, dicha experiencia, esa "emoción personal desinteresada", no puede ser confundida con la *obra de arte*.

La obra de arte, como su nombre lo indica es ante todo obra, es decir algo hecho y bien hecho (con arte). Ella nos cautiva a través de los sentidos y le damos el estatuto artístico porque al cautivarnos nos ha permitido de nuevo una experiencia estética. La obra de arte es pues un *factum* destinado a ser percibido por los sentidos y el arte (*ars*, *artis*: habilidad, profesión; reglas para hacer bien algo) es un hacer: organizar elementos con cierta intención, sean éstos formas, colores, movimientos, ritmos, sonidos, etc., en una totalidad significativa.

En la alternativa obra - experiencia, disyuntiva planteada por primera vez en el arte moderno por dadá, el desprecio de la obra impulsó el interés por la experiencia vivencial —¡ya ni siquiera estética!—, y muchos artistas alentados por críticos y por el mercado al negar la obra la reemplazaron por el *planteamiento de situaciones*, se buscaba evitar la permanencia de la forma y extirpar “el sentimentalismo inherente al arte de museo” (Juan Acha).

En lugar de la obra, en cuanto concreción sensible de una forma y estructura significativa, se impone la *propuesta* o la simple *situación*. Este “arte de las propuestas” o “arte de las situaciones” se podría caracterizar por el hecho de que sus autores no presentan algo hecho o formado, sólo propuestas, situaciones crudas o a lo sumo registros de experiencias (estéticas o no). Conviene resaltar que en muchas ocasiones los registros de las experiencias se presentan como obra, pero se trata de dos cosas completamente diferentes: nunca podemos confundir el registro de una experiencia, así esté muy bien hecho el video o las fotografías que vemos, con el contenido de ella. Independientemente de la calidad del registro, la función de la imagen que vemos en el museo o la galería (y es lo único que vemos) es documentar una vivencia del sujeto.

Se ven las fotografías, las películas, los mapas, pero no las experiencias, pues éstas son realidades que ocurren en la interioridad de quien las ha vivido, a lo mejor muy intensamente, pero eso no interesa en absoluto para el arte, a menos que el sujeto les dé una configuración significativa bajo la forma de signos perceptibles por los sentidos: llámese sinfonía, pintura de caballete, novela, instalación, danza o poema épico. Tenemos que tener claro que *el arte vive en las obras de arte* y no en las experiencias individuales de los sujetos, así ellos se denominen artistas.

El pintor Vincent Van Gogh vivió intensamente y tuvo unas experiencias tremendas, algunas sublimes, otras trágicas y dolorosas. Pero si Van Gogh no hubiese pintado un solo cuadro en su vida su experiencia vital, muy importante para él, no importaría para nada en la historia del arte; importa Van Gogh a la historia del arte porque él produjo obras de arte, no porque haya sufrido mucho a lo largo de su vida.

Decíamos en el apartado anterior que los iconoclastas contemporáneos tratan de prescindir inútilmente del objeto artístico, de la obra. Sin embargo de todos modos tienen que mostrar “algo” visible, y así reaparece la imagen que se exhibe, no obstante esa imagen que vemos (fotografías, videos,

dibujos) no es la imagen plena y rica de la obra sino una imagen desvalorizada, una imagen servil en tanto es solo un registro, no de la experiencia estética individual, sino sólo de las condiciones en las cuales se tuvo tal experiencia.

LA PINTURA Y LOS OBJETOS DEL MUNDO

OBJETOS Y VALORES

No somos indiferentes a los objetos. Aparte de la función práctica y los valores de uso, el objeto ha servido para establecer relaciones, analogías y asociaciones entre el hombre y el mundo o entre los hombres mismos. Aparte de esto, algunos objetos han sido cargados de contenidos simbólicos importantes para individuos o para conjuntos de individuos de una misma cultura. Piénsese en las reliquias u objetos usados por santos o reyes que tenían un gran valor, como si el objeto se hubiese impregnado de la santidad o del poder de las personas que los usaron. Un clavo es evidentemente un clavo, pero si es uno de los clavos de la pasión de Cristo, el objeto "clavo" se redefine completamente. Incluso en nuestros días los objetos personales de una persona fallecida pueden tener significados especiales para la familia cercana, y observando la fascinación pública que ejercen cosas como la ropa de un cantante popular fallecido, o aun la camiseta de un deportista famoso, vemos que mucha gente sigue atribuyendo a ciertos objetos inanimados un valor.

Antes de abordar el tema de la representación del objeto por medio de la imagen pintada examinemos con algo de detalle la naturaleza del objeto. En primer lugar el término *objeto* es un término multívoco; por una parte es lo contrapuesto (*ob-iectus*), lo que está por fuera o que es exterior al sujeto; pero por otra parte el objeto es también lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación independiente de su existencia sensible, es decir, el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto apareciendo como una cosa que no es él; pero también se halla dentro del sujeto (algo pensado) como algo que tampoco es él. Cuando me refiero a un vaso como objeto no sólo es la materialidad (peso, forma, tamaño) sino también el que yo pueda representar en la mente eso que constituye el "ser vaso".

Así mismo, los objetos no sólo son aquellas cosas que poseen materialidad (por ejemplo, los objetos que suceden en el espacio-tiempo físico) sino que también son los objetos mentales tan genuinos y auténticos como los anteriores, aunque no ocupen espacio ni tiempo; por ejemplo cuando digo "dos" o "triángulo equilátero".

Volviendo al objeto físico entendamos que siempre se presenta como algo dual: por una parte como cosa física, por otra parte como contenido mental, y esto nos indica que puede ser problemática la representación visual de los objetos percibidos. Más aún, para complicar las cosas tenemos la tendencia a olvidar que las pinturas en sí mismas también son objetos: ellas son tablas, lienzos, papeles, que se montan y pintan y, como veremos más adelante, los artistas han tenido la capacidad para mirar escrutadoramente los objetos y sus representaciones e inventar muchas relaciones con la superficie enmarcada.

Dado que los objetos en una pintura son imágenes y éstas no pueden ni tocarse, ni usarse, nos vemos por tanto obligados a experimentarlos de una manera distinta, a apreciarlos y a contemplarlos solamente a través de su visibilidad. Podemos, por ejemplo, apreciar ciertas cualidades y valores como la textura, el reflejo de la luz en la superficie, su elegancia, sus formas, es decir, propiedades estéticas que llaman la atención tanto de quien produjo la imagen como de quien la contempla.

OBJETOS, EMBLEMAS Y SÍMBOLOS

Frecuentemente se ha empleado la combinación de cuadros y objetos para producir una experiencia visual que satisfaga la necesidad del artista y del contemplador de ver un ordenamiento en el mundo.

Para el pintor, dos o más objetos situados en un contexto pueden establecer un diálogo, pues la pintura ha reforzado varias formas de intercambio o de reciprocidad entre los objetos creando cierto tipo de orden o de armonía que ha servido como metáfora de la existencia humana. Pero lo mismo ha sucedido con la música; recordemos que Goethe pensaba el cuarteto de cuerdas como metáfora de las relaciones entre cuatro amigos que conversan.

La pintura de objetos, como género autónomo en la historia de la pintura occidental, tuvo un momento muy alto en el siglo XVII, cuando se crearon imágenes de gran belleza y riqueza visual a partir de modelos que eran objetos modestos e inverosímiles: cangrejos, relojes, platos de sobras, cáscaras de naranja.

En el arte occidental, desde el siglo IV hasta el siglo XIV —¡mil años!—, en la pintura —murales y mosaicos— los objetos sirvieron principalmente para señalar *atributos*, eran imágenes emblemáticas o *símbolos* de los héroes cristianos y de los valores que ellos portaban. Por ejemplo, el trono ocupaba un lugar muy importante en la imaginaria primitiva cristiana: el trono de Salomón, el trono del emperador, objeto emblemático de la sabiduría y del poder. En el siglo IV, durante el Concilio de Éfeso, el lugar de

honor lo ocupaba un trono en el cual estaba un único objeto: el libro de los Evangelios, como símbolo de que Cristo era el que presidía el concilio.

Con esto vemos cómo un objeto se convierte en imagen del propio Cristo. Este sentido trascendente del objeto lo podemos hallar también en el arte de la modernidad: un artista del siglo XIX, Van Gogh, pinta su "yo" a través de un "trono", en este caso la silla de su habitación donde esa silla se convierte en símbolo de la presencia humana, su relación con él mismo y con los demás; quizás por la urgente necesidad de vincularse a otras personas llegó Van Gogh a dotar a los objetos, sus propios zapatos, su pipa, su cuarto, de asociaciones simbólicas profundas.

EL DESPERTAR DE LA VISIÓN: CARAVAGGIO, ZURBARÁN, SÁNCHEZ COTÁN

Herederos de la gran tradición italiana de los taraceadores (una forma de imagen ilusionista que se remonta a la antigua Roma), Caravaggio pintó en 1597 una cesta de frutas que causó un gran efecto en la pintura del siglo XVII; el más humilde de los temas pictóricos, según las normas de la época, era considerado una figura noble. Caravaggio pinta un cesto de frutas y con este tema nos ha dado toda una lección de cómo ver, obligando a su público a contemplar con detenimiento lo que de ordinario se daba por descontado y como obvio. En cierto modo es el primer artista que dice: "¿Frutas? Es cierto, están ahí, pero ustedes no han visto lo que es un cesto con frutas".

Caravaggio tuvo una enorme influencia en toda la pintura del siglo XVII, no sólo en Italia, sino en España y Holanda. En España, Francisco de Zurbarán pinta naturalezas muertas o más bien bodegones —el nombre castizo—, en los cuales encontramos un sentido religioso y profundo y un tratamiento idéntico de las imágenes de monjes humildes hechos por el mismo pintor.

Una preocupación similar la encontramos en un cartujo español contemporáneo de Zurbarán, Juan Sánchez Cotán, quien proporciona una prueba convincente de que pintar unas verduras o unas frutas puede ser un acto que no sólo satisface estéticamente al ojo del contemplador, sino que lo lleva a una dimensión de lo religioso.

En Holanda, durante el siglo XVII las pinturas de objetos constituyen una forma importantísima de significación ética y simbólica. En contraste con la situación de los países católicos, la Iglesia protestante holandesa no era patrocinadora importante de las artes visuales, y así fue como las pinturas de naturalezas muertas tomaron un especial auge para satisfacer las necesidades y gustos de una clientela secular, en especial de las clases medias comerciantes.

De las pinturas flamencas de mediados del siglo XVII que describen alimentos parcialmente consumidos y con deterioro físico, surgen evocaciones simbólicas especialmente relacionadas con la

vanidad y la muerte. Las pinturas indican la riqueza material que logró Holanda con la gran expansión del comercio en ultramar, y que aportaba a la metrópoli objetos, productos alimenticios y vinos. El hecho de que la mayoría de las pinturas de esta época se refieran a la alimentación hacen que también sean emblemas de la hospitalidad o de la opulencia.

La belleza de muchos cuadros flamencos de esta época no sólo se apoyaba en las calidades objetivas de los objetos escogidos —paños finos, vasos ricamente decorados, candelabros exquisitos, libros bellamente impresos—, sino también en la manera en que los pintores interpretaban estas cualidades.

En los bodegones de Chardin, pintor francés del siglo XVIII, percibimos por primera vez la naturaleza física del medio con que pintaba: los trazos del pincel, la materialidad del soporte y los empastes de la pintura hacen parte fundamental de la estructura de la imagen, convirtiéndose en parte del contenido expresivo de la misma.

LA PROBLEMATIZACIÓN DEL OBJETO POR LA CONCIENCIA

Pero si bien es cierto que los pintores holandeses, y luego Chardin, brindan relaciones nuevas a partir del objeto, ellos siempre aceptaron las formas que les brindaba la percepción sensible.

Pero un pintor del siglo XIX, Cézanne, se empeñó en revisar a fondo todos los mecanismos perceptivos del mundo que se le presentaba ante sus ojos, tratando de ver el objeto como si lo viese por primera vez. Esta actitud es importantísima en el arte moderno: la suspensión del juicio hacia lo percibido. Cézanne todo lo pone entre paréntesis para reconstruir y reorganizar el mundo, y su problema no es sólo óptico sino, sobre todo, metafísico: ¿Cómo es que las cosas son?, y ¿cómo puedo pintar estas cosas? La interpretación de Cézanne a este problema lo puso en contra de lo que habitualmente se hacía: cuestionamiento del espacio, de las funciones del color y de la misma técnica de pintar.

Pintar significa registrar y organizar sensaciones cromáticas. En el pintor el ojo y cerebro deben prestarse mutuo apoyo. Es preciso trabajar para su recíproca formación a través de la lógica evolución de sensaciones coloreadas. Entonces los cuadros serán construcciones que se enfrentan con la naturaleza.¹

EL CUADRO OBJETO

No es preciso referirse a los objetos originales para estimar y gustar las relaciones estéticas que plantean los bodegones de Matisse. Línea, color y composición, aunque influidos hasta cierto punto por el contacto del pintor con el mundo sensible, se convirtieron primordialmente en invenciones personales.

Con esto se convirtió en otro redescubridor de los fundamentos de la pintura. Matisse se da cuenta de modo muy lúcido que los medios, los elementos de la pintura, tomados en forma pura son también *significativos*. Para ello parte de la gran experiencia de Cézanne, es decir, *construyendo*. Su punto de partida es la serie de los bañistas, grandes monumentos ontológicos donde la pintura y la filosofía se relacionan íntimamente.

Como el mismo Matisse lo expresa, se trataba de encontrar las bases para enlazar en una síntesis los medios del cuadro, sin que la fuerza de expresión de cada una de las partes y de los componentes se viera disminuida por la influencia de los demás. La vía que Matisse escoge es la del predominio incondicional del color frente a la forma. El punto central de la pintura de Matisse es el de la *expresión*, pero, ¿qué significa *expresión* para Matisse?

La expresión no está para mí en la pasión que aparece en un rostro o que se pone de manifiesto a través de un fuerte movimiento, se encuentra más bien en el ordenamiento de mi cuadro: el espacio que ocuparán las formas, las zonas vacías que las rodean, las proporciones de la tela,[...] todos estos elementos constituyen lo que para mí entiendo por expresión.²

Así pues, la expresión se halla en las relaciones armónicas de los medios puramente sintácticos. El cuadro se convierte en una construcción objetiva de relaciones formales que significan. Funciona, de esta manera, como ente autónomo. Frente a un cuadro ya no nos preguntamos "¿qué representa?" sino más bien "¿cómo funciona?" o "¿cómo se articulan los distintos elementos que lo componen?" El cuadro se ha transmutado en un objeto autorreferencial, algo que se remite a sí mismo: tenemos que el cuadro no tiene que dar cuenta de los objetos que representa ya que en sí es un objeto que funciona o no. Tenemos pues el *cuadro-objeto*.

Braque define muy bien el tema de esta nueva pintura: "el tema no son los objetos, sino la nueva unidad, el lirismo que se desprende por completo de los elementos percibidos visualmente";³ y desde ahora el objetivo del artista, más que registrar un hecho anecdótico, consiste en ofrecer o presentar un hecho pictórico.

EL OBJETO CUADRO

Si Matisse, Braque y Picasso hicieron del cuadro que representaba objetos un objeto autónomo paralelo a los objetos del mundo, otros artistas como Duchamp inventaron objetos que parodiaban a los objetos del mundo, a situaciones humanas o al propio cuerpo humano. Sin embargo, existe la posibilidad de invertir las cosas, tal como lo hizo el pintor norteamericano Jasper Johns. Algunas de sus pinturas ya en sí mismas son objetos pintados, como ocurre con una famosa obra suya, *Tiro al blanco*, en la cual no existe ilusionismo alguno, el tema es un tiro al blanco bidimensional real que es empapelado y luego pintado. El pintor no plantea ningún enigma y lo único que pide es que su obra se justifique según su valor literal. "Mi pintura o más bien el objeto de mi pintura es pintar el objeto", podría decirnos Johns.

Johns separó el objeto bidimensional de su entorno habitual y de sus asociaciones comunes y luego exageró lo vivido del objeto empleando un tamaño, un color y unas texturas intensificadas. Como señaló en alguna ocasión, "Yo lo que deseo es que el contemplador tenga una experiencia pictórica directa".

La posición de Johns refleja el modo corriente de contemplar la pintura como una experiencia vital para el espectador, considerando la obra como objeto autónomo e independiente de importancia eminentemente visual y creada por cualquier medio que el artista decida emplear.

Hemos visto que cuando el artista se enfrenta al objeto sus relaciones pueden ser muy variadas: se puede concebir la imagen como una mimesis de lo percibido sensorialmente, pero también es posible que el artista seleccione algún sentido simbólico del objeto y sea esto lo que le interese señalar en su imagen; otros hacen de su pintura un objeto paralelo al objeto que se percibe, otros crean ambientes con los objetos, o aun el artista puede no pintar sino *fabricar* el objeto.

La representación pictórica de objetos ha reflejado los grandes cambios no sólo en cuanto a estilos sino en la relación y las actitudes del hombre ante su medio, actitudes que pueden ser de miedo, veneración, asombro, curiosidad o la de la mera complacencia.

En un célebre artículo Juan Gris señalaba: "Un pintor amigo mío escribió: 'No se hace un clavo con un clavo, sino con hierro'. Siento contradecirle, pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no fuese previa, habría el peligro de fabricar un martillo o unas tenazas".⁴

LA ESTRUCTURA DEL RELATO VISUAL EN CARPACCIO

Silvia, Deborah. In memoriam

LAS ISOMORFÍAS: UN PROYECTO

Quizás uno de los aportes más sugestivos que se han hecho en torno a la reflexión del objeto artístico, ha sido el de Michel Serres en su obra *Esthétiques sur Carpaccio*,¹ donde convierte el concepto de isomorfismo —proveniente del álgebra abstracta— en la herramienta básica de una posible estética antropológica en la cual la obra de arte, desde el punto de vista morfológico y significativo, encierra estructuras no siempre exclusivas de la cultura donde es engendrada. El principio que guía las interpretaciones de la obra artística es que en las culturas existen algunos *lugares* o, mejor, *topologías del saber* que pasan de cultura a cultura, pero en este trans-vasamiento se mantienen inalteradas ciertas formas subyacentes. En la pintura dichas formas se ponen en evidencia como morfología, precisamente gracias a que la obra se construye a partir de un espacio cultural y porque ella contribuye a construir otro espacio. De aquí la posibilidad teórica, al menos, de estudiar la obra como modelo isomórfico de distintas formaciones culturales.

CARPACCIO: UN DISCURSO

En la maravillosa evocación sobre las ciudades visitadas por Marco Polo, Italo Calvino, en su libro *Las ciudades invisibles*, trae un diálogo entre el avisado viajero Marco Polo y el melancólico Kan:

Era el alba cuando dijo:

—Sir, ahora te he hablado de todas las ciudades que conozco.

—Queda una de la que no hablas jamás

Marco Polo inclinó la cabeza.

—Venecia —dijo el Kan.

Marco sonrió. —¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?

El Emperador no pestañeó. —Sin embargo, no te he oído nunca pronunciar su nombre.

Y Polo: —Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.

—Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero oírte hablar de ellas. Y de Venecia cuando te pregunto por Venecia.

—Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia.

—Deberías entonces empezar cada relato de tus viajes por la partida, describiendo Venecia como es, toda entera, sin omitir nada de lo que recuerdas de ella.

El agua del lago estaba apenas encrespada; el reflejo de cobre del antiguo Palacio de los Sung se desmenuzaba en reverberaciones centelleantes como hojas que flotan.

—Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran —dijo Polo—. Quizá a Venecia tengo miedo de perderla toda de una vez, si hablo de ella. O quizá hablando de otras ciudades la he perdido ya poco a poco.²

Venecia: la República Serenísima, lugar privilegiado de encuentros y entrecruzamientos, ruta obligada para guerreros y comerciantes, paso y morada de banqueros, músicos y pintores, la referencia de Constantinopla, Sicilia, Francia, Flandes e Inglaterra, lugar de intercambio del oro, las especias, las sedas, la música y los cuadros.

Para los músicos ha sido sitio obligado en sus peregrinajes o también la han escogido como lugar de su definitivo descanso: Monteverdi, Schutz, Liszt, Wagner, Mahler, Stravinsky. Para los pintores, Venecia encierra un universo visual incomparable; la ciudad ha contado con huéspedes tan ilustres como Durero —quien la visitó en dos ocasiones—, Turner y Monet. Pero si queremos indagar por la configuración del espíritu de la gran pintura véneta tenemos que referirnos a otros dos extranjeros notabilísimos: Andrea da Mantegna (1431-1506) y el siciliano Antonello da Messina (1430-1479).

Tradicionalmente se ha visto a Antonello como la correa de transmisión de las formas, las técnicas y los conceptos pictóricos entre el norte y el sur de Europa. A él se le ha atribuido la introducción de la pintura al óleo en la península italiana, cuyos secretos habría conocido en el taller de los hermanos Van Eyck en Flandes, y aunque hoy se tienen muchas reservas sobre este punto, no por eso ha disminuido el papel fundamental que tuvo Antonello en la configuración de un lenguaje visual característico de lo que irá a ser la gran escuela veneciana.

Desde el siglo XV Sicilia hacía parte del reino de Nápoles, que a su vez estaba en los dominios de los monarcas españoles, corte con una riquísima colección de obras de arte flamencas. Recuérdese que Alfonso de Aragón poseía una vasta muestra de pinturas donde se destacaban trabajos de Jan van Eyck (1400-1441) y Rogier van der Weyden (1400-1464). No era de extrañar, pues, una fuerte presencia del arte flamenco en Nápoles, que por entonces, igual que Flandes, pertenecía a la periferia política de la corona española.

Antonello se forma en Nápoles en el taller de Colantonio (siglo XV), un abanderado de las posiciones estéticas y formales que venían de Brujas, Gante y otros centros de la metrópoli cultural. Desde sus primeros trabajos muestra una manera original de concebir el espacio pictórico; cuando Antonello viaja a Venecia hacia 1475 pinta el famoso retablo de San Casiano, con el cual marca una influencia indeleble en el arte veneciano. Pinta también una espléndida anunciación y realiza otros encargos, en los cuales se muestra un punto de vista novedoso tanto en el tratamiento de los detalles como en la concepción general de la organización del cuadro.

Entra en contacto con la familia Bellini, cuyos miembros forman la dinastía sobre la cual se iría a desarrollar la escuela de pintura mas rica de la Italia del norte, en el taller de Giovanni Bellini (1430-1510) y Ticiano (1487-1576).

En las obras de Antonello encontramos un maravilloso repertorio de valores táctiles, hasta ahora inéditos en la pintura que se hacía en la Italia de esa época, a la vez que emplea un elemento unificador de las composiciones: la coloración degradada y sutil en la cual parecen reposar todas las formas del cuadro. Su arte influirá poderosamente en las "Sacre Conversazioni" que elaborarán después Vittore Carpaccio (1465-1526) y el propio Giovanni Bellini.

Las propuestas de Antonello constituyen pues un auténtico catalizador; su arte permite decantar definitivamente los elementos de prácticas riquísimas que venían desarrollándose de manera autónoma de las tendencias estilísticas del gótico internacional; esto es, de ese repertorio visual que se extiende hacia 1400 por toda Europa, caracterizado por la suavidad y la delicadeza en la representación de los materiales, lo cual conlleva privilegiar la linealidad y las formas que son fruto del arte cortesano de finales del Trecento.

La lección de Antonello da Messina permite que la pintura veneciana encuentre un camino autónomo, especialmente en lo que hace relación al paisaje. Ya los pintores de Murano habían tratado de manera muy peculiar los entornos paisajísticos de sus escenas; la luz expresada a través del color se convierte en el protagonista central del paisaje que se hace en Venecia, permitiendo así desarrollar un tratamiento único de las llamadas *vedute* o panorámica, cuyas cimas más depuradas se hallan en Carpaccio en el siglo XV - XVI y en Antonio Canal en el siglo XVII.³

La pintura veneciana alcanza su plena expansión a través de una dinastía de pintores-maestros en el sentido mas estricto del término, es decir, fundadores de un magisterio: los Bellini. Jacopo Bellini (1395-1470) proviene de una antigua familia de artesanos, decoradores y pintores; fue discípulo de Gentile da Fabriano (1370-1427) en Florencia hasta 1425, luego Gentile viaja a Venecia, acompañado por Jacopo, y allá trabajan en el taller del primero cumpliendo importantes encargos. Posteriormente los hallamos de nuevo en Florencia y Roma; Jacopo es pues alguien a quien debemos suponer informado y

puesto al día sobre las conquistas que sobre el espacio, la composición y la técnica poseían los artistas que en ese momento estaban creando los cimientos de la nueva manera de pintar: la primera generación de los grandes creadores del siglo XV. Es un viajero incansable: va hasta Turquía donde elabora retratos y muchos dibujos, que para muchos es quizá lo más destacado de su producción pues sacó provecho de los materiales de un modo lógico, especialmente la punta de plata sobre papel preparado con blanco de China. Sus hijos Gentile y Giovanni, también pintores, profundizan su labor admirablemente, al punto que en el taller del segundo se cuajan las propuestas que irían a nutrir el arte veneciano por casi trescientos años.

Es sabido que un ayudante de Gentile Bellini, que lo acompañó en uno de sus viajes a Constantinopla, fue un aprendiz que provenía de una familia comerciante en pieles, los Scarpazza. Se trata de un joven que cambió su nombre originario, Vetos Scarpazo, primero por la forma latina Carpathius y luego por el de Carpaccio. La estadía en el taller de los Bellini permite pensar que Vittore Carpaccio haya podido entrar en relación con Mantegna, Pietro Perugino (1450-1524) y Piero della Francesca (1420-1492), pero el fundamento de su cultura visual es la pintura de Antonello, vista por un joven que no tiene necesidad de equipararla o conciliarla con una poética precedente y a quien más que las grandes ideas sobre la naturaleza o la fe interesa la manera de aprehender y representar los hechos mediante la nueva herramienta: la perspectiva geométrica y el espacio implicado en ella.

De manera ligera se podría ver en Carpaccio un simple narrador feliz, una especie de "Ghirlandajo veneciano", es decir alguien más preocupado por la representación que por las ideas. Es innegable que Carpaccio es un narrador, y un gran narrador, pero habría que señalar que en este caso no se trata de una carencia o una limitación, porque a la pintura especulativa o de ideas, Carpaccio no opone una pintura sin ideas sino una pintura discursiva en su acepción profunda. Discurso como *discorrere*, esto es, algo que va de una parte a otra, hecho que no carece de importancia precisamente en un momento en que en el terreno de la literatura se está debatiendo el problema sobre la lengua. Recuérdese por ejemplo cómo Pietro Bembo, otro veneciano, secretario del Papa León X, en su *Prosa in lingua volgare* se convierte en valeroso defensor del toscano como la única vía apta para expresar los sentimientos y los hechos de la vida.

También algo similar está ocurriendo en los debates filosóficos que se dan en el seno de la Universidad de Padua: el neoplatonismo en su versión florentina es puesto en cuestión; los académicos son conscientes de que los problemas de la existencia humana no se resuelven en el terreno de los sistemas universales sino en el de la historia, lo cual explica el porqué del interés tan singular por la obra de Tito Livio y de Lucrecio en Padua y Venecia. Por un lado Tito Livio es el historiador que ha transformado la crónica en una *constructio*, en un monumento: los personajes y los hechos se encuentran en la lógica de un gran fresco; por otra parte, Lucrecio propone una historia natural

independiente de la voluntad divina, y sus reflexiones lo llevan a concluir que no existe divorcio entre historia y naturaleza. Si la historia es una construcción del hombre que se hace en un presente a veces dramático y ya que lo natural participa de esa construcción, ¿no es apenas lógico mostrar el *pathos* del hombre en unión estrecha con su entorno natural que es ahora la ciudad, a través de la construcción del espacio que se pinta?

Carpaccio pinta historias —embajadores que llegan y que luego parten, contratos, cortesanas que meditan— y leyendas milagrosas; pero, ¿qué es para Carpaccio la pintura?

Para este artista, la pintura no debe enseñar a meditar, a filosofar o a orar sino a ver, en el sentido más puro, es decir, conjugar en una totalidad la vista, la imaginación y la significación. Ver como oposición a la simple mirada superficial, el registro desnudo de la sensación, y es esta toma de posición lo que hace tan diferente el arte de Carpaccio de la simple narración. Lo que hay en su pintura es un discurrir de las imágenes, o si se quiere un discurso significativo en un texto visual de enorme apertura; de ahí que lo visible, tal como nos lo ofrece Carpaccio, sea un encadenamiento de posibilidades, un campo donde la experiencia que se expresa a través de un pensamiento visual simbólico es única e insustituible, y esto es relatar visualmente, relatar en su significación más profunda, como *relatum* o como *relatio*, es decir como alguien que encadena y relaciona significados a través de la imagen.

Podríamos preguntarnos ahora: ¿por qué el silencio de las historias del arte en torno a Carpaccio? Cuando se le menciona sólo se presenta como un pintor menor, un empirista del ojo, una especie de notario visual: Carpaccio vs. Bellini, la pintura que muestra frente a la que demuestra. Yo quisiera hacer otra propuesta, y es reivindicar el ver en la forma en que nos propone Carpaccio, y es por el hecho de que la vista es no sólo el principio de una actividad en la experiencia humana en el sentido más amplio, sino que en sí es también cultura, esto es, algo que ha sido elaborado, cultivado y cuidado. En este sentido, ver es algo muy complejo, su resultado, su síntesis en la forma como se nos da en el cuadro no sólo es el resultado de la aprehensión en la imagen visual de objetos y formas, es también la puesta en acción de relaciones, de series significantes y de estructuras operativas que tal como lo señala Michel Serres son isomorfas a formaciones culturales.

Es tal la amplitud de horizontes que nos propone Vittore Carpaccio que el ver se convierte en estructurar; el ver no sólo es un asunto del ojo —que por supuesto siempre está presente— sino que también es saber, es un acto de reconocimiento y comunicación, de ahí que sea justo lo que señala Serres: “Como Arquímedes o Eudoxio, Carpaccio ha trazado sobre la arena con su pincel, con su vara, la geometría simple de las estructuras”.⁴

EL SUEÑO DE SANTA ÚRSULA

Entre las numerosas *scuole* surgidas en la Venecia del Medioevo con fines de asistencia y piedad, se destacó la Scuola de Santa Úrsula —desaparecida a principios del siglo XIX— debido a la importancia de la decoración de una serie de grandes telas hechas por Carpaccio que se conservan hoy en la Galería de la Academia de Venecia. La escuela fue fundada en 1300, y las pinturas fueron elaboradas entre 1490 y 1495. El propósito era ilustrar las historias y leyendas de la santa bretona, que eran bastante populares en aquel tiempo. Es probable que el texto *Vida de santos* de Jacopo de Voragine fue el que Carpaccio siguió para elaborar sus imágenes. El relato legendario es bien conocido: Úrsula, hija de un rey cristiano de Bretaña, fue pedida en matrimonio por Holofernes, príncipe inglés hijo de un rey pagano. Deseando permanecer virgen, Úrsula obtuvo un permiso de su prometido por tres años para ir en peregrinación a Roma; se le dieron como compañeras de viaje diez jóvenes de noble familia, y ella y cada una de las diez que la acompañaban llevaban a su vez mil vírgenes más. Las doncellas se embarcaron en once naves y se dieron al mar por tres años; cuando se cumplía el plazo señalado y el prometido de Úrsula estaba listo para reclamarla, un viento llevó a las once mil vírgenes lejos de las costas inglesas hasta Colonia, luego viajan a Roma y en su regreso a Colonia, para el retorno definitivo, fueron martirizadas por los Hunos.

El sueño de Santa Úrsula —pintado en 1495— trata sobre el anuncio del futuro martirio. Es pues una anunciación negativa, un anuncio de muerte. En primer lugar vemos dos pares de ventanas dobles, las cuales, situadas en el plano frontal, contienen una posibilidad a su vez doble: a la derecha los claveles dan la posibilidad de vida (nupcias) pero son claveles que están enjaulados; en cambio a la izquierda encontramos un mirto, planta con un gran contenido simbólico desde la antigüedad. Recuérdese que el mirto aparece en la leyenda de Bona Dea y Fauno: Bona Dea, divinidad romana hija de Fauno, es deseada por su padre, pero no quiso nunca ceder a sus deseos. Un día él la embriaga con vino, pero ella permaneció casta; Fauno entonces la castigó con varas de mirto. Desde ese día el mirto es excluido del templo de la diosa. En otra versión de la leyenda, Bona Dea (Buena Diosa) es la esposa de Fauno, púdica en extremo un día encontró en su alcoba un vaso de vino, bebió de él y se emborrachó. Su marido la azotó con el mirto y ella murió, y desde entonces todos los hombres están excluidos de sus ritos.

En *El sueño de santa Úrsula* aparece el arbusto pintado, que hace referencia al amor, incesto, embriaguez y muerte. Llama la atención algo que extrañamente no señala Serres, y es que el vaso que contiene la planta de mirto está deformado —obsérvese la asimetría en su parte superior— y como todo lo deformado, esto es, anormal o contrario a lo regular, señala lo enfermizo, anticipo de la disolución final.

Así pues, por una parte tenemos que las dos plantas proveen dos significados: la de la derecha es un posible encuentro con la vida pero es un encuentro que no puede realizarse, Úrsula parece ser más la Bona Dea que la futura esposa del príncipe inglés; al huir Úrsula de su compromiso nupcial se encuentra con la muerte, y esto es clarísimo con el fatídico anuncio en la imagen del ángel que sostiene en su mano la palma del martirio.

No sólo se da la pareja contraria vida-muerte en la ventana frontal. Otra pareja que es evidente la encontramos en la cama donde Úrsula sueña: es una cama dividida en dos, la parte derecha donde se encuentra la durmiente y la parte izquierda parece un sitio reservado para alguien. ¿Quién? ¿No se relacionará esta división del lecho con la división en las ventanas? Si esto es así la parte izquierda del lecho se correspondería con la ventana donde está el mirto (incesto) es decir con Fauno, el padre.

Pero las diadas se repiten insistentemente en el espacio total, y las correspondencias se multiplican especularmente: tenemos también dos espacios: el de la izquierda que es un baño (la estatuilla con la tinaja así lo señala) con luz (purificación) y el de la derecha que es un espacio negro y vacío. ¿Abandono, quizás?

Además tenemos las dos estatuillas: purificación —agua— a la izquierda y Venus a la derecha.

También tenemos las dos columnas que están en la cama las cuales tienen quizás un papel análogo a las columnas o separaciones que aparecen en las anunciaciones: las columnas en las anunciaciones simbólicamente se refieren a la eterna estabilidad, el vano, la entrada a la eternidad. Es claro que en *El sueño de Santa Úrsula* estos elementos se relacionan con la promesa de la entrada a la vida eterna por medio del martirio.

Finalmente la diada de la iluminación, que es bastante ambigua y problemática. Indudablemente la escena tiene una iluminación dominante que viene de la derecha, del Este: salida del sol que es fuente de vida; y esto lo comprobamos en la sombra que proyectan el ángel y los objetos. Pero también hay otra fuente luminosa que proviene del baño y por tanto del Oeste, y sabemos que situarse en el Oeste significa ocaso, desaparición, es decir, prepararse para morir.

Aparte de estas parejas —ventanas, plantas, división en el lecho, en el espacio y en la iluminación—, se observa una serie de imágenes en el lugar inferior del cuadro: una corona, los zapatos, un perro. Es claro que la corona indica el linaje, Úrsula es una princesa, pero ¿qué princesa duerme con su corona a los pies de su cama? La corona en lo alto es claro que significa poder o superación, alcanzar lo que se ha anhelado: "coronar una empresa", pero situada a los pies es renuncia, y este renunciar está reforzado por los zapatos: aquellos objetos que están en íntimo contacto con lo bajo, con lo terreno; es claro que corona y zapatos puestos en tal relación es renuncia a lo terreno.

¿Y el perro? Desde la antigua Roma ha sido una figura emblemática de la fidelidad —también aparecieron imágenes de perros bajo los pies en las esculturas sepulcrales de las damas medievales—. El significado es claro: es el acompañante del difunto en su viaje definitivo, y en cierto modo el perro aunque es fidelidad es también renuncia a la vida.

Creo que es una hipótesis sugestiva pensar la parte inferior del cuadro como una cadena de símbolos de renuncia:

corona: renuncia al linaje

zapatos: desprendimiento de lo terreno

perro: renuncia a la vida terrenal

Cabe preguntarse aquí por ese absurdo geométrico que aparece en el banco de escribir: ¿la silla de tres patas completamente asimétricas no indicará acaso que el orden terrestre ya no interesa en absoluto?

En síntesis, todo esto y mucho más, pintado con formas, colores y símbolos, pero también formulado a través de la palabra escrita y dividida: lo dicho y lo no dicho, lo cifrado y lo indescifrable.

LAS CORTESANAS: UNA ESTRUCTURA

En el museo Correr de Venecia encontramos una maravillosa pintura de Carpaccio: un óleo sobre madera pintado en 1490 cuyo título es *Las cortesanas*, elaborado cinco años antes de *El sueño de Santa Úrsula*. Cuadro enigmático y estremecedor, aparecen en *Las cortesanas* objetos, animales y personajes. Propongo hacer un primer inventario visual, y para comenzar deben mencionarse, de nuevo, las parejas: dos mujeres, dos palomas, dos vasijas, dos perros, dos aves, dos zapatos. Además aparece también un personaje (¿niño?) que está atravesando una balaustrada. Así pues, otra vez las duplicaciones y los ecos, y en este punto conviene señalar que el dos en muchas doctrinas esotéricas era un número nefasto asociado a lo sexual; el dos o la duplicación es lo especular, el reflejo, pero también el conflicto, la contraposición; al dos corresponde Géminis, el cual es representado por la perla en la teoría de las correspondencias, joya que posee un viejo significado como símbolo de la sublimación, la transformación, de algo anormal o de la enfermedad (piénsese en el proceso biológico de la elaboración de la perla).

Sin embargo las imágenes que más sobresalen en la composición son las dos figuras femeninas con sus rasgos físicos extrañamente similares: los perfiles de sus rostros, los cabellos, el tocado, las perlas en sus vestidos. Quizás ayude a aclarar algo los demás símbolos femeninos que aparecen bajo la forma de una serie alineada: urnas, pájaros, fruto, y parece como si esta ordenación de elementos constituya un relato (o *relatio*), pero ¿relato sobre qué? ¿Acaso sobre la condición femenina? ¿Y si las

dos mujeres no representasen sino un único personaje en diferentes edades? ¿Será pues un relato sobre la juventud y la madurez?

El relato aquí lo debemos entender como un entrelazamiento de metáforas que se define en relación al conjunto de los signos visibles. Pero ¿por dónde empezar la lectura? Quizás podamos leer los signos en forma circular comenzando, por ejemplo, por la parte superior derecha de la pintura, o también en sentido inverso, pero es posible que cualquier punto podría ser el inicio de la lectura. Sea como fuere lo que tenemos que conservar es el método: saber discriminar y dar sentido a las isomorfías de las estructuras presentes y ausentes, y como ya se dijo en la primera parte de este artículo, son las isomorfías entre la estructura de los signos visuales y las formaciones culturales las que nos pueden revelar el sentido profundo de la imagen.

Partamos pues de las dos mujeres, quienes tienen gran parecido: ¿serán hermanas? ¿O madre e hija y quizás por tanto es una alegoría del tiempo?

La mujer de aspecto más joven mira al vacío y sostiene en su mano derecha un pañuelo (¿llanto? ¿abandono?). La otra parece indiferente y sostiene en su mano derecha una fusta que está unida a un perro, mientras que en su izquierda sostiene a otro perro, éste con un collar de cascabeles. Pero los dos perros poseen características opuestas, el de la fusta muestra sus dientes en forma agresiva, es pues evidente que se trata de un guardián (¿de qué?) y el otro es simplemente el perro de la compañía y la fidelidad.

Habíamos señalado que se daban algunos elementos comunes entre las mujeres, pero también con el perro fiel hay algo que relaciona las tres imágenes: el collar (símbolo de ligazón social o cósmica); mas aún, las tres están íntimamente conectadas visualmente ya que los contornos de las dos mujeres y del perro constituyen un todo formal.

Veamos ahora como visten las dos damas, para examinar los posibles significados de los colores que intervienen. La dama joven (pañuelo) viste de amarillo, mientras que la de más edad (correa, perro) viste de rojo oscuro. El amarillo es el color de noviembre (Escorpión), que en la correspondencia paisajística remite a los lugares cerrados: cárceles y cavernas, mientras que el rojo es el color de enero (Capricornio), que tiene su significación paisajística en los sitios abiertos como plazas y castillos.

Si nos detenemos en la dama de rojo, ahora la dama de los lugares exteriores, observamos que ella está en un sistema de relaciones con las dos imágenes caninas, entre ella y el perro guardián hay un vector de fuerza, pues el guardián tira de la dama y a su vez tiene una pata sobre un papel, en tanto que con el perro fiel, el perro del cascabel, mantiene una relación más familiar, menos tensa (cascabel = casquivería y ¿no sería ella algo casquivana?). Se tiene la siguiente situación:

La relación más compleja se da entre la dama del exterior y el perro guardián, pues es manifiesta la inversión en la jerarquía de poder: ¿quién es el amo? En este caso es claro que es el perro y no la dama.

Examinemos los otros elementos y sus posibles significados en la estructura de la imagen total. Ya se ha mencionado la serie de objetos sobre la balaustrada:

1. Las urnas o ánforas de clara significación femenina: urna, matriz, pero también entierro, profundidades, tumba; una de ellas lleva el escudo de armas de la familia Torella; esto ha llevado a algunos a pensar en la posibilidad de unas cortesanas que han sido repudiadas por su familia, ¿acaso por desvarios sexuales? ¿Iniciación a la vida sexual del jovencuelo que cruza el pórtico? De ahí el título de *Las cortesanas* para esta maravillosa pintura.

2. Las palomas: animal que simbolizaba la sublimación y lo espiritual, dentro de las culturas eslavas el alma tiene forma de paloma, y en el mundo cristiano el Espíritu Santo se representa como una paloma.

3. La granada: aparte de que como toda fruta remite a lo femenino, ésta de manera singular se la ha asociado con la síntesis de lo múltiple en el todo, el universo; sin embargo, también aparece otro signo de la totalidad.

4. El pavo real (y por extensión el faisán): ave a la cual eran consagradas las princesas y como su plumaje reúne todos los colores, se asociaba a la síntesis, al universo y al alma incorruptible.

Finalmente también tenemos las imágenes de:

5. El loro: un animal que tradicionalmente ha sido ligado con el pensamiento, ya que es el único que puede articular palabras como el hombre, y también como mensajero o símbolo del alma.

6. El par de zapatos: que como es conocido en las culturas mediterráneas estaba asociado a la libertad ("sólo los hombres llevan su calzado") o también, como ya se vio en el cuadro de *El sueño de Santa Úrsula*, puede significar renuncia y abandono.

Una vez hecho el recorrido por las posibles funciones de los distintos elementos, conviene detenerse en la configuración del espacio que propone la pintura de Carpaccio. El espacio parece una terraza situada en un lugar no definido, como lo indica el color azul verdoso del espacio exterior; de este modo la balaustrada constituye la separación entre el interior tenso, lleno de significados y relaciones complejas y un exterior ilimitado e indefinido. Al observar con detalle el lugar donde aparece la cabeza del perro guardián (¿can cerbero?) vemos que el diseño del piso consiste en un cuadrado comprendido entre dos círculos concéntricos, precisamente una de las imágenes más corrientes que simbolizaban el universo en la cultura clásica: el círculo exterior representaba lo superior (el mundo celeste), el cuadrado la tierra, mientras que el mundo inferior o lo infernal estaba representado por el círculo interior.

Y aquí tal como en el caso de *El sueño de Santa Úrsula*, encontramos la clave de las significaciones de la imagen visual ya que este esquema permite descifrar el sentido del espacio donde se sitúan los

objetos y los personajes. En realidad, si postulamos las isomorfías entre este diseño interior y la totalidad del espacio, podríamos entender que la balaustrada no es más que una frontera entre el interior —que ahora por la correspondencia isomórfica es el mundo inferior— y el exterior, léase mundo superior. ¡En consecuencia los dos personajes femeninos se encuentran apareados en un sitio de castigo!

Prosigamos. Si la clave está en el diseño central, es menester examinar en detalle los elementos que convergen en este lugar; vimos cómo la dama de rojo, la dama de los exteriores, es atraída por el perro hacia el centro de la sala, pero además la pata del perro crea un contramovimiento de gran fuerza visual que remite el vector de fuerzas a un punto: una hoja de papel, cuyo contenido es muy significativo: es un texto musical donde se ve un agrupamiento rítmico de las notas, esto es, metro, medida, orden y que según la tradición pitagórica está intrínsecamente asociado a la ley universal.

En otras palabras, la estructura del espacio del cuadro nos está indicando que las mujeres están en el mundo inferior, atadas visualmente a un lugar geométrico donde hay un guardián del orden. Ahora bien, si ésta es la situación, ¿cómo podremos interpretar la presencia de los demás elementos? Es claro que los zapatos adquieren el sentido del despojo de la libertad; las damas, aunque no las veamos, deben estar descalzas, “sin zapatos no eres libre”, y el pavo que aquí puede ser el animal emblemático de las princesas —esto ya se dijo— también puede estar reforzando la obediencia a la ley, ya que esta ave también puede ser asociada con guardián por los mil ojos que posee su sutil plumaje. Finalmente, ¿de qué otro modo podría el artista evidenciar esta correspondencia entre mundo exterior y mundo interior, donde las estructuras del uno se repiten en el otro sino a través de un animal como el loro?

Vistas estas realidades que enuncian lo simbólico, lo combinatorio y lo estructural, volvemos a nuestra pregunta inicial: ¿quienes son estas “cortesanas”? ¿Porqué están allí?

Entre las historias y leyendas posibles en torno al espectro de las interpretaciones del cuadro de Carpaccio del Museo Correr hay una que encaja perfectamente en esta matriz de significaciones cruzadas. Hela aquí.

Hades, el dios del mundo inferior —infierno— locamente enamorado de Perséfone, la raptó en sus campos mientras ella recogía flores. Zeus, padre de Perséfone, ignoró el hecho, pero su madre Deméter, reina maternal de la tierra, oye el grito de la niña desdichada, acude en su ayuda, pero no la encuentra, entonces ella vaga por el mundo y renuncia a su función divina, y así la tierra abandonada se vuelve estéril y desértica. Conmovido por la desdicha de Deméter, pero por sobre todo por la esterilidad de la tierra, Zeus da orden a Hades de dejar libre a Perséfone, pero esto ya no se puede realizar, ya que la joven ha comido un grano de granada, lo que la ha ligado eternamente a las regiones infernales. Sin embargo se hace un compromiso. Deméter obtuvo que Perséfone pasara dos tercios del año con ella (primavera a otoño) y sólo un tercio con su raptor (invierno), así Perséfone reparte el año entre la morada oscura del mundo inferior y el mundo del sol. Ese sol, Zeus, que todo lo había visto y que no dice

nada a la madre. Y de este modo cuando la primavera empieza, Perséfone asciende con los retoños y las plantas, en tanto que seis meses después ella se entierra en la semana de las siembras.⁵

En la pintura de Carpaccio, las dos mujeres están sentadas sobre un banco de piedra, tristes, entre dos floreros de retoños, acompañadas por las palomas, pero vigiladas por Cerbero, el perro guardián, y el pavo real. Perséfone mantiene en su mano un pañuelo, y justo en la vertical de él, la fatal granada. ¡El llanto será eterno!

Pero hay un personaje del cual no hemos hablado: el niño bajo la bóveda de la balaustrada. Se trata de Ascálfos: cuando en el jardín de Hades Perséfone comió el grano de granada, Ascálfos estaba allí: testigo, espía, mirón. Deméter, enfurecida por su delación, lo convierte en lechuza. ¿Quieres espiar? ¡pues espiarás toda tu vida!

Es éste un relato del mundo, un historia del tiempo, de los ritmos de las estaciones; Carpaccio pinta un cuadro maravilloso que podría denominarse *La Tierra* o mejor aún *La madre*, quizás una historia de amores y fecundidades.

Sin embargo, la tarea interpretativa no ha concluido. Se puede ver que en el cuadro hay también series de parejas: dos mujeres, dos palomas, dos vasijas, dos perros...

EL MANIERISMO: ORÍGENES Y SIGNIFICADOS

EL CLASICISMO RENACENTISTA

En muy pocos períodos del devenir humano, una cultura ha producido tanta riqueza reflexiva y niveles tan elevados de realizaciones en el campo de la ciencia, la filosofía y el arte como los que se dieron durante el Quattrocento italiano. Usualmente el término *Quattrocento* implica unas coordenadas cronológicas y espaciales más o menos definidas: aquella cultura que se desarrolla plenamente durante el siglo XV, extendiéndose algunos años de sus siglos contiguos y cuyo asiento geográfico fue Florencia con su zona de influencia. Pero desde un punto de vista más amplio, *Quattrocento* significa también una conciencia estética muy definida y sobre todo una "*certa condizione d'anima*" con una personalidad propia, la cual brindó las posibilidades para la elaboración y el desenvolvimiento de un arte y de un pensamiento cuyas notas características eran una apreciable cohesión acompañada de una fuerte lógica interna; arte y pensamiento centrados en la experiencia de lo bello, amén de las nuevas relaciones que se construyeron entre el hombre, la naturaleza y la historia; relaciones que con desarrollos desiguales y

con tensiones inevitables, irían a marcar inexorablemente el desenvolvimiento de lo que corrientemente se denomina la "civilización occidental moderna".

El gran aporte del Quattrocento al arte, es la total confianza de la expresión de lo bello en su unidad material e ideal, expresión que se halla fundamentada en dos principios indiscutibles: la autonomía del placer estético y la función del arte como la configuración sensible de un ideal. Escribía el arquitecto Leon Battista Alberti (1404-1472): "La belleza consiste en un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una proporción y un orden determinados, tal y como lo exige la concinnitas, es decir, la ley absoluta y suprema de la naturaleza";¹ y aún más claramente: "Es necesario que las distintas partes armonicen entre sí, y éstas armonizarán siempre que en cuanto a tamaño, finalidad, carácter, color y otras cosas semejantes, todas concuerden en una única belleza".² Es decir, en la armonía de formas, de masas, de colores y de las demás características es donde Alberti, y con él todos los demás teóricos del Renacimiento, veían la esencia de la belleza, de ahí que la obra de arte debe entrañar una armonía total y equilibrada entre los elementos que la configuran. Esta caracterización es lo que nos permite entonces hablar del *clasicismo renacentista*, un clasicismo auténtico ya que aquel principio general de belleza como armonía consagraba unas formas y expresiones que después serán acreditadas en la permanente influencia que ejercieron en el desarrollo posterior del arte europeo.

Hemos dicho que el centro geográfico de este clasicismo en el siglo XV se localizó en Florencia, pero para el siglo XVI este núcleo es desplazado hacia Roma: ciudad cosmopolita y asiento visible del poder papal. Precisamente allí era donde la ambición de universalidad de la iglesia católica se evidenciaba tangible, y es así como la corte pontificia, con artistas de la estatura inmensa de un Donato Bramante (1444-1514), un Miguel Ángel Buonarrotti (1475-1564) y un Rafael Sanzio (1483-1520), convierte a Roma en el centro artístico indiscutible de todo el clasicismo renacentista a fines del Quattrocento y las primeras décadas del Cinquecento. Es importante destacar que son las obras de estos grandes artistas las que ahora se toman como modelos de la belleza en el contexto del ideal renacentista.

Durante casi treinta años, la última década del siglo XV y la primera parte del Cinquecento, se presenta en el arte la *maniera grande*: una conjunción maravillosa de las grandes tendencias artísticas desarrolladas en el Quattrocento florentino unidas a los logros inmensos de los artistas mencionados que producen sus obras en Roma, *maniera* que de modo inevitable se convertirá en modelo de confrontación estética para todo el arte subsiguiente.

LA CRISIS DEL IDEAL RENACENTISTA

En el clasicismo romano se plasma el orden armónico del mundo que el primer Renacimiento buscaba idealmente y que fue el producto de las grandes conquistas en la representación de la espacialidad pictórica junto a los notables desarrollos de las ciencias y del humanismo filosófico. De este modo, la obra de arte perfecta constituye la manifestación visible del equilibrio entre el hombre y el universo.

Una ejemplificación excelsa de este arte lo encontramos en las obras del período romano de Rafael. Quizás ningún artista haya plasmado de manera tan refinada y convincente el ideal clásico renacentista como lo hizo Rafael en sus célebres madonas y sobre todo en sus retratos. En 1515 realiza el retrato de un amigo cercano, Baldassare Castiglione (1478-1529), el autor de *Il cortigiano* (*El cortesano*), escrita en 1508, obra capital en la educación de una generación de príncipes e intelectuales renacentistas en toda Europa. En su famosa obra Castiglione propone un modelo ideal de personalidad humana basada en la serena conjunción de fuerzas espirituales y sensitivas. Pues bien, Rafael, que compartía estrechamente los puntos de vista del humanista, en su retrato nos muestra en imagen visible y concretizada en formas, colores y estructura el ideal del personaje, y si entramos en comunión con este maravilloso retrato lo que nos invade es un cierto clima que produce la perfección estética y que posee como fundamento la armonía entre la fina sensibilidad y el seguro voluntarismo, no sólo del retratado sino del propio Rafael.

Pero este ideal pronto se confrontaría con una profunda crisis debido a los conflictos en el seno del mundo que lo ha visto nacer. Como telón de fondo tenemos la trágica ruptura del equilibrio en el terreno religioso, ideológico y político que se produce con la reforma protestante. En 1527 se produce el trauma político militar más violento que el papado tuvo que enfrentar: "*Il sacco di Roma*". Este saqueo, planeado cuidadosamente y llevado a cabo por Carlos V, el César católico, puso a Roma a merced de las huestes salvajes conformadas por soldados españoles y algunos mercenarios franceses, todos ellos católicos en una cínica alianza con tropas de Lansquenets protestantes venidos de Alemania. Nunca una presa tan rica estuvo en manos de tropas más fieras que las del emperador Carlos V, y pocas veces se conoció saqueo más continuado y espantoso. El papa es puesto preso en su propia prisión de Sant'Angelo y así comienza de manera indiscutible el predominio de España sobre Italia. Para una descripción detallada de estos sucesos véase la obra de referencia obligada sobre el tema: *El sacco de Roma* de Chastel.³

La ruptura llega a su estallido final, la visión del mundo se disloca y con estas otras realidades penosamente fragmentadas se destruye también el ideal clásico del arte. Quizás sea Miguel Ángel quien brinde el testimonio más patético de cómo el ideal de la belleza renacentista concebida como armonía de los elementos en un todo se disuelve de manera dramática; en sus obras del final de su gloriosa vida,

por ejemplo en la *Pietà* de Rondanini (1564), se percibe de manera evidente el alejamiento definitivo con respecto a los ideales clásicos que indujeron a obras como la *Pietà* del Vaticano (1499) o el *Baco* (1496) del museo del Bargello.

Pero el propio Miguel Ángel, también gran poeta de la lengua italiana, expresó en sus poemas líricos la desazón de su situación: el artista ya no concibe el mundo guiado por principios de equilibrio y armonía, sino que en su alma de artista sólo queda la indefinible melancolía de la imposibilidad:

Amore a te nol celo
Ch'io porto invidia a morti
sbigottito e confuso
se di sé meco l'alma trema e teme⁴

(Amor a ti no te lo oculto
que tengo envidia de los muertos
azorado y confuso
así teme y tiembla mi alma)

EL INTERVALO MANIERISTA

El nuevo clima cultural y espiritual que domina a Europa a partir del primer tercio del siglo XVI es el de una crisis profunda. En el arte se disuelven aceleradamente los principios básicos que habían alimentado el clasicismo renacentista; esto se observa en las obras finales de Miguel Ángel y aun en las de Rafael y su escuela. Sin embargo dicha crisis es más manifiesta en artistas que por su situación histórica se hallan definitivamente alejados de las raíces estéticas del Quattrocento. Algunos pintores epígonos de los grandes maestros intentan infructuosamente continuar por la senda del clasicismo especialmente teniendo como modelo la obra de Rafael, pero a pesar de estos esfuerzos la ruptura del marco intelectual del clasicismo impide todo retorno; y así, muy a pesar de los que se aferraban a los cánones clásicos, hacia la segunda mitad del siglo XVI se producen en el arte cambios estilísticos y conceptuales definitivos, que la crítica e historia del arte han cobijado con el término *manierismo*.

A la *gran maniera* clásica le sucede ahora una *dipingere di maniera*, al distanciamiento respecto a la observación de las leyes de la naturaleza y de la razón sucede un desmesurado incremento de la fantasía subjetiva y un tratamiento distinto de las formas y del espacio. Se abre un nuevo campo en la pintura: si el arte clásico renacentista tenía su fundamento en el equilibrio entre los componentes

sensoriales y espirituales, esa armonía se rompe y los elementos compositivos se disgregan, se disuelve de modo franco la unidad de estructura y concepto.

Respecto a los elementos que configuran la imagen pintada se evidencian cambios radicales: las figuras se distorsionan al límite de lo inverosímil, la línea más que encerrar volúmenes de acuerdo con la lógica de las formas que encierra es ahora puro juego decorativo y a veces caprichoso, la gran conquista del Quattrocento en la representación espacial es sustituida por otros sistemas de representación: perspectivas múltiples, anamorfosis, perspectivas curvilíneas, etc. Por último, el uso del color se orienta más hacia un empleo decorativo autónomo abandonando la función mimética que determinaban el modelado y la perspectiva aérea.

La sustitución de la gran *maniera* por el *dipingere di maniera* conlleva que el manierismo se oriente por vías del eclecticismo, y quizás sea esta una de las razones por las cuales el manierismo no pueda considerarse como un movimiento orgánico y culturalmente homogéneo. Señala eso sí el desconcierto ante las tensiones de un mundo en crisis y a veces sentido como insoportable, y tendrá varias líneas de desarrollo fundamentales: unas derivarán en el academicismo florentino y otras culminarán en un experimentalismo de gran audacia, como en Venecia y España, o hacia un arte meramente decorativo y algo epidérmico como en Francia. Sea como fuere, lo que es común a las distintas formas de desarrollo es el hecho de que conceptualmente el artista manierista está ya muy lejos de la ilusión humanista de un Leonardo, un Mantegna o aun del joven Buonarroti, pero su postura es un síntoma del malestar cultural incubado durante el Renacimiento, y será luego en el barroco donde se manifestará en toda su hondura la conciencia estética de dicha crisis.

EN TORNO AL CONCEPTO

Desde que en las primeras décadas del presente siglo se presenta el término *manierismo* con un significado propio en el devenir del arte occidental (M. Dvorak, A. Riegel, F. Antal y A. Hauser) no han faltado las asociaciones entre conceptos relacionados con el manierismo como el de *manera* y *manía*. Fue Henri Focillon⁵ quien señaló que quien dice *manera* habla también de *mano*; la manera es el arte de amanerar la materia, y amanerar es poner las manos o transformar a través del juego de las manos. Cuando vemos las manos del artista en la obra que produce consideramos la obra en un sentido *manierizante*.

Es sabido que en la antigua Roma la *manus* estaba asociada al trabajo y a la autoridad del padre. Nuestra lengua recoge este viejo significado en términos como *manutención*, *mantener* y *mantenido*. el que es sostenido por el trabajo de otro. Pero si las manos han sido agentes esenciales del trabajo

humano, no lo han sido menos con respecto del sentir y del pensar: para Focillon la mano del artista posee su propia sabiduría y muchas veces el pensamiento del artista es pensamiento visual y táctil. Las manos pueden ser ellas mismas un espectáculo: las manos de los apóstoles del Greco o de los predicadores que esculpió Bernini; manos embrujadoras las de un director de orquesta como Mavrinsky o las de Heifetz, dotadas de un gran genio enérgico y libre; son rostros sin ojos y sin voz pero que ven y hablan.

Por otra parte, el término *manía* está asociado a cierta preocupación caprichosa por algo o a cierto afecto o deseo desordenado por tema o cosa determinada (tiene manía por vestirse extraño). El maniático se obsesiona por ciertos asuntos y el manierista es un obseso: repite, retoma, reitera, y dominado por su manía es capaz de rehacer su obra muchas veces.

Podemos relacionar ciertas manías con los ritmos del maniaco depresivo: sabemos por los casos de la historia personal de algunos artistas, Pontorno por ejemplo, que en ocasiones la ciclotimia formó parte del ritmo de producción del arte manierista; artistas que pasaban de la exaltación a la melancolía, siempre en la búsqueda de un centro (de ahí la excentricidad de algunos) debido a que las relaciones con la sociedad presente eran ya un imposible.

Se podría pensar también que la manía está relacionada con ciertas formas de la locura, donde el delirio y la agitación paralizan al creador. En ocasiones el exceso de formalismo o también el peso inmenso de sus padres artísticos (Miguel Ángel, Rafael) hace que el artista manierista se vea obligado a negarse a sí mismo, a ocultarse bien sea en el academicismo (especie de suicidio) o en las extravagancias inanes; algunos como Rosso Fiorentino pusieron fin a sus días de forma voluntaria. C. G. Dubois, en un célebre libro sobre el manierismo,⁶ examina algunos de los comportamientos de grupos marginales en las sociedades modernas y encuentra sugestivas relaciones entre el manierismo del siglo XVI y los excesos de gloria o de desdicha de grupos de resistencia tales como los dandies, los beats o los punks, que son a su modo también manieristas porque quieren llamar la atención bien sea por la desproporción, los desplantes y el marginamiento y crear en el otro el *épater* o sea el "*far stupire*" manierista.

ENJUICIAMIENTO HISTÓRICO DEL MANIERISMO

El problema que se plantea en torno al término *manierismo* es análogo al de los términos *clásico* o *barroco*. Es sabido que en un principio *barroco* (del portugués *barroca*: perla irregular) designaba vagamente una noción peyorativa: era lo "irregular" que se oponía al estilo clásico, sinónimo de lo regular y proporcionado. No obstante, con el transcurrir de los tiempos el término se fue afinando en sus significados y hoy por hoy la palabra *barroco* puede entenderse como una cierta tendencia estilística

ahistórica, y en ese sentido podemos hablar de un cierto barroquismo en hechos, procesos u objetos que no necesariamente pertenecen a un período histórico concreto, por ejemplo, el siglo XVI; pero *barroco* también designa tendencias estilísticas particulares de la expresión artística claramente distinguibles de otras tendencias, como cuando se habla de la *ópera barroca* o del *barroco inglés*.

La palabra *manierismo*, en un dominio más limitado, posee una historia similar: la explosión del uso del término y su vulgarización se produjo en el periodo entre 1920 y 1930, y de nuevo reaparece su uso con nueva fuerza durante la década del sesenta, a propósito de las nuevas formas y planteamientos estéticos nacidos con el llamado *expresionismo abstracto* producido en Estados Unidos. *Manierismo*, ya lo sabemos, procede de la palabra italiana *maniera* que significa manera o modo; aparece desde el Trecento, o sea en el siglo XIV. Cennino Cennini (1300-1375)⁷ habla de “asimilar la manera de los maestros”, pero en su texto no se sabe claramente si se refiere a la apropiación de parte del artista del estilo o de los procesos técnicos. El gran escultor florentino Lorenzo Ghiberti (1378-1455) se refiere a la “*maniera antica, cioè greca*” (referencia a la pintura bizantina) como opuesta a la *nuova maniera*,⁸ en alusión clara a las formas que introdujo Giotto en la pintura del Renacimiento temprano. En *Las vidas*⁹ (1550) Vasari —teórico del arte, arquitecto y pintor— se refiere al Giotto como un artista de la *maniera vecchia*, mientras que para referirse al arte de Leonardo lo hace con la expresión *maniera moderna*. Además califica el término *maniera* según las grandes escuelas de la pintura italiana: *maniera romana* o también *maniera buona*, *maniera giudiziosa*; es claro ahora que para Vasari el término *manera* es sinónimo de estilo, o un modo especial de estilización.

Durante el siglo XVIII el vocablo *maniera* tuvo una carga francamente peyorativa, y con él se señalaba los defectos de aquellos artistas que tienden al estereotipo estilístico, o que anteponen los efectos estilísticos exagerados a lo natural. Es en este siglo donde surge el término *manierista*, acuñado por Luigi Lanzi en 1792, quien habla del *manierismo* como “una fantástica idea non apoggiata a l’imitazione”, señalando que los artistas *manieristas* ponen su acento en la invención imaginaria y arbitraria en detrimento de la idea racional de belleza.

Así, el manierismo era pues visto como el defecto de quienes poseen un estilo *amanerado*, entendido como aquel donde prevalece la exhibición de técnica, de una invención fantasiosa y desordenada producto de la arbitrariedad subjetiva y no de la observación de las leyes de la naturaleza y de la razón. Hubo quienes señalaron que esa predilección exagerada por la *manera* en detrimento de lo natural conllevaba a la impotencia creativa en el arte: al no poder inventar, el artista *manierista* sólo reproduce los procedimientos técnicos de los maestros vaciándolos de todo contenido expresivo.

Esta concepción prevaleció hasta comienzos del siglo XX. Entre el Renacimiento y los grandes artistas creadores del siglo XVII —Rubens, Rembrandt, Velásquez— no había sino algunos imitadores

sin importancia, ya que el manierismo se concebía como fenómeno de pura agotadora decadencia; y para los que escribían sobre teoría del arte o tratados sobre las artes, la manera era solo una mera repetición hueca de rutinas y tics entresacados del clasicismo renacentista.

Pero los juicios en torno al manierismo cambian fundamentalmente, gracias a la tremenda crisis sufrida por las poéticas neoclásicas y academicistas decimonónicas. Hacia 1920 se produce en Alemania una profunda revisión estética y conceptual que cambiaría definitivamente las nociones aceptadas corrientemente sobre los artistas que trabajan en Italia posteriores a Rafael y Miguel Ángel.

Tenemos estudiosos del arte italiano como Alois Riegel, quien en 1921 en sus trabajos sobre la obra de Francesco Parmigianino (1503-1540) distingue muchas fisuras estilísticas no explicadas entre el tránsito entre el Renacimiento y el llamado periodo barroco; por su parte, M. Dvorak trata de relacionar la corriente manierista con el desajuste de los sistemas ideológicos que se produjeron en el siglo XVI; para este autor el manierismo no es sinónimo de decadencia y de agotamiento sino que más bien señala el despertar del subjetivismo individualista en el arte occidental, del cual El Greco es la expresión más alta. El manierismo es desde entonces examinado como forma de una nueva sensibilidad que señala una relación diferente con el mundo a como lo hacía el artista del clasicismo renacentista.

Finalmente hay otros pensadores como F. Antal y A. Hauser¹⁰ que indagan en las raíces sociales y políticas que podrían dar luz sobre los comportamientos angustiosos y de neurosis de muchos artistas del período manierista, y de este modo son revisadas radicalmente las fuentes documentales sobre el saqueo de Roma, las guerras de religión, la voluntad de dominio de emperadores y príncipes por el poder central de Roma, etc.

No es casual que el interés por el manierismo se diera de manera tan intensa en las décadas del veinte y del treinta precisamente en Alemania, ya que es allí, en ese Estado y en esa época, donde se estaba gestando una crisis cultural inobjetable, que iba a tener una expresión propia dentro del arte: nacían nuevas formas y los conceptos y nociones teóricas también eran puestos en tela de juicio. Se estaba incubando el terreno para lo que las historias del arte moderno denominan genéricamente *expresionismo*.

LOUIS – EUGÉNE BOUDIN: HACIA UNA POÉTICA DE LA LUZ

A nuevos tiempos, nuevas técnicas. “Es de sentido común”, comentaba el crítico y escritor francés J. K. Huysmans (1848-1907) a propósito de las innovaciones de los pintores franceses de finales del

siglo pasado. Sin embargo, se necesitó casi medio siglo de cambios artísticos, de renovaciones sociales y de lucha contra el férreo control de la Academia francesa para que se reconociera este hecho. Los convencionalismos tradicionales del arte francés estaban muy arraigados y toda la estructura establecida se enfrentó al cambio y a las necesidades artísticas de los nuevos tiempos.

Si queremos ponderar con justeza los alcances de la obra del pintor Louis-Eugène Boudin (1824-1898), de quien tuvimos recientemente una espléndida muestra en Medellín, debemos necesariamente referirnos, aunque sea a grandes rasgos, a las instituciones oficiales que dirigían y orientaban el arte en Francia en la primera mitad del siglo XIX, pues es a partir de la ruptura con los lineamientos y procesos que imponía la Academia francesa como se erigen las bases de lo que se ha llamado en las historias del arte *impresionismo*, o sea aquel tipo de arte cuya protagonista es la luz.

En el siglo XIX la formación académica del artista se había convertido en un ritual de fórmulas rígidas, con poca disposición al cambio. Durante el gobierno de Napoleón I, la Academia cambió su nombre por el de Ecole des Beaux Arts y en la Ecole sólo se aceptaban estudiantes que demostraran una gran habilidad como dibujantes. Las clases de dibujo y de pintura de la Ecole las impartían profesores especiales, un cuerpo honorífico vitalicio de artistas de élite que asesoraba al gobierno en todas las cuestiones artísticas. Los académicos de la Ecole escogían a los participantes de la Exposición Anual del Salón, y ellos mismos concedían los premios, que consolidarían la carrera de los jóvenes artistas. Así pues, la Ecole, la institución académica por excelencia, dominaba y dirigía la producción artística completamente y consiguió durante mucho tiempo imponer sus gustos conservadores.

Sólo cuando demostraba un perfecto dominio de figuras, se le permitía al estudiante utilizar el color. Los procedimientos y métodos de composición y elaboración de la pintura también eran bastante rígidos. El procedimiento de la pintura estaba fundamentado en la preparación de un *ebauche* o boceto casi monocromo preliminar donde se indicaban someramente las masas principales y los tonos fundamentales de la composición general que había sido transferida con trazos de carboncillo a la superficie del lienzo. Una vez terminada esta etapa se dejaba secar el cuadro. Las zonas de color más diluido, usualmente las sombras, se secaban con rapidez, mientras que los toques de luz más espesos tardaban en secar un par de semanas. Para terminar el *ebauche* se raspaba la superficie seca con polvo de piedra pómez para eliminar toda irregularidad que pudiera interferir los movimientos del pincel durante la pintura final. En la última etapa se repetía la aplicación del mosaico de semitonos dándole a las luces una mayor intensidad y acentuando el color de las sombras. Es conveniente señalar que, como elemento primordial en la técnica pictórica, estaba la preparación por anticipado de la paleta: ésta se estructuraba con base en el uso de los colores tierra, el azul de Prusia, el negro y el blanco de plomo; los colores se mezclaban cuidadosamente en una paleta de madera con una espátula y en las mezclas predominaban los tonos pardos y rojizos.

Los procedimientos que aquí hemos descrito de manera muy simplificada fueron familiares a Boudin y están muy bien ejemplificados en las pinturas que realizó en la década del cincuenta, como en *La fiesta del perdón de Sainte-Anne-la Palud*, que fue admitida en el Salón de 1859. Pero, irónicamente, algunos aspectos del programa académico sentaron las bases de las innovaciones estilísticas que condujeron a una pintura más libre y que terminaron por socavar la supremacía de la Academia. El énfasis del proceso académico recayó en los procesos más libres de la pintura: los apuntes y el *ebauche*, o esbozo preliminar. A partir de 1816 el *ebauche* fue aceptado como preliminar para competir en el gran premio de Roma, un premio que se daba cada cuatro años y que consistía en una bolsa de trabajo para estudiar durante un cuatrienio en Italia.

El *ebauche* era libre y expresivo, se aplicaban masas de luz, sombras y colores para crear un diseño que encerraba la idea general de la obra. No era preciso un acabado cuidadoso, sino que, por el contrario, se apreciaban más la espontaneidad y la originalidad. Los críticos del sistema académico opinaban que el laborioso proceso demandado por la Ecole producía resultados estériles e impersonales, y que la inspiración original del artista se perdía inexorablemente en las etapas finales del proceso.

Entre 1860 y 1870 se formó un grupo de pintores en las costas normandas en torno a Boudin, con idas y venidas frecuentes entre París y varios lugares de residencia que se escalonaban entre el puerto de Le Havre y Honfleur. El interés de este grupo se centraba especialmente en el estudio de los efectos suscitados por la luz del paisaje al aire libre.

Fue muy ardua la lucha que tuvo que emprender Boudin por liberarse de las ataduras que imponía la visión academicista, en las cuales fue formado su gusto artístico. El pintor escribía en su diario en 1854: "Esta mañana volví a dedicarme a mi cuadro: sale mal como todo lo que emprendo. Siento esa amplitud, esa delicadeza, la brillante luz que transforma todo, ante mis ojos, en matorrales encantadores, y no puedo hacer que eso salga de mi barro de colores".¹

Tremenda expresión para definir la paleta que se utilizaba en la práctica académica; el "barro de colores" era precisamente aquel arreglo de los tintes pardos y oscuros con base en el cual se construía la arquitectura de los valores de las pinturas en la primera mitad del siglo.

Conviene señalar aquí que aunque en este tiempo Boudin y otros pintores estaban dando sus primeros pasos en la pintura al aire libre, todavía era evidente que las directrices impuestas por la concepción académica no permitían un tratamiento diferente del paisaje. Esto nos lleva a pensar que el hecho de enfrentar la pintura al *plein air* no lleva necesaria y automáticamente hacia la claridad, de igual modo que el taller no implica las tonalidades oscuras, como bien nos lo muestra la pintura de Edgar Degas (1834-1917).

El choque que determinó la evolución hacia la pintura fresca y clara no procedió de la naturaleza sino del arte. Escuchemos de nuevo a Boudin: "Sólo los cuadros de Lorrain tenían a mi parecer, en su frescura, esa delicadeza de matices. Corot llega a ella a veces, en sus gamas dulces y claras; es un trabajo enorme. Sin embargo, será preciso intentar de nuevo".²

En 1861 Boudin se encuentra con Camille Corot (1796-1875), encuentro definitivo en el desarrollo de su arte. Este año fue crítico en la vida del pintor, pues no tenía de qué vivir; a propósito de su situación escribió: "En verdad hay que ir a buscar la vida en algún sitio. Realmente nuestro oficio es muy duro".³

Es el pintor Claude Monet (1840-1926), a quien Boudin había iniciado en el oficio de pintar, quien lo anima a ir a París y allí ve a Corot; no conocemos detalles del encuentro, pero debió ser fundamental ya que a partir de entonces Boudin se convierte en un hombre más seguro de lo que está haciendo y, sobre todo, su arte se afirma definitivamente en una poética cuya esencia es la claridad y la luminosidad del color.

Sucede que bajo unas apariencias técnicas tradicionales Corot es quizás el primer pintor francés de atmósferas; él sabía muy bien, por experiencia propia, que el paisaje se estructura en la tela según la iluminación que recibe, y por la calidad de la luz que lo envuelve. Quizás la lección más importante que Corot dejó fue mostrar en qué medida la calidad de un pintor no depende tanto de su técnica como de su visión del mundo. Corot, que poseía una técnica forjada por sus predecesores, no tardó en modificarla con el propósito de subordinarla a su visión inicial.

"No perder nunca la primera impresión que nos ha conmovido".⁴ Tal era su divisa, y esto fue lo que aportó a Louis-Eugène Boudin y a otros pintores de su tiempo. De ahí en adelante la pintura de Boudin, más que definir formas, sugiere atmósferas; su temática se va condensando en torno a la luz y el movimiento que poseen las nubes y se obsesiona por las posibilidades que ofrece el firmamento como motivo plástico:

El cielo se pone hermoso, vino tinto, azulado, nubes inmensas son transportadas por el aire hacia lo lejos... En la cresta de cada ola, un penacho luminoso es llevado por el viento. El sol se despeja y en el cielo todo se transforma, nubes plateadas sobre fondos azules, vapores brumosos, pero las nubes color vino siguen cruzando la atmósfera de este hermoso fondo.⁵

Su técnica también sufre cambios profundos: no más *ebauches*, ahora de lo que se trata es de realizar una pintura sin retoques y "arrepentimientos". Sus trabajos son más experimentos visuales que "cuadros" en el sentido tradicional. "No empañar jamás el color. El color es una flor. Si se pasa y repasa

el pincel, ya no hay más aterciopelado, no hay más encanto, se pierde la coquetería. Y luego esos tonos apagados y plomizos, ¡es preciso desterrarlos para siempre!”

Aunque notamos en su pintura de la década del ochenta un interés centrado en la autonomía de los componentes que constituyen el lenguaje plástico —el color, la pincelada, el empaste—, Boudin siempre fue un pintor concreto, no de la fantasía y la imaginación desbordada; su imaginación, que no era poca, surge a partir de lo concreto y de la experiencia de lo sensible.

Después de contemplar una y otra vez las pinturas de la exposición de Louis-Eugène Boudin, que se mostró en las salas de Suramericana de Seguros, queda uno convencido, tal como lo había señalado Benjamin West en torno a la obra de Constable, que lo más importante en la naturaleza es el cambio. Las nubes, la niebla, la humedad de la hierba, las hojas en el atardecer: nada formaba parte de un esquema fijo. Boudin estaba convencido de que debía superar el estatismo que las convenciones producen en el arte, y su proyecto fue entonces como él mismo dijo: “Nadar en pleno firmamento. Llegar a las ternuras de las nubes. Colgar esas masas en el fondo, bien lejos en la bruma gris y hacer estallar el azul del cielo”.⁶

PIET MONDRIAN: UNA NUEVA DIMENSIÓN DE LA PLÁSTICA

Si el camino que he señalado parece excesivamente arduo, no obstante puede ser encontrado.

Pero necesariamente debe ser arduo puesto que rara vez se lo halla.

Spinoza

La creación artística no es el producto de una mera actividad embellecedora, sino el resultado complejo de una praxis genuinamente humana. En líneas fundamentales se podría afirmar que la creación artística es la conjugación de dos instancias determinantes: la instancia conceptual, que es aquel dominio donde se conciben los propósitos programáticos y los proyectos que definen una práctica estética, y por otra parte la instancia plástica, o sea el ámbito donde se pone en práctica los medios cuyo fin es la elaboración de una sintaxis visual convincente.

Muy pocos artistas del siglo XX han logrado desarrollar una obra con la coherencia visual y la conceptualización tan lúcida como Piet Mondrian; es más, ninguno ha sabido integrarla a una dimensión ética tan elevada, ya que en su gran proyecto analítico la plástica se ve incorporada a una conciencia de

compromiso radical con una realidad histórica social concreta. Esta nueva dimensión de la creación artística es lo que hace única la obra de Piet Mondrian.

LOS PRESUPUESTOS

A grandes rasgos podríamos señalar que el propósito básico de la gran propuesta de Mondrian es cómo expresar visualmente la conciencia racional del mundo, problemática que por otra parte se articula a la depuración de la visión de lo contingente, generándose de este modo un compromiso de la pintura con un programa que envuelve la crítica de la conciencia, donde ahora los objetos se aíslan de su fluir fenoménico y sus imágenes son redefinidas en un orden racional.

El objetivo de Piet Mondrian, como él mismo lo definió en varias ocasiones, fue siempre el de la búsqueda de lo "real", pero llegó a concluir que para poder alcanzar esta meta era necesario un proceso de crítica profunda que culminase en la elaboración de un "real - abstracto" cuyos contenidos eran las puras relaciones universales en un espacio plástico.

Se puede ubicar el punto de partida de su trabajo hacia 1905, cuando después de asimilar los resultados de una sólida formación artística define el interés de su labor en relación al paisaje, tema de gran tradición en Holanda donde había sido cultivado a niveles altísimos por Rembrandt, Brueghel, Ruysdael, Cuyp, etc., y más recientemente por Van Gogh.

El tratamiento que Mondrian da a este problema dista en mucho de lo realizado por los pintores del *plein air* francés, pues en Mondrian se evidencia el intento claro de un reduccionismo simplificador de las formas en el cual el color está muy cercano a aquellas atmósferas crepusculares y sombrías del primer Van Gogh o del expresionismo nórdico. No obstante haber incursionado marginalmente en algunas experiencias vinculadas al fauvismo, su trabajo se va desarrollando hacia ámbitos donde se impone una cierta plástica de corte constructivista cada vez más coherente.

En la famosa serie de los árboles elaborada en los años 1909-1911, su gran interés por el análisis morfológico y estructural del cuadro nos señala ya un proyecto claramente constructivo que sorprende por la radicalidad de sus propósitos, ya que se insiste en la intención de tender un nexo entre lo contingente y lo necesario a través de una búsqueda estructural de la forma, con lo cual supera el compromiso con el expresionismo.

Hacia 1910 entra en contacto con el cubismo cuando conoce algunos trabajos de Braque, Léger, Picasso y otros que fueron llevados a Holanda por un coleccionista. Gracias a este contacto se distancia de los puntos de vista empleados unos años atrás; sin embargo, lo que señala el punto crítico de su búsqueda, y a partir del cual ya no hay retorno posible, es su viaje a París en 1912. Luego de esta

experiencia, la sintaxis cubista y sus propuestas sobre el espacio pictórico se convierten en un verdadero catalizador de las nuevas posiciones plásticas del joven pintor.

En un primer momento se interesa por algunos de los viejos problemas abordados por C. Monet en las series de las catedrales; en especial, la posibilidad de organizar un espacio plástico autónomo recurriendo exclusivamente a los contrastes de temperatura entre los tonos que cubren la superficie, aparte de la profunda reflexión sobre la percepción de lo que es no visible en el cuadro, es decir, de lo imaginado pero que continúa más allá de los límites físicos del plano pictórico. Idéntico problema fue abordado por Braque, quien llega a conclusiones muy cercanas a las de Mondrian cuando elige el formato oval como posibilidad para expresar la apertura de la percepción de lo que no se ve.

El gran interés de Mondrian por esta problemática puramente pictórica lo impulsa a desarrollar una serie de propuestas donde se impone una franca estructuración geométrica de la imagen, y en la cual la ambigüedad del espacio plástico se ve potenciada por los bordes difuminados logrando resultados equivalentes a los de algunos pintores impresionistas como Degás y Caillebotte, cuando dieron cuenta de la visión periférica del ojo en la imagen plástica.

Pero el entusiasmo inicial por el cubismo como posibilidad real de concebir el arte en términos de una actividad plástico - cognoscitiva —y que no era más que la profundización de los principios de Cézanne— se transforma en actitud cuestionadora de esa misma posibilidad al no llevarse hasta sus últimas consecuencias: “Gradualmente llegué a la conclusión de que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos. No desarrollaba la abstracción hasta su objetivo final, la expresión de la realidad pura”.¹

Vemos aquí “la crítica del cartesianismo cubista desde el punto de vista rigorista de Spinoza”.² Se debe recordar que Mondrian traía tras de sí toda una herencia del expresionismo nórdico fundamentado en un cierto empeño moral, mientras que los cubistas profundizan a Cézanne, sin mayores preocupaciones éticas sino desde un punto de vista estructural y compositivo, de ahí que los elementos de la sintaxis desarrollada por el cubismo analítico tales como la descomposición de la imagen, la simultaneidad de los puntos de vista, la condensación del espacio, entre otros, le interesa cada vez menos como auténtica opción constructiva de lo real. Es ésta la razón que lo impulsa a abrirse su propio camino.

EL ESPACIO PLÁSTICO Y LO UNIVERSAL

El punto de partida de la investigación plástica de Mondrian se sitúa en relación a la crítica de la percepción. Para él, es un hecho incontrovertible que lo “concreto percibido” constituye la materia prima

de cualquier elaboración plástica posible, pero también es indiscutible que solamente la reflexión sobre lo que la percepción engendra es lo que da la clave de ella. En otras palabras: es la acción de la conciencia sobre la "emoción percibida" donde se ubica el verdadero origen de la praxis artística.

A primera vista podría parecer algo extraño que Mondrian tome como elemento primigenio de sus análisis lo que él denomina "la emoción de lo bello percibido",³ es decir que parta de una instancia afectiva para desarrollar su proyecto racionalista. No obstante, él sabe muy bien que una obra artística no puede ser el producto exclusivo de una empresa de pura racionalidad, porque sin el sustrato afectivo o emocional no se da el impetu inicial que permitirá a la conciencia hacer visible la imagen construida, imagen que será también una realidad pero de naturaleza abstracta: un real abstracto.

En este punto cabría señalar ciertos antecedentes ideológico culturales que se dan en la cultura holandesa y que culminan en los proyectos racionalistas que nutren las corrientes no figurativas de Europa occidental de principios de siglo (De Stijl, neoplasticismo, valores plásticos). Entre estos antecedentes se ha sugerido el calvinismo holandés y su profundo rechazo de las imágenes del culto religioso, que derivó en una verdadera reforma iconoclasta extremista;⁴ también ha sido puesto de relieve el papel de la metafísica racionalista de Spinoza, al plantear de manera rigurosa las determinaciones de un orden universal que excluye de por sí todo antropomorfismo, y en la cual el mundo y la conducta humana son indagadas en términos de un absoluto geométrico.⁵

Retomando el proyecto analítico de Mondrian, vemos pues que la crítica de la emoción percibida es un presupuesto absolutamente indispensable para su empresa debido a que la realidad que se percibe (no arte) está siempre en desequilibrio porque nunca es transparente en sus manifestaciones. "La realidad es trágica a causa del desequilibrio y confusión de las formas con que se manifiesta [...] detrás de las formas naturales cambiantes se encuentra la pura e invariable realidad. Hay que reducir pues las formas naturales a relaciones puras e invariables".⁶

En estas palabras se expresa de manera diáfana y en el más puro estilo platónico, cómo de la problematización profunda de lo real percibido nace una clara opción analítica, la cual impone que la pintura se constituya en algo más que "pintura" en el sentido convencional del término, pues desde este instante más que indagar sobre la estructura formal de la imagen de lo real percibido, la investigación se dirige a la conciencia como crítica de la percepción. De ahí que con toda justeza se pueda afirmar que Mondrian es el continuador más lúcido y coherente del gran proyecto de Cézanne.

En este a la vez penoso pero también maravilloso proceso, Piet Mondrian bien pronto llega a la conclusión de que la pintura, a menos que se niegue a sí misma como tal, debe ser la expresión visual de lo universal que la conciencia capta. Pero ¿en qué puede residir lo universal? "Lo universal detrás de cada aspecto particular de la naturaleza reside en el equilibrio de los opuestos".⁷

A partir de entonces se inicia la gran reflexión que lo conducirá a hallar este equilibrio de los opuestos; sin embargo hay una cosa evidente: dicho equilibrio, para que sea auténticamente universal, debe ser definido en términos de una relación abstracta, y siendo la conjunción de lo vertical con lo horizontal lo que mejor expresa visualmente el equilibrio entre opuestos, la relación definitoria viene dada por la relación entre la línea vertical y la línea horizontal. Esto hace evidente la posición que adopta Mondrian al depurar su lenguaje plástico hasta el extremo de excluir las líneas curvas y aun diagonales de la composición:

Excluí cada vez más todas las líneas curvas hasta que por último mi obra estuvo formada únicamente por líneas verticales y horizontales que formaban cruces, cada una separada y apartada de la otra [...] las verticales y las horizontales son la expresión de dos fuerzas opuestas: este equilibrio de opuestos existe en todas partes y lo determina todo.⁸

ARTE Y NATURALEZA

Se evidencia en esta altura la presencia de un problema esencial que tenía que ser indagado con el máximo cuidado: aclarar las relaciones posibles entre la obra artística y la naturaleza, que expresado en otros términos nos remite al examen de los vínculos entre una realidad y su imagen.

Acerca de la reflexión sobre las posibles articulaciones entre lo que se entiende por arte y naturaleza, podemos afirmar categóricamente que solamente a partir de la gran reflexión emprendida por Kant y Hegel los términos del problema han sido planteados en el terreno justo. La formación filosófica de Mondrian, y especialmente su contacto con la problemática de la estética de Kant a través de K. Fiedler, le posibilita desarrollar una posición teóricamente válida que iría a apuntalar de modo sólido el proyecto analítico propuesto; en efecto, ya desde muy joven Mondrian había comprendido el aforismo de Goethe de clara inspiración kantiana: "El arte es otra naturaleza, misteriosa también pero más inteligible ya que brota del intelecto".⁹

No obstante, Mondrian clarifica aún más esta idea, y para ello formula el problema de modo diverso cuando se propone indagar por las relaciones posibles entre lo humano y lo natural:

En general, como ya le dije, la naturaleza exterior debe actuar, co-mo quiera que sea, en nuestra naturaleza humana en tanto seamos hombres. Como humanos es como nos hallamos frente a frente a la naturaleza exterior, es decir que nosotros somos a la par naturaleza y no-naturaleza. No somos ya lo bastante naturales como para estar enteramente unidos a la naturaleza, y no somos todavía lo bastante espirituales como para estar enteramente liberados de ella.¹⁰

Es claro que si hombre y naturaleza no se contraponen en términos de una relación de mera oposición, sino que más que bien lo humano y lo natural se deben entender como los elementos de una relación problematizada que se redefinen mutuamente gracias a sus interacciones, entonces la representación de las imágenes según la naturaleza no es de por sí necesariamente natural.

La representación según la naturaleza no es naturaleza y por añadidura el arte mismo no es naturaleza. La representación según la naturaleza es siempre mucho más débil que la naturaleza, y desde el punto de vista del arte, la naturaleza no expresa de modo determinado el equilibrio, y éste es justamente el objeto del arte.¹¹

Ahora bien, si el arte redefine constantemente el papel de lo natural ya que su sentido propio es el de “desnaturalizar lo natural”, es muy claro el sentido de la expresión goethiana: el arte como otra naturaleza, es decir: se nos da la posibilidad de que también una pintura pueda ser natural, pero de acuerdo con su naturaleza, esto es, “de acuerdo a las reglas que el ingenio impone”.¹² De ahí que en el terreno puramente plástico se nos da como natural el espacio que Mondrian propone al plasmar en una superficie la imagen de las relaciones abstractas captadas por la conciencia racional, ya que ahora la naturalidad de que se trata es la naturalidad de una creación artística.

EL COLOR CONCRETO

Al reconsiderar la problemática de articular plásticamente las relaciones abstractas en un plano, vimos de qué manera estas relaciones se expresan no a través de la oposición entre lo horizontal y lo vertical sino en la oposición entre las horizontales con las verticales, esto es, a través de una relación estrictamente geométrica; pero ya que esta relación alcanza su definición visible en el contexto de una superficie plana, indagar por lo universal se ve definido en términos de lo puramente extenso,^{*} y es esto lo que posibilita transformar una superficie neutra en un sistema coordinado controlable, es decir en algo susceptible de incorporar la medida como esencia, donde el control está definido por el papel crítico de la conciencia racional. He aquí la manera tan profunda de entender que “lo bello sólo puede convivir con el orden”,¹³ y para Mondrian es evidente que este orden es necesariamente un “*ordine* geométrico”.

Con el propósito de potenciar el proceso que se resuelve en una sintaxis plástica válida, Mondrian aborda las nuevas funciones que puede adoptar el color como expresión coherente en una nueva racionalidad. En otras palabras, Mondrian se pregunta cómo es posible integrar el color al equilibrio entre relaciones abstractas que se expresan en la trama geométrica que estructura el espacio.

Si se desea emplear el color como un elemento válido en un lenguaje visual de naturaleza geométrica es preciso descontextualizarlo en sus funciones simbólicas y expresivas y redefinirlo en términos de la pura extensión; de ahí que el color sea ahora una cobertura de materia pigmentada plana que se abstrae como elemento puro y por tanto desligado de cualquier connotación que contradiga su nueva naturaleza: la de ser sólo algo extenso. Este nuevo concepto lo explica el mismo Mondrian en un escrito publicado en 1925:

Para que un arte se haga abstracto —es decir, para que no revele ninguna relación en el aspecto natural de las cosas— reviste fundamental importancia la ley de la desnaturalización de la naturaleza. En pintura el color primario empleado lo más puro posible es el que produce esa abstracción del color natural.¹⁴

Y en otro artículo agrega:

para que el color sea determinado, tiene que ser: 1. Plano. 2. Puramente primario (solamente los tres colores fundamentales). 3. Tiene que estar realmente condicionado (en su dimensión) pero sin ser en modo alguno limitado —hasta los tres colores fundamentales puros (rojo, amarillo, azul) mantienen la exterioridad del color: tienen que colocarse en oposición con los tres no colores (blanco, negro, gris), porque los colores no deben establecer relaciones naturales de armonía: la plástica pura no es “decoración”, puesto que pretende renunciar a lo natural; coloca a los tres colores en otras relaciones de dimensión, fuerza y capacidad sonora, para las que preferíamos emplear la expresión ‘configuración equilibrada’ en lugar de la palabra ‘armonía’.¹⁵

En esta redefinición total de las funciones cromáticas se nos propone un nuevo objeto: el “color concreto”,¹⁶ y concretar un color significa ubicarlo en un contexto plástico donde

- a. Desaparece el modelado.
- b. Se eliminan los contrastes de temperatura y simultaneidad.
- c. Se reliva el papel del contraste de extensión.

Sobre este último aspecto, hay que indicar la naturaleza puramente cuantitativa de la nueva función, ya que el contraste de extensión, por ser un contraste entre “lo mucho” y “lo poco”, es el más indicado para garantizar la coherencia de la sintaxis plástica como totalidad; pero si bien el color concreto constituye el elemento de la cromaticidad racional a través del cual es expresado el equilibrio, su empleo en el nuevo proyecto visual se tiene que ajustar a las fuerzas que definen una totalidad, de ahí que surjan nuevos problemas —no siempre de solución sencilla— en la estructuración del cuadro. En efecto:

No basta con colocar, unos junto a otros, un rojo, un azul, un amarillo, un gris, etc. Hasta ese momento eso no es más que decoración. Aún hace falta que sean el rojo justo, el azul justo, el gris justo. Justos en sí y justos los unos con respecto a los otros. Todo está en el cómo: cómo están situados los elementos y cómo resulta la dimensión.¹⁷

LA DIMENSIÓN ÉTICA

Considerados así los diferentes elementos que configuran el vocabulario necesario de la expresión plástica de lo universal, vemos la manera como Mondrian ha ido desarrollando su programa del modo más claro posible. Mientras se va integrando un orden racional de la visión, que compromete todas las potencialidades humanas en una instancia estética, se ha ido articulando una opción ética, y ya que el orden racional implica una confianza en lo demostrable se puede decir con Argan que es posible caracterizar la gran síntesis de Mondrian bajo los términos de una "*Ethica ordine geometrica demonstrata*".¹⁸

Ahora bien, la creencia en las posibilidades de un orden distinto basado en lo humano racional que se contraponga a la violencia de una sociedad que ha perdido el fundamento de su civilidad* hace que Mondrian no se interese por los escapismos estériles de corte nihilista ni por los delirios individualistas tipo dadá. Más bien su convencimiento en las potencialidades de la conciencia humana para resolver las contradicciones en términos de la racionalidad hace de su propuesta, más que un mero programa plástico, un verdadero proyecto plástico-político de la razón.

De este modo el arte no sólo no se divorcia de la vida sino que en él se halla involucrado un proceso que tiene como referente necesario la vida social. Más aún, al mostrar cómo la investigación estética —igual que cualquier otra actividad humana— no es el producto de ningún "exilio espiritual" sino por el contrario el resultado de un quehacer en el mundo, Mondrian indica la necesidad de resolver la estética en la forma de un compromiso ético a través de una metodología de lo racional. He aquí la razón profunda de su compromiso con el proyecto democrático de la Bauhaus.

Sin embargo esta actitud ético-política no compromete a Mondrian en malentendidas militancias: se sabe que nunca le interesó la seducción de las masas, e incluso en su misma pintura encontramos la antítesis más radical a lo panfletario o superficial. Sus miras son las más amplias que jamás se ha planteado un artista en cualquier época, ya que frente a su gran proyecto estamos no sólo enfrentados a un nuevo lenguaje plástico fundamentado en la crítica de las apariencias, sino que nos señala una propuesta de transformación a fondo de las relaciones del ser humano con el universo a través de una manera nueva de ver: la visión plástica.

Ver plásticamente es contemplar en conciencia. Mejor aún: es ver a través. Es distinguir, es ver verdaderamente. Ver plásticamente conduce a comparar y en consecuencia a ver relaciones. O, también, es ver relaciones y, por consiguiente, comparar. Es así mismo ver lo más objetivamente posible las cosas. La visión plástica contiene, además, nuestra actividad plástica: por el hecho mismo de la visión plástica destruimos la aparición natural y reconstruimos la aparición abstracta de las cosas. Mediante la visión plástica corregimos en cierto modo nuestra visión natural habitual, y es así como reducimos lo individual a lo universal y cómo la pura visión plástica nos une a este último.¹⁹

Cabe mencionar que, por supuesto, este nuevo modo de ver no está solo confinado al ámbito de lo artístico sino que tiene fuertes implicaciones en dominios mucho más amplios. Por ejemplo: "La visión plástica [...] nos protegerá de las ilusiones y las intenciones individualistas. Aprenderemos a conocer lo real mucho más seguramente por este medio que por la intuición, pues ésta aún no se ha clarificado".²⁰

Este afán por definir, mediante una educación visual de naturaleza crítica, la posibilidad de un nuevo orden de cosas lo conduce en sus últimas reflexiones a plantear en términos estrictos la posibilidad de la muerte del arte entendida como la muerte de ciertas funciones que la obra de arte cumple en nuestras sociedades, problemática estrechamente vinculada al logro de una vida social equilibrada:

En lo futuro, la realización de la pura expresión plástica en la realidad tangible de nuestro medio ambiente reemplazará a la obra de arte. Pero, para lograrlo es preciso que nos orientemos hacia una concepción universal y que nos liberemos de la presión de la naturaleza. Entonces ya no necesitaremos cuadros, ni esculturas, por vivir en el arte hecho realidad. El arte desaparecerá en la misma medida en que la vida adquiera un equilibrio. Por el momento, empero, el arte sigue siendo más importante, porque por el camino directo de la forma, libre de preconceptos individuales, demuestra las leyes del equilibrio.²¹

Esto lo escribía Mondrian un año antes de su muerte; a pesar de haber experimentado personalmente las duras consecuencias de las fuerzas de lo irracional, todavía piensa que en el futuro sea posible un equilibrio entre el hombre y el universo y entre los hombres entre sí, y este equilibrio será de tal naturaleza que hace superflua la obra de arte.

Hemos visto cómo Piet Mondrian no solamente ha reflexionado sobre los problemas más serios de la pintura resolviéndolos con una claridad conceptual y plástica únicas, sino que ha señalado también, de manera directa, una alternativa de compromiso y de crítica cognoscitiva que creo es urgente

reconsiderar, especialmente cuando reflexionamos en el contexto socio cultural en el que hoy nos debatimos.

SENTIDO DE PERMANENCIA DE LA PINTURA DE PAUL KLEE

El producto artístico es el resultado de los múltiples interrogantes que afronta un creador en torno a una problemática que le sirve de motivación. La labor del artista está estrechamente asociada al enfrentamiento con las preguntas que se derivan de un conjunto de expectativas formales, técnicas y filosóficas. De acuerdo con este presupuesto es fácil advertir que el desenvolvimiento de cualquier propuesta estética remite necesariamente a un marco de fundamentación que determina su naturaleza y finalidad. Hemos querido establecer estas consideraciones previas en razón a que ellas aportan una referencia necesaria para acercarnos a una obra tan rica y compleja como lo es la producción artística de Paul Klee.

POÉTICA DE LA CONTRADICCIÓN

La valoración de la obra de Paul Klee por parte de críticos y del público no ha estado exenta de sobresaltos; la enorme cantidad de trabajo que comprende desde dibujos y pinturas al óleo hasta grabados, esculturas y simples objetos no siempre ha sido apreciada en su dimensión justa: para algunos Klee es un pintor que importa por el encanto de sus trabajos, el humor, la gracia y cierta ingenuidad y espontaneidad de sus imágenes; para otros el conjunto de su obra constituye un vasto campo de experimentación y búsqueda que abre múltiples caminos, pero que no alcanzaría a concretarse en la forma de grandes obras maestras de reconocimiento popular. También hay quienes aunque reconocen la importancia de sus grandes proyectos pedagógicos, señalan la falta de virtudes sobresalientes en el ámbito de la plástica, quizás por esa magnífica sensibilidad a flor de piel, por la fantasía siempre rica y fresca, valores sospechosos para ciertos espíritus que se niegan a admitir la posibilidad de un arte alejado de los consabidos manifiestos y proclamas programáticas tan caros a las vanguardias históricas.

Pero una mirada crítica a su obra nos revela una realidad muy diferente. En efecto, cuando profundizamos en cada uno de los aspectos que constituyen la razón de ser de la obra de Klee, éste se nos revela no sólo como un artista de exquisita sensibilidad, sino, y es esto lo fundamental, como uno de los más excepcionales inventores de formas en la pintura del siglo XX.

Con el propósito de acercarnos más eficazmente al núcleo de las propuestas artísticas de Paul Klee, creo que conviene mencionar un fragmento de una carta escrita por su amigo, el poeta Rainer María Rilke en 1921:

Como esos náufragos o como quienes son apresados por los hielos del mar polar y que aún alcanzan, hasta el fin, a recoger sus sufrimientos y sus emociones para trazar una última curva de vida en el margen totalmente puro de la hoja donde hasta aquí nadie había llegado; así Klee se consagra a describir las participaciones y los contactos que nos ligan con las apariencias que nos enfrentan; éstas, libres de conexiones, se desvían y le son de tan poca ayuda que "ebrio de ausencia" a veces se torna capaz de utilizar las formas como una sobreabundancia de su propia privación.¹

En efecto, la problemática de la obra de Klee tiene como constante referencia lo inasible, aquella dudosa existencia que se enmarca en el vacío de la realidad y la imperiosa necesidad de la actividad creadora del hombre como la única posible de superación de dicho vacío. De ahí que con justeza algunos hayan enmarcado la producción artística de Klee en el dominio de las llamadas "poéticas de la contradicción", cuyos ejemplos más sobresalientes en la literatura lo constituyen la obra de Mallarmé y del mismo Rilke.²

Para Klee la obra de arte no es el mero producto de la voluntad creadora de un sujeto autónomo, sino que es el resultado que se opera entre un existir dudoso y la conciencia de que existen un tiempo y un espacio siempre cambiantes. Por eso su búsqueda, a veces dramática, supera los límites de muchos de sus colegas contemporáneos interesados principalmente en la solución de problemas plásticos a través de lo puramente formal o en el mero desentrañamiento de los procesos de la percepción visual. El terreno donde Klee se mueve posee un horizonte mucho más amplio y es más afín a cierta problemática abordada en la literatura por Franz Kafka y Alfred Kubin o aun la filosofía de un Husserl, y esto en razón a que los interrogantes con los cuales Klee se enfrenta se refieren al contexto en el que está en juego la ineludible soledad del hombre y las relaciones nunca transparentes que se dan entre éste y el cosmos.

DIBUJO MELÓDICO, LA IMAGEN POLIVALENTE

Paul Klee nace en 1879 cerca a Berna, en medio de una familia en la cual la actividad musical era de importancia fundamental. Su padre se desempeñaba como profesor de música de un colegio y su madre poseía una formación musical bastante aceptable. El mismo Paul llegó a tocar muy bien el violín, hasta el punto de haber hecho parte de un cuarteto de cuerdas profesional, circunstancia que influirá positivamente en su pintura ya que el lenguaje de la música de cámara le proporciona en ocasiones un apoyo para organizar el espacio plástico de muchas de sus obras pictóricas. Esta estrecha relación entre los lenguajes musical y plástico fue consignada por el propio artista cuando hacia 1919 idea el procedimiento de calco de dibujos sobre papel a través de la pintura al óleo; estos dibujos al óleo eran tratados luego con baños acuareleados. Sobre esta personal técnica escribe a su esposa, la pianista Lili Klee: "El dibujo va estrechamente ligado a la forma pictórica, de un modo, por así decirlo, melódico".³

Quizás sea ésta la manera válida de aproximarnos a los espléndidos dibujos al óleo de este período, pues en realidad son organizaciones complejas de imágenes donde la armonía del color se articula constructivamente a la melodía expresada por la línea.

Sobre la pasión que Klee siempre sintió por el dibujo conviene señalar que ya desde la temprana edad de cuatro años el artista mostró un fino lirismo en el empleo de la línea. Los trabajos de la niñez serían inventariados y catalogados por el mismo Klee muchos años más tarde, y algunos de ellos todavía se conservan en la gran colección del Kunstmuseum de Berna. En ellos se nos revela ya una personalidad singularmente creativa que luego madurará favorablemente. Después de finalizar sus estudios en Berna y de viajar por Italia con el fin de asimilar el gran arte del pasado, se establece en Munich, donde se interesa por los grabados de Blake, Beardsley y sobre todo de Goya. La obra de estos artistas configura los antecedentes de su primera serie de aguafuertes, *Las invenciones*, en la cual trata de esclarecer con una gran fantasía las relaciones entre la humanidad y el poder. Realiza además numerosas litografías, acuarelas y dibujos también referidos a este problema.

Desde muy temprano Klee se desinteresa por la representación de la realidad sensible; no podemos olvidar aquí que su formación le debe mucho a los simbolistas alemanes y suizos, quienes interesados más en la expresión del "enigmático destino humano" huyen por principio de la representación literal del mundo exterior. En realidad Klee nunca divorció la expresión del yo de la totalidad del cosmos; sin embargo, la expresión del universo siempre es considerada como una realidad problematizada, y esto en virtud de que para el artista, el "mundo" es a la vez lo conocido y lo desconocido, lo revelado y lo oculto, la realidad y lo simbólico; así por ejemplo, los seres vivos incluyen no solamente su apariencia externa sino también su génesis, su desarrollo y sus modificaciones posibles, de modo que el término *cosmos* designa mucho más que aquella porción visible del mundo de los

objetos. El mismo Klee afirmaba: "Otras verdades existen latentes [...] y a veces éstas parecen contradecir la experiencia racional de las cosas vistas anteriormente".⁴

Pero si bien en la obra de Klee se cuestiona tanto la noción misma de materialidad como el papel de la percepción de lo visible, es conveniente señalar que su arte no aspira a trascender lo sensible por la vía de la pura abstracción de lo inteligible, como sucede en artistas como P. Mondrian o W. Kandinsky. Paul Klee escapa a lo descriptivo de lo visible a través del especialísimo tratamiento metafórico que da a la imagen, no sólo problematizando los cimientos mismos de la percepción sensible de los objetos sino también revelando realidades polivalentes a partir de un lenguaje de signos que se integran a un contexto visual y plástico. En síntesis, en vez de proponer imágenes representadas de realidades ocultas, tal como lo hicieron los surrealistas, o de elaborar un nuevo real de tipo abstracto a partir de las determinaciones de lo real concreto como fue la propuesta de las tendencias constructivas, Klee nos enfrenta a un complejo visual de tipo pansémico en el plano, esto es, con infinitas posibilidades en el ámbito de la significación, complejo que podríamos denominar "imagen-estructura-símbolo" de gran capacidad evocadora de realidades inasibles. Es éste uno de los aspectos básicos que hace que la obra de Paul Klee se constituya en una pieza fundamental del devenir del arte en el siglo XX.

LA TEORÍA DE LA FORMA

Mi muy querido Señor Klee, hoy con alegría, le hemos enviado de común acuerdo un telegrama. En estos momentos nos encontramos justamente en condiciones, previa autorización de nuestro estado de cuentas, de traer entre nosotros a un nuevo maestro, y no tenemos otra elección [...] A los alumnos se les ilumina el rostro ante la idea de que usted pueda venir: así pues, podemos decirle que todos le esperan con afecto. Por ello esperamos un rápido ¡sí! Su afectísimo, Walter Gropius, Weimar 29, X, 1920. Bauhaus.⁵

A raíz de esta invitación Klee llega a la Bauhaus de Weimar a fines de 1920. La actividad docente fue muy rica e importante, al punto que ella se constituye en parte integral de su vida como artista. Esta vasta experiencia pedagógica fue recogida en algunos textos que luego son compilados en el volumen *Teoría de la forma y de la figuración*,⁶ obra amplísima y compleja donde se discuten algunos problemas de la plástica y la estética del siglo XX. En estos escritos vemos cómo surge de manera natural un sistema muy completo de representación en función de las necesidades internas, tanto del tema como del yo que lo interpreta; pero además de exponer estos asuntos Klee trata algunos aspectos de la fenomenología de la percepción, la organización del color, elementos de la teoría de la visión, en fin,

discute problemas técnicos y teóricos de interés no sólo para el pintor y el diseñador sino para cualquier persona interesada de un modo u otro en la problemática del arte moderno.

En estos escritos Klee se muestra siempre más interesado en cómo se produce del arte y no por su objeto, hecho que lo induce a considerar las fuerzas que originan la formas y las maneras posibles de representación de estas fuerzas. De ahí que su propósito se centre en la reflexión sobre la génesis y la dinámica de la forma en la imagen más que en su resultado; no obstante niega, con plena conciencia de los procesos del arte, la posibilidad que los principios técnicos y las formulaciones generales sobre una teoría de la forma, aun en la manera como él la presenta, conduzca de por sí al logro de resultados estéticamente válidos.

El secreto de su arte, la audacia en la manipulación de los materiales, la fantasía en la combinación de los recursos plásticos y las combinaciones verdaderamente poéticas de los hallazgos formales con unos contenidos altamente expresivos difícilmente se pueden enseñar o aprender, y por ello la obra es más que un conjunto de procedimientos estéticos. Sus lecciones constituyen sugerencias a la imaginación que incitan, a través de la paráfrasis, a una visión creadora de los objetos contenidos significativos de una imagen que aparece como leitmotiv en muchos de sus trabajos: la flecha.

El padre de la flecha es el pensamiento: ¿Cómo extender mi radio de acción hasta aquel punto? ¿Hasta este río, este lago, más allá de aquél cerro? A partir de este pensamiento la capacidad imaginaria del hombre de recorrer a su capricho la tierra y lo ultraterrestre, entra en contradicción con su impotencia física, he aquí el origen de la tragedia humana. La tragedia es espiritualidad.⁷

Con este contenido profundo de la imagen de la flecha elabora una serie de dibujos y pinturas en los cuales dicho objeto, ahora como puro material simbólico, remite a veces a la fuerza del pensamiento en su acción de aprehender el universo, a la germinación orgánica, o aun a la lucha entre técnica y naturaleza. Es, en cualquier caso, la expresión de tensiones entre elementos contrapuestos, verdadero símbolo del quiebre de los límites del hombre, sean éstos materiales o intelectuales.

Este caso y muchos otros ponen en evidencia uno de los aspectos más relevantes de la incesante preocupación de Klee: la elaboración de un lenguaje plástico significativo. Nuestro artista sabe muy bien que las relaciones fundamentales que se establecen entre los hombres poseen siempre un carácter simbólico; estrictamente, sin esta instancia no es posible pensar la existencia humana. Pero esta forma de relación no es algo accidental sino la condición necesaria para que se produzca la verdadera comunicación de los hombres entre sí y las relaciones de éstos con el universo. Ahora bien, como para Klee el arte establece una comunicación intersubjetiva no necesariamente mediatizada por la realidad externa en su forma sensible, el artista debe tratar de llegar lo más directamente posible a los niveles más profundos a través de imágenes cuyos contenidos y referencias vayan mucho más allá de las

denotaciones evidentes. De esta manera la reelaboración de la imagen que se convierte en un complejo de imagen, símbolo y estructura contempla dos aspectos básicos:

1. La creación de una ideografía potenciada por los elementos plásticos del soporte.
2. El color adquiere funciones simbólicas de alta complejidad.

Con respecto al primer punto, vemos cómo el lenguaje gráfico de Klee se articula alrededor de contenidos expresivos de la línea y las formas coloreadas, pero no son considerados abstracción de lo real; a decir verdad a Klee nunca lo sedujeron los principios estéticos que concluyeron en la abstracción geométrica, más bien el camino que escoge es una prefiguración de lo concreto. En muchos de los trabajos plásticos de Klee nos enfrentamos a verdaderos ideogramas o estructuras caligráficas, en los cuales la línea como elemento plástico ve redefinidas sus funciones tradicionales: ya la línea no indica el contorno del objeto ni de su imagen, ni mucho menos describe el volumen o distancia, sino que es un signo: a veces de las tensiones entre fuerzas, a veces simplemente signo de sí misma.

Algo semejante acontece con los planos o superficies encerrados por líneas y que constituyen el soporte de la forma, en razón a que Klee siempre trata de mantener su imagen-símbolo-estructura en el estado más puro posible. El artista aprovecha la materialidad misma del soporte como un vehículo portador de contenidos no explícitos, ya que cuando la materia está en estado de pureza posee una carga semántica más fuerte. Señalemos aquí que ya algunos estetas modernos⁸ habían anotado que la materia pura implicaba de por sí cierta vocación formal, debido a que toda la materia es forma en sí misma y semejante forma, aun en estado bruto, suscita, sugiere y propaga otras formas significantes; es esta expresividad del material uno de los aspectos más relevantes sobre los que descansa la operación creativa de mucha parte del arte en la segunda mitad del siglo XX, con justeza, pues Klee puede ser considerado como uno de los artistas que en cierto modo anticipan los hallazgos del informalismo y otras tendencias de la pintura matérica (A. Burri, A. Tapiés) que se producen en la década del sesenta. En síntesis, si bien es cierto que por un lado Klee parece ignorar muchos de los problemas que se debaten en las vanguardias históricas hacia las primeras décadas del siglo, su búsqueda profunda y los resultados a los que llega abren perspectivas riquísimas para la plástica posterior.

LAS NUEVAS FUNCIONES DEL COLOR

La manera exquisita en que el arte de Klee se va depurando luego de una gran disciplina, hace del trabajo de este artista un ejemplo notable de coherencia y sinceridad; en efecto, Klee logra crear una sintaxis plástica integrada a una visión personalísima del universo, lo cual se hace evidente cuando se examina con cuidado el original empleo que hace del color. Conviene anotar que Paul Klee tuvo un

importante papel en el círculo del *Der blaue Reiter*, para cuyo desarrollo resulta decisiva la influencia de Robert Delaunay de quien Klee traduce al alemán un ensayo sobre el color (1912).

Los estudios sobre las diferentes teorías del color y la descomposición de la luz llevan a Klee a usar de manera muy libre la escala cromática. Sin embargo este empleo del color está en íntima relación con el desarrollo de su lenguaje gráfico de signos que se van convirtiendo en los símbolos del misterio entre los elementos del cosmos; de ahí el porqué el color en la pintura de Klee, en la mayoría de las ocasiones, poseía funciones eminentemente simbólicas de gran complejidad. El tratamiento técnico y los alcances significativos de la superficie nos permiten descubrir que existe un espacio que podríamos definir como semántico, esto es, ligado a la representación. También existe la instancia sintáctica, o sea un espacio que acentúa la simbolización, y finalmente un espacio plástico que se relaciona con los aspectos formales o estructurales de la forma. Esta triple función de lo que hemos llamado *imagen-símbolo-estructura* es la que posibilita la polifuncionalidad del color de Klee.

Cuando nos detenemos en la función semántica del color, hallamos que éste genera los sentidos denotativos de una extensión indefinida y de perspectivas equívocas, pero a los aspectos de la pura denotación se añaden las connotaciones que son propias de la simbolización, y aquí es donde Klee emplea el color como una fuerza real que no sólo expresa aspectos de lo tangible sino que es signo de lo inasible y de la supervivencia de lo atávico.

Para tal efecto Klee organiza las relaciones entre los distintos tonos fundamentado en la complementariedad psicológica y simbólica del color, que no siempre coincide con la complementariedad óptica. Por ejemplo: la pareja no complementaria desde el punto de vista psicológico y simbólico remite a la relación relajamiento (verde) - tensión (violeta). Finalmente es posible remitir a la existencia de un espacio plástico donde lo puramente cromático alcanza un estatuto de autonomía, generándose de este modo la función significante del color en relación a él mismo, y es aquí el lugar donde cabe señalar el nexo de la pintura de Paul Klee con las estructuras del lenguaje autorreferencial propio a la música.

El cuidado con que Klee estudió las relaciones y las distintas funciones del color quedó consignado en la gran cantidad de notas y observaciones realizadas a través de toda su vida, no sólo en los textos preparatorios para sus cursos sino también en las conferencias y en los diarios que escribió. Aquí es en donde se nos muestra de modo más transparente la extraordinaria pasión que Klee sentía por el color; quizás el momento decisivo de su carrera como artista sucede a raíz de las grandes transformaciones que le ocurren después de su viaje a Túnez en 1941. A propósito de su experiencia casi mística con el color escribe en su diario: "El color me posee. No necesito buscarlo fuera. Sé que me posee para siempre. Esta es la revelación de la hora feliz: El color y yo somos una sola cosa. ¡Soy pintor!"⁹

La incansable búsqueda de nuevas posibilidades con los materiales y su afán de expresar lo inasible a través de las formas y el color hacen de sus propuestas un ejemplo único de experimentación creadora en toda la historia del arte. Vemos cómo va surgiendo un vasto catálogo de trabajos que comprende pinturas y objetos, cuyo denominador común es el empleo maestro de técnicas no tradicionales: óleo sobre vidrio, temple barnizado con laca, óleo sobre cáñamo encolado, colores aglutinados con almidones, acuarela encerada sobre yeso y hasta dibujo con humo sobre cristal. Pero esta búsqueda siempre trascendió el mero virtuosismo técnico, ya que el fundamento lo constituyó siempre la necesidad de indagar por los secretos del cosmos y del propio ser. La profusión de técnicas y de estilos que encontramos en la producción de Klee está, pues, contextualizada en la dinámica permanente de la interrogación y la duda. Quizá fue Marcel Duchamp quien mejor definiera esta fecundidad de Klee cuando señalaba: "Su productividad extraordinariamente rica no tiene ni un asomo de repetición, como es frecuente en otros casos. Tenía tantas cosas que decir, que un Klee nunca se parece a otro Klee".¹⁰

ESPACIO Y FENOMENOLOGÍA

Antonin Artaud escribió a propósito de Klee:

[...] en Paul Klee las cosas del mundo se organizan y pareciera que sólo escribieran bajo su dictado. Organización de visiones, de formas, y también fijación, estabilización de pensamiento, inducciones y deducciones de imagen, con la conclusión que deriva de ellas, y también organización de signos, búsqueda del sentido subyacente de ciertas imágenes, clarificación de las visiones de espíritu, tal se me parece este arte.¹¹

En estas lúcidas apreciaciones encontramos descrito uno de los logros artísticos que más llama la atención de los trabajos de Klee: aquella ambigüedad de los espacios, en los cuales las imágenes se dislocan a veces y crean una sensación de duda a la percepción y la pérdida de los referenciales externos de la visión, al punto que parece como si la sensación de desequilibrio es la que se toma ya como lo natural de la representación. Todo este conjunto de efectos *alógicos* de las formas y de los espacios llevan a considerar una manera distinta de pensar las relaciones de espacio y tiempo en la plástica.

Algunos, y creo que con buen sentido, han señalado que esta modalidad no está muy alejada de ciertas conquistas del pensamiento filosófico de Husserl y Heidegger. Señalemos aquí brevísimamente que la fenomenología centró su problema no en el "objeto" sino en el "ser del objeto", pero el mismo "ser" es de por sí algo dudoso: puede haber sido y no ser más, o incluso no haber sido jamás,

ambigüedad expresada en muchas ocasiones por el propio Klee en la vivencia profunda de su propio yo. Sorprende la manera como la noción del espacio y del tiempo que Klee elabora y que expresa visualmente sea tan vecina a la reflexión que sobre estas nociones desarrollara Husserl.

El espacio es algo vivencial, ya no es ningún a priori perspectivico sino algo que se refiere a un aquí y un allá, pero con relación a mi cuerpo que se encuentra en un cierto ámbito. El espacio y el tiempo, al referirse al ser del objeto, se modifican constantemente en cada punto y en cada instante en razón de que el ser del objeto no es siempre el mismo. De este modo, el espacio que Klee propone está en conexión con la dinámica del ser de las cosas, y por ello no es una sucesión de planos de profundidad, más bien es la expresión simbólica de lo arriba-abajo-delante-detrás husserliano. En síntesis, las figuras no viven un espacio, sino que habitan en un conjunto de relaciones perspectivicas siempre cambiantes que a su vez definen el ser. Recordemos que este ser, según la fenomenología, es un ser en el mundo que se redefine continuamente: un ser cambiante que puede desaparecer o transformarse en otro. Es interesante mencionar que esta ley de la estructura en perspectiva que modifica el ser de las cosas posee de por sí un carácter espectral y misterioso; es lo mismo que experimentan los personajes de las narraciones de Kubin y Kafka cuando “sufren” la presión de una ley incomprensible. De paso cabría preguntar: ¿acaso no se plantea en estos artistas la realidad como una continua metamorfosis?

Hacia finales de la década del treinta encontramos a Klee trabajando activamente en Dessau, lugar donde se había trasladado la Bauhaus en 1925. De esta época nacen series muy grandes de pinturas y aguafuertes estructuradas con fina precisión, donde aparece de un modo claro la nueva visión del espacio en aquellas ciudades imaginarias de perspectivas entrecruzadas, arquitecturas de formas ambiguas y colores brillantes en las cuales encontramos algunos ecos de sus viajes a oriente. Buscando nuevas condiciones para su actividad artística e intelectual abandonó Dessau y aceptó en 1931 la invitación para trabajar en la Academia de Düsseldorf, donde tiene más libertad con respecto a sus obligaciones docentes. En el periodo de Düsseldorf trabaja alternativamente en dos talleres, y en cada uno de los dos sitios cultiva un estilo diferente; los más notables de la actividad que desarrolla en Düsseldorf se relacionan con el interés creciente por los aspectos puramente constructivos de la forma.

El antagonismo entre construcción e intuición, que siempre preocupó a Klee, se vuelve dramático en la serie de trabajos hechos entre 1931 y 1934. Sin embargo y a pesar de la pureza formal y la experimentación rigurosa con los elementos abstractos de la forma, las obras realizadas en este periodo nunca carecieron del contenido poético de las anteriores. En verdad, Klee siempre evitó el formalismo decorativo y vacío de función; merecen destacarse dentro de estos trabajos los estudios de materiales y los objetos construidos con hilos y varillas, que él llamó simplemente “modelos”; la tremenda capacidad creadora de Klee hizo de estos inocentes ensambles objetos con carácter artístico autónomo. Aparte de

las maquetas, deja también una serie bastante grande de dibujos minuciosos que muestran ahora un Klee con un control absoluto de todos los recursos de la expresión plástica.

Los radicales cambios políticos, sociales y culturales de Alemania en la década del treinta marcan un viraje fundamental en la actividad de Klee. A raíz del acoso político a que fue sometido por las autoridades nazis escribe: "Prefiero asumir las fatigas y no representar la tragicómica figura de alguien que se esfuerza para obtener el favor de los que gobiernan".¹²

La actitud valerosa contra el régimen hizo que Klee tuviera que abandonar Alemania hacia finales de 1933 para exiliarse en su propia tierra: Berna. En 1937 los nacionalistas exponen 17 obras suyas en la muestra *Arte degenerado* en Munich y confiscan 102 obras de colecciones públicas alemanas; sin embargo Klee es apreciado por los artistas más notables de su época: Picasso, Braque y Kirchner lo visitan en su estudio en Suiza y se organizan en París y Nueva York grandes exposiciones con sus trabajos. En 1939 solicita infructuosamente la nacionalidad suiza y en 1940 muere en Locarno-Muralto, ciudad del cantón Ticino, víctima de una terrible enfermedad luego de dejar un vasto catálogo de más de 9.000 obras. Como él afirmaba:

Nada puede ser precipitado. Las cosas deben crecer, deben crecer hacia arriba, y si llega alguna vez el tiempo para la gran obra, tanto mejor.

Debemos seguir buscando.¹³

MAX ERNST: UNAMIRADA DESDE LA FRONTERA

La creación artística nunca se da en forma descontextualizada, por el contrario, ella se condensa en unos resultados donde se fusionan unas peculiares maneras de pensar, sentir y hacer. Siempre se constata que tras la cristalización de este quehacer, usualmente llamada "obra de arte", existe una trama de motivaciones, sentimientos, necesidades, intencionalidades y propuestas donde se enlazan lo personal, lo histórico y lo cultural; en consecuencia, cualquier intento de acercamiento a la obra de arte deberá ir más allá de la mera consideración de los productos tangibles que la configuran, para adentrarse en el territorio de las motivaciones profundas que sustentan los conceptos plásticos y operativos y que al fin y al cabo son los que señalan la legitimidad de una propuesta plástica.

Este breve preámbulo se hace particularmente adecuado antes de hacer una lectura eficaz de la obra de Max Ernst, en tanto un recorrido por su vasta producción señala una especial organización de elementos visuales cuya intención es superar las evidentes manifestaciones de la representación

potenciando, por el contrario, lo ilusorio, lo oculto y lo onírico. Conviene entonces considerar, en primer lugar, algunas ideas en torno al papel que ha jugado la actividad no consciente en la producción artística de algunos de los más importantes artistas del presente siglo.

SOBRE EL PROCESO CREATIVO

Es casi un lugar común decir que la realidad es el punto de partida del proceso creativo que culmina en la obra artística. Sin embargo, el término *realidad* es tan ambiguo que no ayuda mucho a delimitar el dominio donde opera la actividad artística; recordemos por ejemplo cómo Piet Mondrian alegaba que la fuente de su pintura era la pura realidad, y similar opinión sobre su obra tenían Picasso y Paul Klee; pero si se desea precisar un poco lo que éstos y muchos otros artistas querían expresar, debemos considerar que la realidad sensible no es tomada como referencia para obtener su reproducción o representación, sino más bien como un *posible punto de partida* para explorar su problematización. Es claro que el mero barajar y recomponer los datos de la experiencia, en el mejor de los casos, conduce a un juego inteligente pero pobre en significaciones profundas, a no ser que estas operaciones vayan guiadas por una cierta *visión* subyacente de lo que se va a alcanzar. Ahora bien, esta visión profunda parece derivarse especialmente del modo peculiar como el creador se relaciona con el mundo —y no sólo en su aspecto tangible—, modo que va mucho más allá de la mera experiencia de los sentidos; es probable, y esto según el testimonio de muchos creadores, que lo que se da es una elaboración en forma de aprehensión a través de lo que se observa y explora, dándose una transmutación de lo aparente que ya es visto como serie de encarnaciones de hechos significativos y de fuerzas de existencia.

Esta especial sabiduría perceptiva es en realidad una genuina actitud simbólica, y que, dicho en términos amplios, encierra una “actividad visionaria”.

Quizás fue Novalis el que más claramente ha señalado la genuina sensibilidad creadora cuando escribía:

Dar sentido a lo vulgar
dar misterio a lo que es común
dar la dignidad de lo desconocido a lo evidente
y un toque del infinito a lo temporal.¹

En cuanto a la actitud visionaria del artista plástico, ésta parece estar estrechamente relacionada con lo que Rudolf Arnheim ha denominado “el pensamiento visual”,² experiencia que no excluye en modo alguno las abstracciones puramente intelectuales ya que sin ellas el artista estaría privado de una

de sus más poderosas herramientas de trabajo. Sin embargo, en el creador plástico estas abstracciones se hallan metabolizadas en cualidades visuales, como ocurre en el caso de Ernst cuando la ruina y la destrucción inherente a los desastres de la guerra se hallan expresadas de modo vivo en la peculiar manera de concebir las cualidades de la imagen visual, verbigracia, escogiendo ciertas texturas, formas sui géneris, colores con función simbólica, etc.

Una de las características del pensamiento visual está en íntima conexión con poder concebir las relaciones del material de la percepción como de naturaleza eminentemente simbólica, dándose lugar así a lo que desde W. Worringer se ha denominado *proyección empática*, lo que conduce a eliminar oposiciones entre las cualidades de lo percibido y la actividad síquica del artista. Cuando Mallarmé señalaba que las cosas no son más que apariencia y símbolo, se sitúa en el terreno donde tiene lugar la reciprocidad entre la materialidad de las cosas y la vivencia del ser: la percepción de una simple mancha puede sugerir muchas cosas, tal como indicaba Leonardo en su célebre *Tratado de la pintura*.

Los artistas surrealistas se preocuparon por tratar de hallar nuevos modos de potenciar los efectos de la imagen simbólica; quizás fue Paul Reverdy quien, citado por André Breton en su primer manifiesto, señala de modo más nítido la esencia del problema:

La imagen simbólica es una creación pura del espíritu. No puede surgir por comparación, sino solamente del acercamiento entre dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distantes se encuentran entre sí las dos realidades comparadas, cuanto más precisa sea cada una de ellas, tanto más fuerte será la imagen, tanto mayores serán su poder emotivo y su realidad poética.³

A decir verdad el camino señalado por Reverdy es uno de los mecanismos propios de la elaboración onírica y que habían sido expuestos por Freud en su libro *La interpretación de los sueños*, aparecido en 1901. Curiosamente el pensamiento visual trata los materiales con que trabaja a través de operaciones idénticas a los mecanismos de la elaboración del sueño. Esta estrecha relación entre procesos artísticos y mundo subconsciente, o entre imagen simbólica y sueño, había sido intuida mucho antes de que apareciera el movimiento surrealista por artistas "visionarios" como Caspar David Friedrich, Odilon Redon y Alfred Kubin.

Creo que aquí es pertinente recordar algunos elementos de la elaboración onírica, aun arriesgándonos a caer en simplificaciones. En primer lugar, para Freud el sueño es lacónico, esto es, en él encontramos condensada gran cantidad de material en una breve manifestación. Esto quiere decir que no existe una relación uno a uno entre el llamado *contenido manifiesto* y los *contenidos latentes* del sueño; y en segundo lugar, en el sueño se producen procesos complejos de desplazamiento donde los contenidos son desplazados simbólicamente, así es como se acentúan unos elementos, se borran otros, etc., como cuando una torre o un pedestal pueden ser utilizados para describir simbólicamente la

grandeza interior de un hombre. Como se podrá ver más adelante, esas ideas proporcionan algunos elementos para acercarnos a la lectura de ciertos contenidos en la producción de la obra artística de Max Ernst.

SOBRE EL SURREALISMO

El movimiento dadá y el surrealismo ya hace mucho tiempo que forman parte de la historia del arte, pero más a pesar suyo que por aspiraciones. Es sabido que desde las primeras manifestaciones, dadá se planteó como anti-arte o al menos como expresión contra la forma de relaciones que con el arte tenía el mundo europeo que se consideraba civilizado. Si dadá encarna el desmonte de la visión burguesa del mundo, el nihilismo y la destrucción de un viejo orden, el surrealismo, que al igual que dadá nace como movimiento internacional, representa el aspecto constructivo al proponer salidas positivas mediante proyectos encaminados a una praxis liberadora. Dadá enriqueció notablemente el movimiento surrealista pero finalmente fue absorbido por éste en París, hacia mediados de la década del veinte.

Quizás no sea exagerado decir que el surrealismo fue, junto con el cubismo, el movimiento de vanguardia que más influyó sobre el arte del siglo XX. Empezó como experiencia literaria que implicaba una filosofía y una forma de vida muy especiales, y su portavoz fue la revista francesa *Litterature* la cual aglutinaba un grupo de escritores como Louis Aragon y Paul Éluard. André Breton, que encabezó este grupo, era médico psiquiatra que estudió con esmero los trabajos de Freud. Breton señala en 1924, en el primer manifiesto surrealista, la definición "definitiva" del término *surrealismo*:

Surrealismo n. m. Automatismo síquico puro mediante el cual se propone expresar sea verbalmente, o por escrito o de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón con exclusión de toda estética o moral.

Encicl. Filosofía. El surrealismo se basa en el convencimiento de que ciertas asociaciones hasta ahora menospreciadas son de una naturaleza superior en la creencia en la omnipotencia de los sueños y en el funcionamiento desinteresado del pensamiento. Conduce a la destrucción definitiva de todos los demás mecanismos psíquicos y su sustitución para solucionar los principales problemas de la vida.⁴

Téngase presente que aquí no se hace mención explícita a la pintura, sin embargo estos principios generales son desarrollados posteriormente en 1928 por el mismo Breton en el artículo "El surrealismo y la pintura", especie de compendio de estética surrealista donde expone el punto de vista del inconsciente como verdadera dimensión de la existencia estética y por tanto definidor de la propia dimensión del arte. Pero si la conciencia es el dominio de lo distinto, de lo diferenciado, el inconsciente será el dominio de lo indistinto, de lo indiferenciado, donde el ser humano no objetiva la realidad sino que se funde con ella.

Así pues el arte ya no es representación, sino comunicación vital, fusión biosicológica del hombre con el todo; el planteamiento que se abre aquí es totalmente opuesto al punto de vista racionalista, ya que ahora la ecuación más bien sería arte = inconsciencia. Si esto es así cabría ahora la pregunta por los procesos con que cuenta el artista para realizar este proyecto.

En primer lugar, las imágenes oníricas proporcionan riquísimos elementos para subvertir la realidad sensible. Pero otros estados análogos tales como el ensueño diurno, las alucinaciones y hasta estados alterados producidos por drogas, cansancio o provocados deliberadamente —como lo hacía el pintor Armando Reverón— pueden provocar rupturas y reacomodaciones profundas en las relaciones y funciones del material que brindan las sensaciones. Otro procedimiento es la búsqueda de lo insólito a través del desplazamiento de un objeto de su dominio habitual, como en el clásico ejemplo del Conde Lautremont: el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección.

Finalmente, otro poderoso medio es el del humor y la ironía, pues como se ha señalado a menudo, lo humorístico y lo irónico en muchas ocasiones desencadenan fuerzas síquicas poderosísimas susceptibles de convertirse en el origen de extraordinarias expresiones artísticas, tal como aparece en Hamlet.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que estos medios no constituyen en sí mismos meros juegos estéticos; el surrealismo los considera en relación a un fin eminentemente subversivo: abolir la “realidad” que una civilización caduca nos ha impuesto como la única valedera. Así entonces, el carácter destructivo de estas operaciones es sólo el primer paso, y su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias para que revele su verdadero rostro, ya que según la bella y profunda expresión de Heidegger, “el ser ama ocultarse”... Ahora el mundo no será más una colección de cosas útiles o artefactos, más bien el universo de nuevo creado por la imaginación e interrogado por la ironía se transmutará en un vasto campo de fuerzas entrelazadas, donde todo vive y habla, donde los seres, las palabras, los pensamientos y las imágenes se reorganizan conforme a leyes nuevas y misteriosas.

SOBRE MAX ERNST

¿Qué podríamos decir de la vida de Max Ernst, este hijo de un “profesor de sordomudos con todo el corazón”? El artista escribe una autobiografía en los años cincuenta —contaba ya con casi sesenta años— y el subtítulo es *Tejido de mentiras y verdades*. Desde el comienzo Ernst señala la enorme importancia que para su imaginación y estilo tuvo la ciudad de Colonia, vecina de Brühl, lugar de nacimiento (1891) del artista, ya que es precisamente a partir de su experiencia temprana en la gran ciudad católica cuando crea un mito personal que será el hilo conductor de su obra; recuérdese el significado que esta ciudad ha tenido para muchos artistas como lugar de leyendas mágicas, de arte y

también como centro religioso: Colonia, adorada por el Rhin, vecina a los bosques donde habitaban las viejas deidades germánicas.

Desde el punto de vista de la sensibilidad artística, el joven Ernst se nutre de la obra de Caspar David Friedrich y de las lecturas de Novalis, Nietzsche y Alfred Jarry, lo cual indica que su cultura tiene raíces puramente románticas. Por eso no es de extrañar que lo “sublime romántico” fue siempre la cima desde la cual Ernst miró con ironía la sociedad de su época. Recibe una sólida formación académica en Bonn, donde estudia filología, psiquiatría y algunos desarrollos del psicoanálisis, quizás para conjurar los miedos y obsesiones que lo acompañaron desde su temprana infancia. Además en esta época, 1910, se interesa por el arte de vanguardia: se encuentra con Augusto Macke, visita el estudio de Paul Klee y se relaciona con la llamada “pintura metafísica” a través de la revista *Valori plastici* donde colaboran Carlo Carli y Giorgio de Chirico. Realiza algunas pinturas y relieves; quizás el primer trabajo de real interés sea *El fruto de una larga experiencia*, un montaje en diversos materiales cuyo título encierra una gran ironía que remite a la vida personal del autor. Sin embargo serán sus collages, hechos a partir de material impreso como revistas y viejos libros de biología y medicina, los que le posibilitaron adentrarse en el problema de la deconstrucción —para usar un término en boga— de los significantes de la percepción sensible: a partir de entonces lleva a cabo una gran cantidad de experimentos lingüísticos y gráficos cuyo propósito no es otro que la disgregación del objeto a través de encuentros fortuitos entre distintas imágenes tratando de crear una especie de choque de fuerzas síquicas que producen intersecciones en la percepción para revelar una poética nueva.

Hacia 1920 se interesa nuevamente por el psicoanálisis y estudia con detenimiento las obras capitales de Freud: *El chiste y su relación con el inconsciente* y *La interpretación de los sueños*. Son estas lecturas las que muestran a Ernst la fundamentación de una vía nueva para la subversión de la imagen.

Desde ahora la unidad pictórica, más que basarse en la coherencia de sus partes, se construirá a partir de elementos contradictorios en su significado, y esta unidad de lo incompatible a la razón, cuyo material puede ser tomado de lo sensible o la imaginación, permitirá abordar una nueva realidad cuestionando a fondo la manera ordinaria de la percepción: se crea así la *surrealidad*.

Ernst marcha a París en 1922, donde ya gozaba de un cierto prestigio a raíz de una exposición que envió dos años antes. Allí entra en contacto con Paul y Gala Éluard, André Breton y el resto del grupo surrealista. Breton dudaría seriamente de la posibilidad de dar con un equivalente visual de la obra escrita surrealista y las técnicas de la llamada escritura automática; no obstante, esta labor se iría a concretar en la obra de Max Ernst. La exploración que hizo el artista de los medios empleados por De Chirico dio como resultado *El elefante Celebes*, 1921, en la cual utiliza por primera vez elementos realistas en una pintura al óleo de gran formato pero organizados según la lógica del sueño: técnica que

habría de prolongarse y profundizarse en la mayor parte de sus pinturas e influiría en muchos otros artistas. La fría técnica que empleó Ernst en esta obra y otras de este período fue idónea, ya que el convencionalismo del acabado constituía el fondo perfecto para la yuxtaposición de las más excitantes imágenes.

En París, hacia 1926, luego de descubrir la técnica del *frottage* —que no es más que la obtención de huellas de diversos materiales al frotar un papel con lápiz blando sobre una superficie texturada— produce una soberbia colección de dibujos titulada *Historia natural*, que es una especie de zoología surrealista inspirada en los materiales naturales que le dieron la idea de la técnica. En *Más allá de la pintura* nos trae la versión mítica de este descubrimiento:

El 10 de agosto de 1925, pude poner en práctica las enseñanzas de Leonardo con la ayuda de una visión intolerable. Esta visión me ponía ante los ojos las tablas del piso en las que miles de arañazos habían dejado sus huellas. Para apoyar mis facultades de imaginación y alucinación hice una serie de dibujos de las tablas colocando sobre ellas una hoja de papel que luego frotaba con un lápiz blando. Después de una contemplación intensa de los dibujos así obtenidos, lo que me sorprendía era la súbita intensificación de una sucesión alucinatoria de imágenes contradictorias y superpuestas.

[...] Utilicé todos los tipos de materiales que cayeron ante mi vista... Y entonces se revelaron a mis ojos: cabezas humanas, animales, una batalla que terminaba con un beso, rocas, el mar y la lluvia, un terremoto, la esfinge en su cubil, las pampas, latigazos e hilos de lava [...] el festín de la muerte, la rueda de la luz [...] y con el nombre de *Historia natural* reuní los primeros resultados que obtuve con este procedimiento de *frottage*.⁵

La extensión de este procedimiento de dibujo a la pintura fue relativamente simple y originó lo que desde entonces se denomina el *gratage*, que consiste en presionar el lienzo contra una superficie de textura fuertemente marcada, casi siempre una rejilla metálica que da lugar a motivos lineales, y frotar con pintura para revelar así una imagen negativa de la textura situada bajo la tela. Pero como lo advertía el propio Ernst, estas técnicas y otras que desarrolló luego:

no provienen de un mezquino afán de distracción estética sino de la antiquísima y vital necesidad que siente el intelecto de liberarse del paraíso, tan absurdo como engañoso, de los recuerdos fijos, y de explorar una nueva y mucho más vasta región de experiencias: en ésta se borran cada vez más los límites entre el llamado mundo interior y el mundo externo, y es probable que algún día desaparezcan del todo.⁶

En estas palabras se entiende el surrealismo como voluntad emancipadora o como “esa radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto”,⁷ esa “vieja antinomia que nos ha desgarrado”.⁸

El surrealismo es un movimiento de liberación total y no una escuela plástica ni poética; de manera ingenua se ha entendido que los pintores surrealistas pintan los sueños: esto no sería más que un ingenuo naturalismo descriptivo. El mismo Ernst advierte contra esta opinión equivocada cuando dice que:

más bien se mueven con naturalidad, audacia y desenvoltura en una zona limítrofe plenamente real (surreal) tanto corporal como físicamente que separa el mundo interior del externo. Allí registran lo que ven y experimentan para luego poner manos a la obra siguiendo el consejo de sus instintos revolucionarios.⁹

Dentro del conjunto de la obra de Max Ernst desempeñan un papel importante las ilustraciones de libros. Ernst realizó en este campo producciones de altísimo nivel como *Una semana de bondad*, *El señor cuchillo y la señora tenedor*, *La oveja galante* y *La mujer de cien cabezas*.

Ya hemos mencionado cómo en Colonia se superó la representación mediante el choque de imágenes con sentidos encontrados. Con la ayuda de grabados de catálogos y de imágenes de otros artistas, Ernst organizaba collages cuidadosamente ensamblados y luego en el proceso de estampación, que realizaba superponiendo entramados especiales, borraba el proceso mecánico para obtener como resultado una realidad nueva y sorprendente —¡el crimen perfecto donde no queda ninguna huella!—. Aparte de esta técnica emplea los fotogramas y los *frottages* invertidos, medios novedosos que le posibilitan imágenes cada vez más inquietantes y enigmáticas.

Mientras trabaja en la producción de libros y en los collages ya citados (1929-1939), aparece por primera vez en los encabezamientos y la titulación el nombre de Loplop, nombre de un narrador y actor. Ernst crea un personaje de aspecto pajaresco que representa al artista como su fantasma privado. Con este personaje realiza una serie de cuadros: *Loplop presenta a...*, *Loplop en compañía de...*, los cuales tienen un cierto sentido autobiográfico. Hacia 1941 emigra a Estados Unidos, donde desarrolla una extensísima producción artística bajo la protección de Peggy Guggenheim. El arte norteamericano es en mucha parte deudor de la labor de Ernst, lo cual se evidencia en la producción de muchos artistas de la llamada Action painting y otros movimientos renovadores de la plástica americana. En 1953 Ernst regresa a Europa y en 1954 es galardonado con el primer premio de la Bienal de Venecia. Ernst prosiguió en su incansable labor de artista coherente y sincero, donde los horizontes de su búsqueda se mantuvieron inalterados hasta su muerte acaecida en París a los 85 años.

TRES MAESTROS DEL ARTE LATINOAMERICANO: TORRES GARCIA, LAM, TAMAYO

ANTECEDENTES. LOS "PADRES FUNDADORES"

Hay un punto en el cual todos los historiadores del arte latinoamericano están de acuerdo: es hacia la segunda década del siglo cuando se evidencian los primeros signos de una conciencia claramente americanista, con lo cual aparece una nueva sensibilidad artística que empieza a enfrentarse con el arte tradicional y que revela un estímulo accionado por las circunstancias surgidas del terreno mismo en que nace la obra. Se podría decir que el siglo XIX se prolonga hasta los años veinte, período en que la característica predominante es la importación de estilos y formas europeizantes que se plasman en obras casi siempre de baja calidad artística. Y si bien es cierto que muchos gobiernos envían becados a Europa, el viaje de estos artistas no significó un gran cambio en la marcha normal del arte de los respectivos países. En la mayoría de los casos los que volvían fueron encargados de presentar "nuestra historia", una historia que buscaba a toda costa mantener privilegios y desigualdades que se remontaban desde el "nacimiento" de las nuevas repúblicas. En la plástica esta historia era encarnada en retratos y monumentos a "próceres" y "padres de la patria".

En la década del veinte al treinta se producen los grandes debates y la consecuente toma de posiciones acerca de todos los problemas fundamentales de las sociedades latinoamericanas, no sólo en la estética sino sobre todo en la política, la economía y en el terreno ideológico; es la época de las grandes conmociones sociales que recorren al continente. Quizás los puntos críticos de estos procesos sean los hechos dados en torno a la revolución mexicana iniciada en 1910, las reformas laborales efectuadas en Uruguay en 1915, las luchas sociales en Brasil, la resistencia de Sandino en Centroamérica, el surgimiento de movimientos sindicales con la consecuente fundación en varios países de partidos socialistas y comunistas, y finalmente, la reforma universitaria comenzada en Córdoba en 1918 que se proyecta a gran parte del continente suramericano. Todo este tejido crea un clima intelectual nuevo que conlleva a la aceptación de las manifestaciones autóctonas como fuente artística válida y a la pregunta ya consciente del papel que deben desempeñar los artistas en un medio cultural cambiante.

Frente a la cada vez más compleja vida política y social que vive América Latina se producen en el campo artístico tomas de posición de diverso orden, posiciones que luego irán a transformarse en enfrentamientos directos que si quisiéramos designarlas de alguna manera —no del todo exacta— serían la posición *indigenista* y la posición *culta*, enfoques que posteriormente, en un proceso muy

complejo, se irán a aproximar: en la plástica las posturas indigenistas aceptan la posibilidad de incorporar el vocabulario culto de los valores formales, en tanto que en la culta se consideran algunos motivos vernáculos.

Surgen también en la década del veinte importantes asociaciones y movimientos artísticos que constituyen puntos de no retorno en el pensar artístico en el continente. Así tenemos: El movimiento del sindicato de artistas mexicanos (1922), el grupo del manifiesto regionalista de Freyre en Brasil (1926), el movimiento martinfierrista en Buenos Aires (1924), el grupo Montparnase de Santiago de Chile (1922) y grupos y movimientos similares en Cuba y Perú. Las propuestas plásticas se concretan: surge el gran movimiento del muralismo mexicano, que quierase o no, marcó la entrada a la mayoría de edad del arte latinoamericano en el siglo XX; aparecen en el cono sur figuras notables como Figari y Pettoruti, y en el Brasil son de destacar los aportes de Cándido Portinari.

Para establecer una guía que oriente rápidamente lo que estaba pasando en la región, recurro al esquema polar que algunos historiadores han propuesto como modelo interpretativo de la situación del arte en América Latina durante la primera parte del siglo XX. Dos zonas geográficas y culturales perfectamente delimitadas cargan con el peso específico del arte latinoamericano: México y la zona del Río de la Plata. En el primer polo surge un nacionalismo comprometido cuyo medio expresivo básico será la pintura mural, mientras que en Buenos Aires y Montevideo, las grandes metrópolis del sur, se da una corriente más ligada a las formas internacionalistas. Considerando a México como punto de partida, es claro que el peso de la tradición y lo vernáculo van perdiendo peso a medida que nos acercamos al Río de la Plata, esquema que es preciso matizar ya que no todo era muralismo nacionalista en el norte ni todo fue racionalismo internacional en el sur. En realidad las posiciones polares se han reacomodado de muy diversas maneras, a veces se han fundido, y la nueva dinámica cultural y social del continente ha producido un panorama opuesto al mencionado esquema, al punto que algún historiador hablaba de Latinoamérica como la "nueva Babel de los lenguajes visuales". De todos modos las dos caras de las posturas extremas del arte latinoamericano son quizás el resultado de una actitud ambigua inherente a lo que podríamos llamar el *espíritu iberoamericano*, los movimientos artísticos que han nutrido el continente han tenido, aunque en proporciones diversas, un denominador común: ser simultáneamente un despertar a la modernidad y al mismo tiempo un abrir la conciencia a la propia realidad americana en busca quizás de algo capaz de definirnos e identificarnos como distintos frente a Europa. Creo que los movimientos de los años veinte que se proyectan hasta la actual historia americana no pueden entenderse sino como especies de janos bifrontes que miran simultáneamente a América y a Europa, y aunque diferentes entre sí, surgidos por situaciones diferentes, apoyados en tradiciones peculiares y manifestándose con muy distintos grados de radicalidad, todos los movimientos artísticos originados en la primera mitad del siglo de algún modo miran simultáneamente hacia dentro y hacia afuera.

En el amplio espectro en que se mueve la pintura latinoamericana en la primera parte del siglo XX sobresalen algunos artistas admitidos hoy como fundadores indiscutidos de la modernidad en el continente dentro de una lista que abarca artistas de toda América. Sobresalen con fuerza propia los nombres de Joaquín Torres García (Uruguay), Emilio Pettoruti (Argentina), Cândido Portinari (Brasil), Wifredo Lam y Amelia Peláez (Cuba) y Rufino Tamayo (México). En estos pintores se advierte de modo evidente la influencia externa y por supuesto un original impulso creador. Todos ellos viajan a Europa o estudian allí —algunos son verdaderos trotamundos—, y de alguna manera reciben su formación dentro de los parámetros de la estética de las vanguardias europeas, formación que es el fundamento de desarrollos personalísimos, al punto de aportar nuevos aires a las prácticas europeas como es el caso de Lam y Tamayo. Finalmente es de señalar que la obra de estos “padres precursores” fue un poderoso vehículo de transmisión de las nuevas sensibilidades que dejarán su huella en las generaciones más jóvenes. En este ensayo me limitaré a reseñar parte de la obra de tres de ellos: el uruguayo Torres García, el cubano Lam y el mexicano Tamayo. Los he elegido no sólo por mis simpatías y el interés personal que me suscitan sus propuestas plásticas, sino porque ellos constituyen excelentes ejemplos de tres sensibilidades riquísimas que están en las fuentes de los más importantes movimientos de la “vanguardia heroica” que se dio en Europa en la primera mitad del siglo: El neoplasticismo, el cubismo y el surrealismo. Además, estos tres artistas han dejado una obra de gran coherencia plástica sustentada en una poderosa imaginación creadora y una calidad visual de primer orden.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Nace en Montevideo en 1874, su padre era catalán y su madre uruguaya, hija de un oriundo de las Canarias y una nativa. En 1891 y debido a dificultades económicas, la familia se traslada a Barcelona y a los 17 años recibe clases de pintura —era un pintor nato—, donde es condiscípulo de Isidro Nonell y Joaquín Mir, grandes figuras posteriores del modernismo catalán. En sus primeros trabajos se nota la influencia de Puvis de Chavannes, uno de los ídolos del arte de entonces. El ideal clásico mediterráneo, donde campea el equilibrio de las formas, sería parte fundamental de la estética de Torres García; en su nueva patria decora iglesias, realiza murales para la sala del ayuntamiento en Barcelona y colabora con Antoni Gaudí en el proyecto y ejecución de los vitrales de la catedral de Palma de Mallorca, vitrales ya no modernistas sino sorprendentemente modernos, con un diseño cromático abstracto.

Entre 1929 y 1921 Torres García viaja a México y Nueva York, donde lleva una vida muy difícil. Quizás fue allí donde tuvo las primeras intuiciones de su sistema: el “universalismo constructivo”. Su vida como artista en la gran urbe norteamericana fue un total fracaso, en 1922 regresa a Europa, vive poco tiempo en Italia y luego se establece en París, donde entra en contacto con la línea dura del arte

abstracto de tipo geométrico: Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo y Michel Seuphor. Con el último en 1930 funda la revista *Cercle et Carré*. Luego de fracasos económicos regresa en 1932 a Montevideo, ciudad que tenía entonces un fuerte retraso artístico en relación a lo que le había tocado vivir en París; permanece en Uruguay donde emprende una educadora campaña por los principios del arte moderno e inicia una prédica infatigable que va a durar hasta su muerte acaecida en 1949 a los 75 años. La enseñanza en los talleres que él fundó le lleva a perfeccionar la teoría. En una síntesis de todo lo vivido y meditado no sólo en el campo artístico sino en experiencias y vivencias espirituales, escribe *Universalismo constructivo*, obra extensísima y desigual en la cual propone superar el neoplasticismo nórdico. En sus talleres impartía enseñanzas como “verdades reveladas”, pero a pesar de su dogmatismo y después de sacrificar su primera generación de estudiantes, debido a su carácter mesiánico y dominante, las generaciones posteriores tuvieron en las enseñanzas de Torres una guía importante en la búsqueda de un lenguaje plástico coherente. Quizás dentro de los artistas de más nivel que fueron deudores de la herencia de Torres se encuentra la pintora portuguesa Viera Da Silva.

Minimizar los aportes de Torres García como lo hace Marta Traba cuando habla de “pintura dura y jeroglífica”, es no haber entendido la lucha de un hombre profundamente sensible. Torres construye paso a paso —es ésta la expresión más justa— su sistema de signos en una organización racional, podría decirse que cartesiana del plano, pero no divorciado de la sensibilidad. Sus herramientas conceptuales son la sección áurea, la construcción geométrica y la frontalidad: estas herramientas, unidas a un sistema de signos enraizados en la cultura popular urbana —barco, casa, taller, hombre, sol—, da origen a ideogramas que son pintados con mano ágil y nerviosa; el suyo es un arte ascético de raíz intelectual pero sin perder nunca contacto con la materia sensible.

Este “hidalgo de sangre india”, como lo llamó Sephor, fue un intenso buscador, se propuso siempre llegar a lo universal a través de la estructura y el orden. Sin embargo Torres García no es un mero asimilador de las formas europeas, él supo leer en su medio americano signos constructivos que el neoplasticismo ignoraba. En una conferencia dictada en 1942, decía: “Si queremos hallar altura, nobleza, medida, orden; es decir, lo que llamamos cultura, podemos hallar eso en la cultura arcaica del continente, todo eso que podría elevarnos, regenerarnos, limpiarnos, limpiarnos de vulgaridad y chabacanería”.

Y en otra charla se refiere así a América: “Cuna del arte más estupendo, equilibrio no igualado, el más grande canto a la geometría donde se hermanan el misterio y la luz, en fin, la plástica. Momento de signos y sistemas, pueblo de geómetras, de cabalistas y alquimistas”. Esto era lo que pensaba este gran fecundador de la plástica americana: Joaquín Torres García.

WIFREDO LAM

El crítico cubano José Gómez Sicre escribía en 1944: "Careciendo de una tradición artística indígena de qué poder nutrirse, la pintura cubana no ha tenido ningún otro punto específico de partida que no sea la propia condición geográfica y cultural de su suelo. Amelia Peláez y Wifredo Lam son los artistas que representan un esfuerzo de creación y de síntesis con una obra de primer orden".

Wifredo Lam nace en 1902, hijo de padre chino y madre con ascendientes indígenas, africanos y europeos: prácticamente el mapamundi corre por sus venas. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de La Habana y ya a los 21 años lo encontramos en España, en donde permanecerá hasta fines de la guerra civil. Lucha al lado de las fuerzas republicanas; en 1938 se traslada a París, donde conoce a Picasso y a partir de entonces empezará una amistad fructífera; precisamente Picasso le presenta a Pierre Loeb, su primer galerista, y en 1939 vemos a Lam exponiendo con Picasso en Nueva York.

Las vicisitudes de la guerra obligan a Lam, como a muchos otros, a dejar París. Llega entonces a Marsella, donde conoce entre otros a René Char y Max Ernst; pero en 1941 abandona Francia junto a 300 intelectuales, entre ellos André Breton y Claude Levi-Strauss, y regresa a Cuba. En 1943 tiene lugar una gran exposición en la Galería de Pierre Matisse de Nueva York y expone allí *La jungla*, que luego será adquirido para la colección permanente del Museo de Arte Moderno de esa ciudad. Posteriormente viaja a Haití, donde se interesa vivamente por los rituales del vudú y empieza a trabajar en una serie de cuadros con temas de la cultura negra. Lo vemos de nuevo en 1952 instalado en París y a partir de entonces expone con regularidad en el Salón de Mayo. En 1958 se traslada a Estados Unidos y vive en Chicago; en el sesenta se radica en Italia y ya con un gran prestigio internacional se hacen retrospectivas en Estocolmo, Zurich, Bruselas y Copenhague. En 1963 regresa a Cuba y realiza algunos trabajos importantes para el palacio presidencial. En 1975 se interesa por la cerámica y este año se realiza una gran exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Muere en 1982 en París.

La influencia de Picasso en la primera etapa de su desarrollo es evidente; sin embargo, Lam va recuperando una visión personal que estaba latente y que no había sabido ver en su propio medio. Lam va elaborando paso a paso un vocabulario visual propio e inalienable, pero esto no existía a priori: tuvo que darse un proceso de exorcismo a partir de recuerdos y ansiedades personales para lograr plasmar una realidad que se materializara en imágenes pintadas y dibujadas.

La opción de partida de Lam, como ya se dijo, estaba en estrecha relación con los principios constructivos del cubismo, y a partir de aquí trata de elaborar un camino en parte irracional que desembocará en un sistema complejo de signos. Importantísima para la maduración de esta lúcida actitud fue el encuentro de 1940 con Max Ernst y André Breton; en ese año se embarca para Martinica y

luego retorna a su isla perdida Cuba, pero ahora recuperada. La exposición de 1943 en Nueva York muestra un arte en la mayoría de edad.

Su obra *La jungla* es la síntesis gloriosa de todos sus encuentros. Este cuadro, verdadera “Guernica del trópico”, presenta un espacio compacto, sin horizonte, donde entrelazadas conviven figuras de rasgos humanoides, vegetales y animales que revelan un mundo alucinante en una luz difusa ácida que llena todo el espacio confiriéndole un misterio inquietante. La selva de Lam, muy lejos del exotismo o lo anecdótico, se relaciona más con la selva oscura que vio Dante en su *Commedia*, esa selva de confusión y espanto que todos llevamos dentro.

A partir de entonces Lam produce una serie de trabajos en los cuales el espacio se torna más límpido pero no por eso está exento de tensión; se potencia lo simbólico y nace así un estilo de gran madurez libre de cualquier implicación europeizante. El culto afrocubano, su interés en los signos de muerte y violencia, el repertorio cromático —el negro y los sepías profundos—, las expresiones hirientes, voraces y trituradoras, las púas, garras y dientes, todo ello nos habla de la persistencia de elementos míticos inconscientes y el consecuente rechazo del mundo de la apariencia externa. Lam intenta entablar un contacto más orgánico con una realidad no ya externa sino interna, aspira penetrar en la palpitación última de la vida primigenia donde se espera hallar la fuente de una posible catarsis.

Con Lam estamos ante el primer artista latinoamericano que ya no es un mero traductor o adaptador de la estética europea; al contrario, las posiciones surrealistas deberán su vigor en la posguerra a artistas de origen latinoamericano: el escritor mexicano Octavio Paz, el pintor chileno Roberto Matta y, por supuesto Wifredo Lam. Aquí el péndulo se invierte y de consumidores de “ismos”, los artistas latinoamericanos empiezan a renovar el agotado arte del viejo mundo.

RUFINO TAMAYO

Parece difícil de creer que Tamayo sea contemporáneo de Siqueiros y de Pedro Nel Gómez: a pesar de haber nacido en fechas cercanas, no hay duda de que Tamayo parece pertenecer a una generación mucho más joven. Y es que en Tamayo encontramos una actitud más abierta, más libre y más fresca respecto a lo que en Latinoamérica se ha denominado la búsqueda del origen o las *raíces* —horrible término botánico que nada tiene que ver con ningún problema estético.

Rufino Tamayo nace en Oaxaca (1899), en el lejano sur de México, el asiento de una antiquísima cultura y que ya limita como mentalidad con América Central. Trabajó desde muy joven en el Museo Antropológico y de Arqueología y participó en los programas de escuelas rurales que organizó José

Vasconcelos, valga esto para despejar dudas acerca de lo que algunos han llamado el *no compromiso* de Tamayo. Estudió con dificultad en la Escuela de Bellas Artes en Ciudad de México.

En 1926 expone en México y en Nueva York; además entra en contacto con las grandes colecciones de los museos norteamericanos, donde se interesa vivamente por la llamada *Ecole de Paris* y asimila algunos aspectos de sus más importantes maestros: Cézanne, Gauguin, Braque y por supuesto Picasso. Entre el estudio y la confrontación va desarrollando de manera sólida su proceso personal, pasando por etapas cada vez más ricas y profundas. En un proceso de depuración constante de un primitivismo con mucho sabor indigenista, pasa a un constructivismo con elementos que le brinda la cultura popular: guitarras, frutas, arquitectura vernácula, música popular, etc. Luego se interesa por temáticas inéditas entonces en el arte mexicano: el dinamismo de los animales que viven junto al hombre, creando un espléndido bestiario profundamente latinoamericano. Es en este momento cuando aparecen los primeros elementos simbólicos que lo emparentarán con el surrealismo. A partir de esta etapa formativa desarrollada en mucha parte en Nueva York, Tamayo encuentra su propio e inconfundible lenguaje de espacio y color, donde la fantasía de alta intensidad poética irrumpe de modo arrollador.

Tamayo también trabaja la pintura mural, testimonio de ello son los maravillosos trabajos en el Smith College en North Hampton, en el Fine Arts Museum de Dallas y en algunas instituciones privadas mexicanas. Enseña en la escuela de Bellas Artes de México y en instituciones norteamericanas, y tal vez allí fue donde el arte de Tamayo dio el vuelco definitivo. Estudia el Braque postcubista y asimila el gusto por las texturas opacas y arenosas. En 1941 elabora unos bodegones que revelan un fuerte simbolismo; la sandía se convierte en una fruta-luna, luna que es fertilidad y luna mujer. Se enamora de colores densos y luminosos como los malvas, el blanco escarcha, los azules violáceos y aparecen los rosa Tamayo, el azul Tamayo y todo un juego espléndido de timbres musicales en su pintura.

La composición se hace "constelada", donde cada punto clave comunica real o imaginariamente con los otros. Aparecen grandes espacios en la tela pero no con lugares vacíos, sino que el espacio se hace presente bien de modo físico a través de la materia pictórica o virtualmente a través de las tensiones que crea con el color y la forma.

En los años cincuenta Tamayo domina con peculiar maestría todos los temas que enfrenta siempre con imaginación desbordante, consiguiendo lo que muchos no logran a través de una vacía estilización o con malabares técnicos. En 1949 viaja por vez primera a Europa y vive doce años en París; vuelve a México en 1961, y en este momento parecía que el artista había completado definitivamente su ciclo productivo; pero en México adquiere renovados impulsos e intereses, su fantasía inagotable permanece fresca hasta el momento de su muerte en 1991, a los 92 años de edad.

En Tamayo se conjugan de manera natural los dos pilares fundamentales que definen la pintura: el rigor plástico y la imaginación creadora. Y aunque ya vemos la importancia del arte europeo en su

proceso creativo, su encuentro con el arte precolombino, que conocía desde joven, originó una verdadera mutación en el concepto de la composición plástica. Sabemos que características básicas de la escultura precolombina son: contundencia volumétrica y fidelidad a la materia. Ahora bien, la pintura moderna es ante todo una lógica de las formas y una lógica de los materiales; es así como se nos aparece como natural la comunión entre el arte aborígen mesoamericano y las búsquedas de la plástica del siglo XX. Pero hay más: el contenido simbólico que tiene el arte aborígen es convertido en una *transfiguración*, para tomar el término usado por Octavio Paz; además el objeto plástico es un emisor de alta frecuencia de significaciones, de ahí la doble lección del arte prehispánico: la fidelidad a la forma y a la materia que es potenciada por la capacidad de transfiguración de la imagen. Para el precolombino la escultura de piedra es piedra esculpida, y luego es símbolo para Tamayo; la pintura es materia transmutada que emite significados profundos, y éste es el origen de esa sensación que se palpa y se siente de autenticidad americana en las obras de Tamayo. Su pintura transpira mexicanidad, se dice a menudo; ¿más bien México no transpira algo de esa "tamayidad"?

Cincuenta años después de la generación de los padres precursores América Latina ha asimilado los lenguajes y aportes más significativos del arte tal como se dio en Europa de la primera mitad del siglo XX, y ha aportado al arte de nuestro tiempo formulaciones plásticas completamente originales; con Matta, Soto, Le Parc, Peláez, Botero, Cruz Díez, Lam, Tamayo y Cuevas, entre otros, Latinoamérica ha pasado definitivamente de la condición de receptor de formas artísticas a la de emisor, de la condición de adaptadora a la de creadora.

AMELIA PELÁEZ O LA EXPRESIÓN A TRAVÉS DEL ORNATO

Amelia Peláez hace parte del núcleo de los grandes fundadores del arte moderno latinoamericano, que junto a Wifredo Lam, Emilio Pettoruti, Joaquín Torres García, Rufino Tamayo y otros, representan los puntos más altos del proceso de ruptura que se dio en el continente cuando estos artistas propusieron formas de ver diferentes y unos nuevos planos en la sensibilidad que se nutrían de las bases mismas de la modernidad.

Amelia Peláez nace en 1896 y a los quince años empieza sus estudios artísticos; frecuenta la Academia de San Alejandro en La Habana y en 1924 la encontramos asistiendo a los cursos de la Art Students League de Nueva York. Es importante señalar que es ella quien inicia la sana costumbre, dentro

de los artistas del continente, de ir a Estados Unidos a estudiar, trabajar y perfeccionarse; luego seguirán en esta iniciativa Rivera, Orozco, Tamayo y muchísimos más.

Tres años más tarde, en 1927, se halla en París, donde de inmediato se sumerge en un mundo novedoso y dinámico: el mundo de las vanguardias, donde por esta época florecían las ideas más audaces en la experimentación plástica. Allí establece contactos con la obra de las más importantes figuras que irían a señalar los grandes derroteros en el arte moderno: Picasso, Gris, Mondrian, Kandinsky y Matisse, entre otros. Luego de un breve período donde asiste a una prestigiosa academia de dibujo, nuestra artista decide emprender un trabajo más profundo y continuo como alumna de una gran pintora y diseñadora, la rusa Alexandra Exter, artista de finísima sensibilidad e inteligencia que por ese entonces se constituía en uno de los puentes más importantes en la difusión de las ideas de la vanguardia internacional, cuyos principales centros eran París, Munich, Berlín y Moscú.

En 1934 Amelia Peláez regresa a su tierra natal, donde retomando una rica experiencia europea empieza a elaborar un lenguaje visual más personal. En Cuba confluyen dos elementos que hacen parte del entorno cultural caribeño: en primer término la música alegre con ritmos complejos, en parte provenientes de las culturas africanas, y en segundo lugar un tratamiento del espacio muy peculiar cuyo ejemplo más sobresaliente son aquellos patios generosos y llenos de la luz de las viejas mansiones y casas que tan brillantemente describiera Alejo Carpentier en su narrativa, espacios cuyo contrapunto plástico lo conforman las galerías decoradas con ventanas de hierro forjado y claraboyas con vidrios coloreados a la manera de filtros que tamizan y endulzan la luz tropical.

Es Amelia Peláez la artista que nos ha hecho ver los maravillosos efectos que produce la luz en estos espacios, y con el término *ver* quiero decir que ella nos ha conducido a una toma de conciencia de un hecho plástico que se proyecta en una cultura y que conlleva profundas significaciones. A partir de la década de los cuarenta, la pintura de Amelia Peláez se va reorientando claramente hacia el proyecto de una expresión propia cuyo fundamento son los puros elementos de la imagen visual. Vemos cómo la artista privilegia la línea y, así, a través del movimiento sinuoso y volátil, las formas se van originando como el resultado del jugueteo libre y ornamental del trazo que oculta en cierta manera la forma externa de los objetos, convirtiendo el plano en un campo de espacios ambiguos.

El sistema de relaciones propuesto se va afinando cada vez más, sus imágenes van ganando en cohesión y fuerza y es de este modo como de manera natural la visión que Amelia Peláez nos revela es la de un mundo donde las formas desaparecen como representación de lo percibido, esto es, donde ya no reconocemos trivialmente los objetos, llámense éstos frutas, flores, montañas, etc. En cambio surgen relaciones muy peculiares: todo se va subordinando a las tramas laberínticas, a los bordados sin fin, a los cruces de líneas de fuerza, elementos estos que son retomados en un entorno cultural específico, aquel de las decoraciones del tejido, de los vitrales, del trabajo de cerrajería. La artista va transformando

las formas naturales hasta disolverlas en un diseño de formas libres, es decir, en ornato en el sentido justo del término. En este punto estamos frente a un cambio profundo en el nivel conceptual: en Amelia Peláez se da una mutación en el arte de pintar, pues lo que antes estaba apoyado en una estructura se transforma en su contrario, el ornamento que se unía como elemento subordinado a lo formal es convertido ahora en el núcleo...

Aquí es donde encontramos la grandeza de la pintura de esta artista cubana: en haber sabido y podido reinventar convincentemente un nuevo universo visual, en problematizar lo dado, en cuestionar lo evidente cargando con un sentido nuevo el lenguaje de la imagen. Incluso creo que hasta interrogándose sobre la idea misma de modernidad que le tocó asimilar, esa modernidad internacionalista y militante que entraría en crisis unas décadas después.

En el arte de Amelia Peláez se expresan de manera transparente las profundas equivalencias de una cultura riquísima, a través de ciertos elementos plásticos, o para decirlo en términos más directos: la artista ha construido un mundo visual inédito que se manifiesta a través de la dinámica de la línea ornamental. Sí, porque la filigrana de las carpetas y los bordados de las abuelas se convierten para el caso de esta artista excepcional en una metáfora del mundo. ¿Acaso el mundo no se define no tanto por los objetos que lo integran, sino más bien por las relaciones que entre ellos establecen? Es debido a las conexiones laberínticas de ese tejido o trama compleja que cada punto del espacio puede entrar en resonancia con cualquier otro, y es gracias a estos canales de fuerzas, en parte misteriosas, que mi yo puede contactar los demás seres del universo. Por eso creo que Amelia Peláez ha contribuido a profundizar nuestra mirada de este mundo en que nos ha tocado vivir, y de ahí nuestro reconocimiento a esta gran madre del arte latinoamericano.

CARLOS CORREA O EL DRAMA DE LA CREACIÓN

Es evidente el renovado interés que se ha producido desde hace algunos años por la producción artística del pintor antioqueño Carlos Correa (1912-1985); las exposiciones retrospectivas y los estudios sobre su quehacer artístico y su pensamiento nos muestran un mapa complejo de las formas de pensar y hacer, no sólo del artista sino de la generación a la cual Correa pertenece, generación que orientó la tendencia en el arte colombiano hacia lo que ya comúnmente se designa como modernidad, o sea aquel tipo de arte dotado con un gran peso específico de crítica social y que se desarrolló en el decisivo período de las transformaciones sociales y políticas durante las décadas de los treinta y cuarenta.

Es asunto ya conocido y estudiado la escandalosa exclusión de su *Anunciación* de los salones nacionales de 1941 y 1942, así como el intenso debate religioso y estético que esta obra suscitó en la sociedad de entonces. Y si bien es cierto que la mencionada pintura precipitó una polémica que comprometía más una concepción sobre la cultura y sus valores que a la pintura como arte, también es cierto que tras la ejecución de esta obra estaba alguien que no solo era un pintor de oficio sino un artista de recia y combativa personalidad.

Carlos Correa era un hombre extraño, de él un amigo suyo hablaba como "artista obsesivo". Creo que su obra se podría pensar como una "comedia humana", sobre todo aquellas imágenes que aparecen en sus dibujos y grabados: en sus libretas quedaron plasmados los trazos de músicos de cantina, los personajes del espectáculo como bailarinas y toreros, los croquis hechos en la "Permanencia del Bosque" de detectives y carteristas e igualmente apuntes de periodistas de la crónica roja del Medellín de entonces. En gran parte estas libretas constituyen el espejo de lo que fue su vida: un artista que vio su mundo y que sufrió con él.

Pero Correa no sólo es espontaneidad, también supo ser riguroso y por eso cultivó la más estricta de las prácticas en la elaboración de imágenes visuales: el grabado, y pese a que su obra gráfica es desigual, es siempre destacable sobre todo en nuestra época. Para algunos los grabados de Correa parecen panfletarios o los clasifican como simples caricaturas, pero cabe preguntarse de qué otro modo podía responder visualmente un artista como Correa a las tinieblas que envolvían la Colombia que le tocó vivir. El país entero era una terrible caricatura y él optó por retratarlo tal cual, como ya lo habían hecho otros artistas en condiciones similares: recordemos a Daumier en Francia, Grosz en Alemania y Posada en México. Todos ellos emplearon el recurso de la estampa impresa pero entendida como arma de combate.

Durante la elaboración de su serie de grabados que él llamó *13 pesadillas*, hecha en 1952, escribe a propósito de su primera estampa, *Club de ratones*, lo siguiente:

Esta primera aguafuerte fue directamente grabada al buril sobre zinc y profundizada luego con ácido nítrico. El tema hace alusión al prejuicio racial y tiene origen en el caso sucedido a un amigo. En efecto: alguien perteneciente al Club de Leones de Cali lo invitó a ingresar a dicho club y para convencerlo le dijo: para saber hasta que punto es respetable nuestro club basta decir que no admitimos ni negros ni judíos.¹

Ya hemos dicho que Correa pertenece a la "vanguardia heroica" de nuestra plástica nacional junto a Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Rómulo Rozo, Luis B. Ramos y otros artistas que se plantearon nuevos ideales y a quienes Álvaro Medina define como de "crítica social" o de "contenido político". En el caso particular de Correa creo que bien podría haber hecho suya la máxima de Stendhal:

“La pintura no es más que moral construida”, pues su visión aunque siempre es moral nunca es moralizante; recuerdo todavía aquella maravillosa acuarela que muestra una cabeza de cerdo sangrante puesta sobre una mesa; es casi un emblema del sacrificio, que el pintor la tituló *Navidad en La Ceja*. La actitud permanente de Correa era la de quien interroga al mundo en vez de reproducirlo, la del hombre angustiado pero que es capaz de preguntar por lo extraño que es el universo que lo rodea.

En su diario personal, aún no publicado, encontramos momentos reveladores de la interioridad del artista y que muestran la intensidad emocional con que abordaba sus temas. Durante la preparación de su pintura *Adán y Eva* escribió en junio de 1953: “Sentí vaga melancolía al pintar la pétrea testa del mono con sus orbiculares cuencas vacías clavadas en el infinito y la grotesca expresión de animal que inicia el largo calvario de la humanización”.²

Correa, pintor siempre atento a sus impulsos interiores, busca un camino que le brinde seguridades, para lo cual se interna en temáticas religiosas y luego se vuelca en el mito. Pero ese anhelado camino jamás lo encontrará, trata de hacer de su pintura una experiencia invocadora pero definitivamente Correa fue siempre un espíritu insatisfecho, nunca se sintió a gusto en su entorno y raras veces con lo que hacía. Es significativo lo que escribe en su diario días antes de destruir de uno de sus trabajos que le había demandado muchos esfuerzos y desvelos, *El tabernáculo de Marinilla*, composición religiosa de gran aliento; allí el artista reflexiona acerca de la condición del arte religioso que heredamos de España, y afirma: “Lo que a nosotros ha llegado no ha sido mucho, ciertamente; unos rústicos muñecos de palo disfrazados con anacrónicos trapos”.

Y más adelante agrega:

Es un hecho notorio que la Iglesia ya no ofrece ni la temática ni la fuerza indispensable a nuevas creaciones estéticas ya que en su decadencia todo lo arrastra consigo

[...] en conclusión, son estos temas una definitiva y melancólica despedida a toda una tradición de arte que dio al mundo obras eternas pero que no se repetirán.³

Y el 22 de noviembre de 1958 escribe con amargura estas palabras dolorosas: “Hoy destruí *El tabernáculo de Marinilla*. Sólo salvé un fragmento compuesto por las cuatro figuras de la derecha.

Esta obra no fue un éxito propiamente. Adolecía de dureza excesiva en la composición y en cuanto a los blancos muy crudos”.⁴

Quizás la obra de Correa es la mayor ejemplificación en los pintores de su generación de aquella gran máxima de Leonardo: “*Ogni dipintore dipinge se*” (Todo pintor se pinta a sí mismo). Esa fue la verdadera tarea que Carlos Correa se propuso realizar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo, *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1966.
- _____, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.
- _____, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.
- _____, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1987.
- _____ & Maurizio Fagiolo, *Guida a la storia dell'arte*, Florencia, Sansoni, 1977.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Madrid, Alianza (Alianza Forma), 1983.
- _____, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa y críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- BRETON, André, *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Editions Pierre Belfond, 1967.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1983.
- CARRIT, E. F., *Introducción a la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Madrid, Meseguer, 1950.
- CHASTEL, André, *El saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- CHIPP, H., *Theories of Modern Art*, University of California Press, 1968.
- CORREA, Carlos, *Diario del pintor, 1951-1984*, inédito. Biblioteca Pública Piloto (Medellín), Sala Antioquia
- CROCE, Benedetto. *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.
- _____, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Francisco Beltrán Editor, 1926.
- _____, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general con prólogo de Adelchi Attisani*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.

- _____, *Tutte le Opere - Problemi di Estetica*, Milán, Riccardo Ricciardi Editore, 1955.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980.
- ÉLUARD, Paul, *Antología de escritos sobre el arte*, tres tomos, Buenos Aires, Proteo, 1967.
- FIEDLER, Konrad, *Aforism sull'art*, Milán, Associati Sp.A., 1994.
- FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Barcelona, Xarait, 1983.
- _____, *Vie des formes*, París, Presses Universitaires de France, 1943.
- GLAESEMER, Jürgen, *Paul Klee, Handzeichnungen II, 1921–1936*, en: Kunstmuseum Berna, 1984.
- GOETHE, Johan Wolfgang, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1965.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981.
- HAUSER, Arnold, *Pintura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- HESSE, Herman, *Lecturas para minutos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1980.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1977.
- KLEE, Paul, *Diarios 1898–1918*, México, Era, 1970.
- _____, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Calen, 1972.
- _____, *Teoria della forma e della figurazione*, Milán, Feltrinellis, 1984.
- _____, *Vento di Rosa*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.
- MATISSE, Henri, *Reflexiones de un pintor*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- MARANGONI, Matteo, *Saper vedere: como si guarda un'opera d'arte*, Milán, Aldo Garzanti Editore, 1951.
- MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Valencia, Artes Gráficas-Soler, 1983.
- _____, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973.
- MORPURGO, Guido, *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- NOVALIS, *Inni alla notte-Canti spirituali*, Milán, A. Mondadori, 1982.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1984.
- PAPINI, Goivanni, *Obras, biografías y retratos*, Madrid, Aguilar.
- PAZ, Octavio, *Escritos sobre el surrealismo*, México, Biblioteca Era, 1973.

- PIAGET, Jean, *La epistemología genética*, Barcelona, A. Redondo Editor, 1970.
- PLATÓN, *El Banquete, Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1988.
- READ, Herbert, *Arte ahora*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1976.
- RODRÍGUEZ, Ida, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, México, UNAM, 1988.
- SARTRE, Jean Paul, *L'Imaginaire*, París, Gallimard, 1948.
- SCHILLER, Federico, *La educación estética del hombre*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1943.
- SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976.
- _____, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SERRES, Michel, *Esthétiques sur Carpaccio*, París, Hermann, 1975.
- Tomassoni, I., *Piet Mondrian*, Florencia, Sadea-Sansoni, 1969.
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de `pui eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, Milanese, 1936.
- _____, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VENTURI, Lionello, *Cómo entender la pintura*, Barcelona, Ediciones Destino, 1988.
-

PIE DE PAGINAS

- 1 Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- 2 Jean Paul Sartre, *L'imaginaire*, París, Gallimard, 1948.
- 3 Venturi, *Op.cit.*
- 4 Giulio Carlo Argan, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.
- 5 Venturi, *Op. cit.*
- 6 Benedetto Croce, *Tutte le opere - Problemi di estetica*, Milán, Riccardo Ricciardi Editore, 1955,.
- 7 Erwin Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1984.
- 8 Julius von Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1981.
- 9 Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, *Guida a la storia dell arte*, Florencia, Sansoni, 1977.

- 10 Venturi, *Op. cit.*
- 11 Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa y críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe,
1968
- 12 .
- 1 Federico Schiller, *La educación estética del hombre*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1943, p. 193.
- 2 Cfr. Jean Piaget, *La epistemología genética*, Barcelona, A. Redondo Editor, 1970.
- 3 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.
- 4 Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1977.
- 5 Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Francisco Beltrán, 1926.
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.*
- 9 Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938,.
- 10 *ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*
- 13 E. F. Carrit, *Introducción a la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- 14 Herbert Read, *Arte ahora*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1976.
- 15 Lionello Venturi, *Cómo entender la pintura*, Barcelona, Ediciones Destino, 1988.
- 16 Mateo Marangoni, *Saper vedere: como si guarda urt opera d'arte*, Milán, Aldo Garzanti Editore, 1951.
- 17 Citado en: Guido Morpurgo, *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 143.
- 18 Adelchi Attisani, "Prólogo", en: Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.

1 Konrad Fiedler, *Aforism sull'art*, Milán, Associati Sp. A., 1994, p. 80.

2 Ida Rodríguez, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, México, UNAM, 1988.

¹ Citado por Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978,.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ Herbert Chipp, *Theories of Modern Art*, Los Ángeles, University of California Press, 1968, pp.433-445.

¹ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Editions Pierre Belfond, 1967,.

² Herman Hesse, *Lecturas para minutos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1980, p. 90.

¹ Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978, p. 26.

² Henri Matisse, *Reflexiones de un pintor*, Buenos Aires, Emecé, 1998, p. 195.

³

⁴ Walter Hess, *Op. cit.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹ Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, París, Hermann, 1975.

² Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1983.

³ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Akal, 1987.

⁴ Serres, *Op. cit.*, p. 133.

⁵ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

¹ Paul Eluard, *Antología de escritos sobre el arte*, tomo 1, Buenos Aires, Proteo, 1967, p. 130.

² *Ibid.*, p. 131.

- ³ *Ibid.*, p. 132.
- ⁴ *Ibid.*, tomo 3, *La pasión de pintar*, p. 37.
- ⁵ *Ibid.*, tomo 2, p. 132.
- ⁶ *Ibid.*, tomo 1, p. 131.

- ¹ Walter Hess, *Documentos para la comprensión...*, *Op cit*, p. 140.
- ² G. Carlo Argan, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, p. 492
- ³ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973, p. 10.
- ⁴ Cfr. I. Tomassoni, *Piet Mondrian*, Florencia, Sadea Sansoni, 1969, p. 9.
- ⁵ Cfr. Argan, *El arte moderno*, *Op. cit.*, pp. 492-494.
- ⁶ Walter Hess, *Op. cit.*, p. 144.
- ⁷ *Ibid.*, p. 141.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Johan Wolfgang Goethe, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1965, p. 402.
- ¹⁰ Mondrian, *Op. cit.*, pp. 34, 36.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 33
- ¹² Goethe, *Op. cit.*, p. 402.

* Conviene aquí observar que en torno al problema de la substancia, Spinoza, al contrario de Descartes, admite solamente dos atributos que son susceptibles de ser captados por el intelecto humano: el pensamiento y la extensión (cfr. *Ética*, segunda parte). Siendo éstas precisamente las dos categorías isomorfas a las cuales Mondrian reduce su lógica plástica: el pensamiento de las relaciones puras y la extensión geométrica.

- ¹³ *Ibid.*, p. 402.
- ¹⁴ W. Hess, *Op. cit.*, p. 142.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 142.
- ¹⁶ Piet Mondrian, *La nueva imagen en la pintura*, Valencia, Artes Gráficas-Soler, 1983, p. 33.
- ¹⁷ Mondrian, *Realidad natural...*, *Op. cit.*, p. 84.
- ¹⁸ Argan, *Op.cit.*, p. 494.

* Estamos refiriéndonos, por supuesto, al trágico período europeo cuando aún abiertas las heridas de una guerra, la violencia nazi incubaba otra de consecuencias más catastróficas que la primera.

19 Mondrian, *Realidad natural y...*, *Op. cit.*, p. 45

20 *Ibid.*, p. 49.

21 Walter Hess, *Op. cit.*, pp. 144 -145.

1 Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Calen, 1972, p. 10.

2 Cfr. G. Carlo Argan, *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1966, p. 119.

3 Citado por Jürgen Glaesemer, *Paul Klee, Handzeichnungen II, 1921 – 1936*, en: Kunstmuseum Berna, 1984, p. 197.

4 Glaesemer, *Op. cit.*, p. 190.

5 *Ibid.*, p. 196.

6 Paul Klee, *Teoría della forma e della figurazione*, Milán, Feltrinellis, 1984.

7 Paul Klee, *Vento di Rosa*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 8.

8 Cfr. Henri Focillon, *Vie des formes*, París, Presses Universitaires de France, 1943.

9 Paul Klee, *Diarios 1898 – 1918*, México, Era, 1970, p. 346.

10 Pierre Cabanne, *Entretiens avec ...*, *Op. cit.*, p. 26.

11 Cfr. Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, *Op. cit.*, p. 13.

12 Glaesemer, *Op. cit.*, p. 230.

13 Citado en Herbert Read, *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984, p. 187.

1 Novalis, *Inni alla notte - Canti spirituali*, Milán, A. Mondadori, 1982.

2 Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Madrid, Alianza, 1983.

3 André Breton, *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

4 Citado en Walter Hess, *Documentos para la comprensión...*, *Op. cit.*, p. 165.

5 Citado en H. Chipp, *Op. cit.*, p. 445.

6 *Ibid.*

7 Octavio Paz, *Escritos sobre el surrealismo*, México, Biblioteca Era, 1973.

⁸ Novalis, *Op. cit.*

⁹ Chipp, *Op. cit.*

¹ Carlos Correa, *Diario del pintor, 1951-1984*, inédito. Biblioteca Pública Piloto (Medellín), Sala Antioquia, p. 26.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 43

⁴ *Ibid.*, p. 37.