

LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO

(Introducción a sus Formas Simbólicas)

Werner Hofmann
Editorial Península
Barcelona 1995

Resumen Realizado por David Chacobo

LA PREHISTORIA DEL ARTE MODERNO

TRES DECLARACIONES DE PRINCIPIO

Las tres “formas simbólicas” aparecen en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, o, más exactamente, hacia 1910. En aquella época se presentaron en serie continuada unas tesis provocadoras, y todo lo que ha sucedido después remite a ellas sus argumentos. Las tres tesis provienen de Picasso, Kandinsky y Mondrian. Lo “nuevo” se presenta de tres maneras diferentes, con un radicalismo y una claridad tan ejemplares que los contemporáneos reaccionaron escandalizados y creyeron que se habían roto todos los lazos con el pasado.

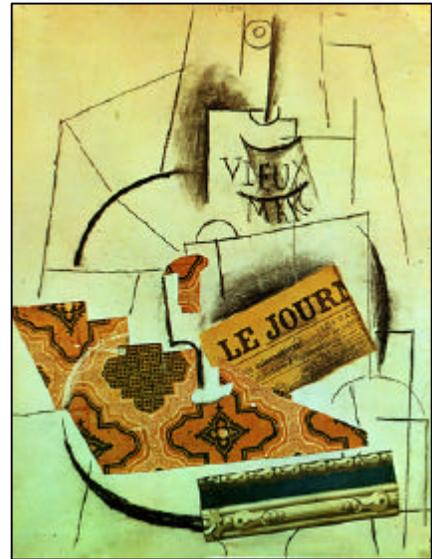
La Cosificación de la Obra de Arte. Los acontecimientos a relatar se inician en la primavera y el verano del año 1910. Braque pinta una *Naturaleza Muerta con un Violín y una Jarra*. Este cuadro es una buena muestra de la envergadura formal del cubismo analítico, que en aquel momento llega precisamente a su apogeo. La reproducción de los objetos se distribuye en distintas capas de realidad, o más exactamente: en distintas zonas de precisión objetiva. Incluso un observador no familiarizado con las convenciones lingüísticas del cubismo podrá reconocer, aunque con precisión diferente, determinados contenidos figurativos: el borde superior de una jarra, terminado en forma rostrada, así como el mástil de un violín con la voluta y las clavijas, las cuatro cuerdas, que por cierto no se apoyan en el punte, sino que lo atraviesan, y las dos efes. Estas referencias actúan sin embargo de forma puntual, se integran en una estructura formal de aristas y planos. También se diferencian entre sí por pertenecer a diferentes capas de la realidad: la voluta y las clavijas producen verdaderamente una impresión plástica tridimensional, rompen la imagen superficial a la que se adaptan en cambio, el punte y las efes. La integración puede interpretarse también como acto de comunicación. Ello produce como resultado que se escatime en ambos objetos la unidad corporal que conocemos de ellos. Al fijar su entorno y exponer al mismo tiempo su irrupción, resisten cualquier intento de querer separarlos, destacarlos o independizarlos. Las referencias puntuales a los objetos no sólo están situadas en un laberinto figurativo interminado, sino que forman parte de su tectónica de aristas vivas. Ciertos perfiles que acentúan el cuerpo de la jarra y del violín, cumplen sin embargo también la función “abstracta” en la organización caleidoscópica de la escena completa. Si se recubre por ejemplo la abertura de la jarra, el resto de su cuerpo, con sus variados quiebros, no produce un efecto más figurativo que el trenzado de aristas que articula el espacio entre la jarra y el violín. De manera que podemos establecer que los trazos de esta imagen (son sobre todo líneas que forman ángulos agudos, aristas y planos) contienen un determinado



pluralismo semántico. En parte se remiten a formas empíricas, pero al mismo tiempo pertenecen a la geometría no figurativa de la estructura del cuadro.

Hay un detalle importante. Cerca del borde superior del cuadro vemos una escarpia, que arroja una sombra oblicua sobre el lienzo. Una observación cuidadosa muestra que la sombra y la escarpia están pintadas. Un tiempo después, en el invierno de 1911, vino a sustituir a la ilusión óptica el principio del montaje, es decir, la técnica de pegar fragmentos de objetos materiales a la superficie del cuadro. Así surgieron “nuevos medios de materiales muy diversos, tales como tiras de papel coloreado, pigmentos para esmaltes, papel de periódico, a los que se añaden además para los “detalles reales” otros como tela encerada, vidrio, serrín, etc. Estos trabajos se denominan *papiers collés* o *collages*.

Un cuadro de este tipo, que muestra admirablemente la polifonía de este procedimiento, es la *Naturaleza Muerta con una Botella “Vieux Marc”* de Picasso, del año 1913. El material adquiere ahora el carácter de un contraste brusco, que se produce como mínimo en dos zonas distintas de la realidad. Una está formada por fragmentos bidimensionales de objetos reales (periódicos, papel mural pintado), cuyo carácter de recorte caprichoso salta inmediatamente a la vista. La otra la integran “líneas básicas” geométricamente dispuestas, que están trazadas a lápiz y que sólo parcialmente sugieren algún objeto. Ahí está el gollete, que da idea de ello por las palabras “Vieux Marc” como por su semejanza con los golletes empíricos, y ahí están las tres abrazaderas, que se corresponden entre sí (pero que no están unidas), y que aluden en la mente del observador a la imagen de una mesa vista desde arriba. El cuadro parte por tanto de una imagen realista, pero se adentra en un dominio que podríamos designar como su transfiguración abstracta, o incluso como el vencimiento y el derrocamiento de las impresiones perceptibles.



El cuerpo extraño consigue que nos demos cuenta de la diferencia fundamental entre el contenido realista de un cuadro cubista y el de uno ilusionista. Si faltara la presencia de la escarpia, nos veríamos tentados a medir esta naturaleza muerta con los supuestos habituales que nos sirven para valorar las imitaciones realistas. Este juicio se produciría al reprochar al cuadro las desfiguraciones, así como los errores y la negligencia en las perspectivas. La introducción de la escarpia nos previene de este tipo de sentencias, porque concentra nuestra percepción en una singularidad que separa radicalmente la imagen cubista de la ilusionista.

En la medida en que un cuadro deja de imitar objetos en forma de apariencias continuadas, se convierte él mismo en un objeto *per se*, en una cosa en sí. Y los cubistas, al utilizar letras caligráficas, titulares de periódico y etiquetas de botellas para realizar sus cuadros, estaban planteando un nuevo problema: la posibilidad de cosificación de la obra de arte bidimensional, que poco tiempo después se convertiría en realidad a través del *collage* y el montaje.

Al introducir este tipo de detalles “reales” en el cuadro, se origina un estímulo con el que se asocian imágenes del recuerdo, y éstas construyen entonces en la conciencia

el objeto acabado a partir del estímulo “real” y del esquema formal. Así se forma en la conciencia del observador la completa representación material deseada, o dicho de otra manera, el producto totalmente asimilado.

Con respecto a la naturaleza muerta de Braque, se ha dicho que determinadas líneas significan tanto perfiles de los objetos como líneas abstractas básicas. Consecuentemente, al transferir esto al *collage* de Picasso, se deduce de este hecho la siguiente conclusión: las letras “LE JOUR” aluden por una parte al título de un periódico, y por otra parte tienen que ser concebidas en la unidad de la obra de arte. Al despojarlas de su información objetiva, las letras impresas pasan a ser elementos lingüístico-formales y adquieren *el mismo valor* que las líneas abstractas básicas. A la vista de esto surge la resolución de no pintar elementos de la realidad, sino de pegarlos en la superficie del cuadro. Es la consecuencia extrema de la tendencia a reproducir los hechos con la mayor fidelidad posible, pero al mismo tiempo supone la ruptura con la práctica pictórica que representa esta aspiración, cuya ambición consistió en transformar íntegramente en pintura toda la superficie del cuadro.

El Ideal de lo Inmediato. La historia del arte sitúa en el año 1910 el inicio del lenguaje formal no figurativo en el ámbito del arte bidimensional. Como partida de nacimiento se considera la llamada *Primera Acuarela Abstracta* de Kandinsky, cuyo título ya sugiere la idea de novedad.

Acostumbrados a ordenar y a configurar lo que se ofrece a nuestra mirada, no encontramos ningún camino, ninguna guía formal que coordine todo. Lo que se registra como defecto es la falta de un acuerdo mutuo, continuo e ininterrumpido entre las líneas y las manchas de colores. Todas las



líneas y colores son individualidades y como tales son irrepetibles. No existe realmente un diálogo formal, ningún eco de forma a forma, sino únicamente una calurosa conversación en la que los elementos hablan sin entenderse. Los ejes o curvas que pudiéramos intentar descubrir no tienen un desarrollo rítmico. Se trata más bien de un conjunto de esporádicos arranques, exclamaciones, demoras e interrupciones, que tan pronto emergen importunamente como vuelven a desaparecer.

En ninguna parte, y esto hay que manifestarlo de una manera explícita, se reúnen los sucesos intentando conformar una “figura”, un complejo estructural concebido de un modo continuo. En lugar de ello nos encontramos con una movilidad errante, espasmódica y que se extingue rápidamente, y que además pone sus miras en encubrir ejes bidireccionales, suprimir los centros de gravedad y evitar los concentrados formales. Percibimos un modelo que se dispersa en todas las direcciones, formado por garabatos y trazos difuminados, y donde los espacios vacíos tienen algo importante que decir. No tienen que concebirse como intervalos. Más bien separan las múltiples células formales, los conglomerados y las manchas de pintura, permitiendo que su aparición se

asemeje a “islas” explosivas, de manera que se acentúa el carácter de lo abierto, lo lábil y lo equívoco e incoherente.

Como las características negativas (por ejemplo la incoherencia y la labialidad) se han adquirido por comparación con otros complejos formales, es decir, que se han introducido unas referencias ajenas a la obra en sí, no podemos por ello contentarnos con la respuesta más sencilla. Estamos autorizados a suponer que el artista puso sus miras en algo cuando pintó la *Primera Acuarela Abstracta*. Dado que no encontramos reproducciones del mundo exterior, entonces debe ser que se trata de datos de un mundo interior, seguramente el del artista. A esta suposición se le añade enseguida una segunda, igualmente de origen romántico: postula la concordancia de este “mundo interior” de la personalidad creativa con las fuerzas creadoras que impulsan el Universo (les es común la manifestación del caos efervescente).

Kandinsky rechaza estrictamente lo que parecen fórmulas y piedras de construcción de sus contemporáneos (esta es la fuerza propulsora de la negatividad de la acuarela). Se niega a aceptar la estilización, se prohíbe el impulso ornamental, no admite las desfiguraciones y distorsiones de los expresionistas. En otras palabras: evita producir unas formas “explícitas”, fijarlas en una expresión determinada, imprimirlas en un sistema gramatical. La ganancia se llama “abandono de la esclerosis” de las fórmulas para adentrarse en un mundo de máxima sinceridad posible, ordenamiento de cifras que se rebelan abiertamente contra la sobrecarga expresiva, renuncia al apasionamiento sonoro de los simbolistas y musicalistas, con los que el mismo Kandinsky había formado coro hasta hacía poco tiempo.

Kandinsky quiere desformular y aflojar, disolver la estructura ornamental, deshilar los hilos estilísticos, y allí donde hay severidad y unidad instaurar la inexactitud y lo abierto. La pintura anterior se contentaba con reflejar el “mundo interior” en el “mundo exterior”, su punto de partida inequívoco era el mundo de las percepciones. En el caso de Kandinsky parece en cambio que se haya roto el puente hacia los contenidos perceptibles, que se haya retirado la función imitativa a los medios creativos.

Monet y los impresionistas no vieron en modo alguno la naturaleza tan “reblandecida” y “borrosa” como quieren hacernos creer. Únicamente descubrieron al aire libre, en los contornos de un pincel evasivo, las metáforas evidentes para el acto visual del ojo “inocente”, y con ello dieron una dimensión de contenido a su pintura, que se encuentra al otro lado de la reproducción de contenidos objetivos.

Una hoja vista a una determinada distancia pierde para el observador sus rasgos característicos inequívocos y objetivos. Por tanto ya no podrá reproducirla con una precisión botánica, sino únicamente como un confuso garabateo lineal (o más exactamente: no la hoja, sino la “impresión” sugerida por ésta y no completada ni corregida por ninguna ciencia experimental). Este garabateo sólo puede referirse en un determinado contexto figurativo al contenido objetivo “hoja. Aislado de éste no manifiesta ningún enunciado figurativo. En ambos casos aparece el carácter formal negativo, es decir, el “amorfismo” del garabateo, indisolublemente enmarañado, casual y arbitrario, y se acerca así al estado de cosas que hemos expuesto para la *Primera Acuarela Abstracta*.

Las licencias manuscritas de que Kandinsky ha asimilado después de largos años de aprendizaje tienen sus raíces en el *confused mode of execution* de la imitación sin disimulos de la naturaleza.

El Ideal de Equilibrio. Poco tiempo después de la *Primera Acuarela Abstracta* de Kandinsky, Piet Mondrian pintó, basándose en otros presupuestos, una serie de cuadros que también producen una impresión abstracta. Pero de un modo diferente al caso de Kandinsky, el ojo percibe aquí un orden cuyo modelo básico, una especie de cruz de coordenadas, puede apreciarse fácilmente. En el *Manzano en Flor* (1912), el vocabulario lineal es de una gran homogeneidad, por no decir uniformidad. Está constituido principalmente por variaciones sobre un carácter forma, la curva suavemente arqueada. Se evita al máximo el ángulo recto, pues en la periferia del centro de la imagen, donde se cruza el eje vertical con el horizontal, se ramifican curvas hacia ambos lados, intervienen entre los dos brazos de la cruz de los ejes y la transforman en una especie de vibración.



Mondrian ha retirado a la imagen aparente del árbol el motivo lineal básico de su organización gráfica, la ramificación armónica hacia todos los lados, y por otra parte ha suprimido aquello de donde procede el trenzado de los nudos y de las ramas: el tronco. La finalidad de Mondrian, la linealización rítmica, se encuentra indudablemente en oposición a la expectativa formal en que confía el espectador a leer el título, pues éste concibe bajo la indicación de un árbol florido una espesura enmarañada y colorida y no una estructura lineal “pelada”. Mondrian sacrifica por tanto el contenido objetivo “árbol” a un determinado principio formal, la linealización, y a través de esto hace una representación ambigua y enigmática al compararla con el título del cuadro. En efecto, si uno se acerca al cuadro sin la expectativa de un objeto y se contenta con la representación alegórica de un único distintivo del árbol (la ramificación), entonces nada se opondrá a la legibilidad del cuadro.

Sus propósitos al representar son los siguientes: simplificación, desenredo, sistematización de la imagen de la naturaleza, acentuación de algunas pocas “líneas básicas” características. Para ello se beneficia por un lado, del ejemplo de los cubistas, y por otro lado, desarrolla su propio estudio esmerado de la naturaleza. Indudablemente, sus resultados superan rápidamente la ausencia relativa de objetos del cuadro cubista, y en su última fase llegan a plantear una geometría plana completamente libre de objetos.

Es el momento en el que el artista no se interesa por las manchas cromáticas y los fenómenos luminosos de un árbol, sino que, como en el caso de Mondrian, pone acento en el apuntalamiento lineal, cuando no quiere retener una “impresión” transitoria sino descubrir relaciones proporcionales y direccionales. Entonces tendrá que buscar otro acceso y procurará, mediante un esquema lineal, reducir la multiplicidad de los datos percibidos a un determinado denominador lineal.

Mondrian tiene puesta la vista en lo esencial, quiere extraer de lo individual lo general, lo universal. Las formas exteriores de las impresiones sensoriales le presentan lo “universal” únicamente en forma encubierta. Descubrirlo, liberarlo de la limitación de la forma individual y hacerlo común a todos, ésta es para él la labor del nuevo arte. De la confusa multiplicidad de líneas con que topa el ojo en el mundo perceptible, él entresaca algunas pocas líneas directrices. Se eliminan curvas y ángulos agudos hasta que la tensión axiomática se queda en líneas verticales y horizontales. Así pues: una

vez encaminados en la disciplina de la línea, el contenido objetivo es prontamente suplantado por el contenido formal y, consecuentemente, se abandona el ambiente que permite asociaciones figurativas al observador. De este modo, Mondrian se aproxima espiritualmente mucho a Kandinsky: ambos ven la realidad material como un encubrimiento de lo “universal” de lo esencial, y por ello se sienten autorizados a prescindir de ella.

El credo idealista de Mondrian alumbró la siguiente fase: el arte se encuentra por encima de toda realidad, no tiene ninguna relación directa con la realidad. En virtud de ello, Mondrian aboga por la propia soberanía del producto artístico, que se mantiene en el proceso de cosificación. Llevado por esta convicción, pugnan por la evocación de lo permanente e inmutable, por sistemas de referencia en los que se objete su visión del equilibrio universal.

Resultados. Kandinsky y Mondrian renuncian a la reproducción de la realidad empírica. Ambos pretenden eliminar y traspasar el mundo de los objetos, y para ello invocan la fuerza del espíritu y se proponen como finalidad la superación de la materia. Ambos afirman haber pasado de la superficialidad de los objetos y de las apariencias a una zona interna esencial, y haber descubierto posibilidades expresivas que hasta entonces no habían sido accesibles a la pintura.

Las tres declaraciones de principio ilustran la siguiente tesis: un complejo formal que no reproduce contenidos objetivos no expone en consecuencia ninguna realidad secundaria tomada del mundo empírico y que por ello sería subordinada. Este complejo formal se convierte en una realidad de primer orden y como tal adquiere la misma condición que las cosas y los objetos del mundo que nos rodea. Los *collages* de los cubistas, al acabar con la superficie hasta entonces homogénea e “ideal” del cuadro mediante la introducción de cuerpos extraños. Se establecen distintos planos de realidad o capas materiales heterogéneas, cuya abrupta coexistencia contradice la estética del Renacimiento y su ilusionismo. Entre otras cosas, están colaborando a abrir al complejo formal artístico el camino que va de la imagen al producto, a la cosificación. La fase final de este proceso es un objeto *sui generis* que no se encuentra en el dominio del mundo perceptible. Lo primero rige para los *collages* y los montajes, y lo último para Kandinsky y Mondrian, que a diferencia de los cubistas todavía se aferran a una convención esencial establecida por el Renacimiento, que es la superficie homogénea del cuadro y no interceptada por ningún cuerpo extraño.

REPRESENTACIÓN Y CONFIGURACIÓN

Arte Imitativo y Arte Simbólico. El artista se encuentra con la disyuntiva de elegir entre dos posibilidades fundamentales para su exposición de la realidad. O bien se decide por la rivalidad con la realidad visible, es decir, a favor de su *imitación* indisimulada o perfeccionada, y en este caso su finalidad será la ilusión y lo que expone será una *representación*, una imagen aparente. O bien quiere, siempre a partir de algunos pretextos, sugerir conceptos y mostrarlos de una manera clara o bien evocarlos por alusión, quiere convertir la imagen empírica aparente en un sistema acausal, no perfilar formas sino inventarlas con tenacidad, o más brevemente: no producir imágenes percibidas sino imaginativas, establecer símbolos, imprimir configuraciones. El arte imitativo se ciñe con los medios que tiene a su disposición en cada caso el modelo obligatorio que le presenta el mundo de las apariencias, extrae de él un detalle óptico que se remite subjetivamente al observador. El arte simbólico no ofrece un detalle sino una totalidad espiritual, sus objetos no se mueven en espacios formados a imitación de nuestros espacios empíricos, sino en dimensiones imaginarias y espirituales en las que no funcionan las normas de nuestras experiencias sensoriales.

Rigor Formal de la Línea. Resulta natural trazar una línea desde la pincelada suelta del siglo XVI hasta los *confused modes of execution* de Ruskin, continuarla hasta el impresionismo y acabar este desarrollo en la *Primera Acuarela Abstracta* de Kandinsky. Quien renuncia a sistematizar las impresiones de la naturaleza, a reducir su infinita variabilidad de unas convenciones formales comprensibles, emulara su “caos” y acudirá a los *confused modes of execution*. *El procedimiento selectivo y normativo tiene su origen en la concepción idealista de la belleza, que acentúa la línea, y cuya fase extrema es la renuncia al objeto, es decir, el vuelco a la “abstracción”.*

El ideal formal clásico (o apolíneo según Nietzsche), cuando se encuentra realizado en obras de arte, éstas producen el efecto de ser equilibradas, interiormente satisfechas, completamente articuladas y definitivas. Parecen bastarse a sí mismas: la unidad de propósito hace que ninguna parte se eche en falta y que nada pueda añadirse accidentalmente. La totalidad está por tanto estructurada y no acumulada.

El hecho de que Mondrian experimente su principio de linealización en el paisaje y (al igual que los cubistas) en la naturaleza muerta, evidencia la última fase expansiva de un proceso que al principio se limitaba a la figura humana y que paulatinamente se extiende a los objetos muertos y a los fenómenos de la naturaleza. Esto se comprende fácilmente, ya que las posibilidades de la estilización lineal se presentan sobre todo en la imagen figurativa heroica e ideal. La figura humana, desnuda o intemporalmente vestida, es más accesible al procedimiento formal de la continuidad fluctuante que el cuadro de género, el paisaje, el animal o la naturaleza muerta.

Gran Realismo y Gran Abstracción. La manera más directa de explicarlo es a través de los pensamientos que Kandinsky publicó en 1912 en su texto *Sobre la Cuestión de la Forma*. En él se encuentra alineado todo el radio de acción en el que se desarrolla desde hace más de medio siglo el “arte moderno”. Los polos extremos ya no se denominan desde entonces idealismo y naturalismo, sino gran abstracción y gran realismo. Vale la pena citar fragmentos esenciales de esta declaración de principio.

“Estos rasgos característicos de una gran época espiritual...los vemos en el arte contemporáneo. Y son: 1) una gran libertad que a algunos les parece ilimitada y que 2) hace audible el espíritu, que 3) vemos manifestarse en las cosas con una fuerza muy intensa, y que 4) se apoderará paulatinamente, y ya se apodera de todos los ámbitos espirituales, de donde 5) crea también en cada ámbito espiritual, y por tanto también en todas las artes plásticas (especialmente en la pintura), muchos medios expresivos (formas) que pueden ser individuales o abarcar grupos y 6) quien hoy en día tiene a su disposición toda la despensa, es decir, que se aplica como elemento formal *cualquier materia*, desde la “más dura” hasta la que sólo vive en dos dimensiones (la abstracta)”.

Kandinsky añade a esta proclamación una serie de importantes aclaraciones:

“Ad. 1. En lo que concierne a la libertad, se expresa en la tendencia a emanciparse de las formas que ya han manifestado su finalidad, es decir las formas antiguas, en la tendencia a la creación de formas nuevas e infinitamente diversas.

Ad. 5. Hoy en día encontramos en las artes plásticas (especialmente en la pintura) una riqueza inmensa de formas... Y la gran variedad de estas formas deja reconocer fácilmente la tendencia común. Y así basta decir: todo está permitido. Pero lo permitido en la actualidad no puede ser sobrepasado. Lo actualmente prohibido permanece imperturbable.

Ad. 6. Las formas manifestadas, que han sido arrancadas por el espíritu a la despensa de la materia, pueden ordenarse fácilmente entre dos polos. Estos polos son: la gran abstracción y el gran realismo.”

“Estos dos polos abren dos caminos que finalmente conducen al mismo destino. Entre estos dos polos existen muchas combinaciones de las diferentes concordancias entre lo abstracto y lo real. Estos dos elementos siempre estuvieron presentes en el arte, designados como lo “puramente artístico” y los “figurativo”. El primero se expresa en el segundo, mientras que el segundo servía al primero. Era un balanceo diverso, que aparentemente intentaba alcanzar la cumbre del ideal en el equilibrio absoluto.”

“Y parece que hoy día ya no se encuentra ninguna finalidad en este ideal, que ha desaparecido la palanca que sostenía los dos platillos de la balanza y que ambos platillos tienen la intención de desarrollar separadamente sus existencias como unidades autónomas e independientes entres sí. Y en este quebrantamiento de la balanza ideal se divide también lo “anarquista”. Parece que el arte ha puesto fin al hecho de completar agradablemente lo abstracto a través de lo figurativo, y a la inversa. Por una parte se retira a lo abstracto el apoyo diverso de lo figurativo, y el observador se siente flotando en el aire. Se dice: el arte pierde pie. Por otra parte se retira a lo figurativo la idealización diversa de lo abstracto (el elemento “artístico”), y el observador se siente clavado en el suelo. Se dice: el arte pierde el ideal.”

“ El gran realismo mencionado es una tendencia todavía incipiente que expulsa de la imagen lo exteriormente artístico y busca incorporar el contenido de la obra a través de la simple reproducción (“no artística”) del objeto duro y sencillo. La gran antítesis de este realismo es la gran abstracción, que aspira a eliminar aparentemente del todo lo figurativo (real) y busca incorporar el contenido de la obra en formas “inmateriales”.

Kandinsky concede al pintor la posibilidad fundamental de elegir subjetivamente el grado de realidad. Más aún: le permite muchas combinaciones de las diferentes concordancias entre lo abstracto y lo real. Como estas concordancias se extienden a toda la materia, incluso a la más dura, significan la interpenetración de medios creativos bidimensionales y tridimensionales o bien de capas de la realidad.

Kandinsky revaloriza el “gran realismo”. Expresado en la terminología convencional: declara de igual condición el nivel idealista y el naturalista y evita discriminar las combinaciones intermedias. Estos dos polos “abren dos caminos que finalmente conducen al mismo destino. Entre ambos se extienden las innumerables posibilidades de las diferentes concordancias entre lo abstracto y lo real.

A esto debe añadirse que, en verdad, el gran realismo, en el cual domina lo figurativo, coincide ampliamente con el ámbito de la “simple imitación”. En cambio, lo que Kandinsky entiende como gran abstracción no queda limitado de ningún modo al “estilo”, es decir, al nivel de rigor formal: abarca todo el ámbito de lo “puramente artístico”, y éste se extiende también a las formas carentes de forma, que tienen su origen en un determinado modo de la tendencia a la imitación. Cuando Kandinsky desarrollaba sus teorías hacia 1910, estaba suficientemente orientado sobre el acontecer artístico europeo de su época (los cubistas en Francia y los expresionistas en Alemania) para poder reconocer que las posibilidades de los niveles distanciados del natural abarcan tanto los ámbitos del rigor formal geométrico como la espontánea ausencia de formas. En ambos se manifiesta lo “puramente artístico”, y no resulta difícil reconocer dos árboles genealógicos formales.

Para Kandinsky, cualquier objeto o forma no tienen valor material en sí mismos, sino que son *signos*. Justamente por eso puede situar cualquier objeto tridimensional y cualquier principio formal, también el “abstracto”, en el complejo semántico de su obra. Para los clasicistas, en cambio, la apariencia externa determina el orden jerárquico espiritual: un Apolo es más bello que un campesino holandés y por ello superior espiritualmente a él. Un cuadro histórico tiene mayor importancia que un cuadro de género. Este punto de vista postula un complejo semántico vertical derivado de la materia. Kandinsky plantea en cambio uno horizontal, con el cual quiere transparentar la materia. Con la equiparación del gran realismo y la gran abstracción se nivela la pirámide de valores.

LA SITUACIÓN AL FILO DEL SIGLO XIX

Los Impresionistas. La pintura de los impresionistas no se basa en ningún programa convenido, en ninguna estética. Del variado número de pintores que participaron entre 1874 y 1886 en las exposiciones en grupo, sólo puede identificarse a una minoría con los propósitos que a continuación esbozaremos. Manet (1832-1883), como promotor de gran significación, se encuentra artísticamente a gran distancia del grupo. Monet (1840-1926), Pissarro (1830-1903) y Sisley (1839-1899) fueron los principales defensores del nuevo estilo pictórico. La obra de Degas (1834-1919) sólo coincide parcialmente con las tendencias impresionistas. En sus comienzos, Monet, Renoir y Pissarro se cuentan por lo demás entre los realistas.



Le verger, Pissarro



Almuerzo sobre la hierba, Manet



Sol de Levante, Monet



El Sena en Bougival en Invierno,
Sisley



Mujer al Piano, Renoir



Retratos de una Oficina, Degas

Fue la “provisionalidad” de su pincelada la que convirtió a los impresionistas en precursores y no fue su incapacidad la que impidió coordinar de manera monumental sus tentativas, sino la aversión a todo lo que quiere ser fijado y establecido, la evitación del sistema cerrado, la renuncia a la formalización de las posiciones ganadas. Es precisamente una peculiaridad de este “nuevo estilo expresivo” el hecho de “encontrarse disperso en todas sus obras”.

Los impresionistas no se proponen reproducir de la materialidad dura y palpable del mundo físico lo que les comunica de ella su experiencia procedente de la costumbre. Pretenden traspasar al lienzo únicamente lo que se precipita en el acto visual espontáneo, no guiado por ningún conocimiento. La fisiológica “inocencia del ojo”, que prescinde tanto de la muleta de la experiencia racional como de los estímulos de la fantasía recomendados por Leonardo, debe facilitarles del mundo únicamente una

sugestión, una “impresión”, es decir, una imagen primordial y original de la máxima inocencia e inmediatez posibles.

Con esta protesta antirracionalista hacen una renuncia consciente: se liberan de la solidez material en beneficio de una superficialidad pictórica, que quiere experimentar cada objeto únicamente como una suma de estímulos cromáticos. De ahí surgen finalmente sus lienzos, cuyo aspecto provoca a sus contemporáneos: lo fugitivo-inacabado, lo caótico-ilegible, que parece haber brotado instantáneamente. Estos pintores, además de procurar eliminar del acto pictórico cualquier conocimiento previo de sus “impresiones”, se esmeran también en evitar las fórmulas ya acuñadas, tanto en el vocabulario idealista como del ilusionista, y eluden cualquier forma preconcebida, premeditada. Así llegan en consecuencia a los *confused modes of execution*, que Ruskin ya recomendaba a sus lectores en 1857.

La técnica del pincel impresionista se ha aproximado bastante al ideal de la “inocencia del ojo”, que no pretende basarse en ninguna experiencia y, en consecuencia, tampoco quiere traer al cuadro los “colores recordados” de las cosas. Esta técnica, constituida por un mínimo de convenciones formales, se desarrolló a principios de los años setenta: con ella, el pintor descompone los colores, en los que el mundo físico se muestra al ojo, en un tejido de colores espectrales, a cuya “mezcla óptica” tendrá que dedicarse el observador. El trazo básico es una pincelada corta, análoga a la coma, que forma la subestructura centelleante y rítmica del cuadro, y que se aplica indistintamente a los diferentes contenidos objetivos.

Esta técnica transforma el mundo perceptible material en un estado flotante de solubilidad difusa, como si los datos perceptibles estuvieran constituidos meramente por puras formas potenciales. A las *formas potenciales* corresponden *colores potenciales*: en vez de retener los *colores locales* inherentes a las cosas o colores recordados que les atribuye nuestra experiencia, el pintor trata de capturar los *colores luminosos* perpetuamente cambiantes.

El ritmo establecido por la pincelada de trazo breve trata ciertamente de reproducir un máximo de plenitud de impresión original, capaz de fascinar la vista. Quiere parecer fresco, no derivado y asistemático. Pero dado que los artistas que lo manejan tienen presente la idea de una cohesión, suscitada por la luz, del conjunto del mundo aparente, se ven en el trance de tener que considerar esta continuidad óptica, es decir, de conferir a las vírgulas y a las comas un mínimo de homogeneidad y de movimiento simultáneo. El tejido suelto de los pigmentos destierra el peligro que amenaza la admisión incondicional y pasiva del “ojo inocente”, es decir, la desintegración de los datos perceptibles en un caos completamente inconexo de manchas de colores. Discreta y cautelosamente, a la confusión de lo natural se le retira la provocación del desorden total y se le pone un “bajo continuo” que salva la armonía.

Estos pintores querían ser actuales, apelaron a la diversidad de la vida urbana, descubrieron el ajetreo y el bullicio de las avenidas, el ambiente festivo de los restaurantes al aire libre y la magia discreta de los paisajes suburbanos. Todo esto lo consideraron digno de ser llevado al cuadro unos pintores cuyo nervio vital estaba completamente orientado hacia lo espontáneo y lo accidental, hacia la vibración superficial y hacia el instante fugitivo. Estos nuevos temas pictóricos, que ofrecen en conjunto un panorama optimista de la vida moderna (que ya había recomendado Baudelaire a los pintores), ciertamente sólo pudieron despertar aborrecimiento en un público que esperaba del arte mundos ideales o exóticos y anécdotas sentimentales,

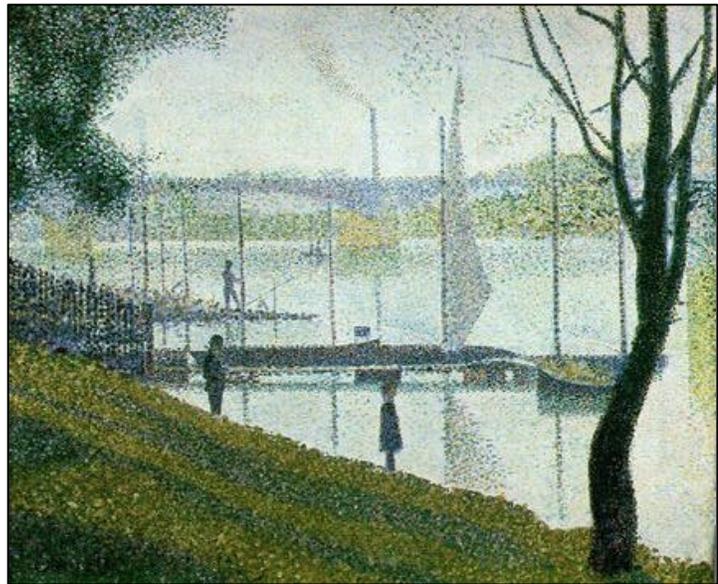
pero no la realidad “habitual” de los hipódromos, de los remeros dominicales o de los ensayos de ballet. Por un lado trataron de acercarse lo más posible al mundo aparente. Iban con sus caballetes al aire libre, se sometían al dictado fugitivo de ambientes luminosos variables, poseídos únicamente por el propósito de atrapar el espectáculo cambiante e imprevisible de lo atmosférico en todos sus matices. Este afán contemplativo asigna un papel central al color. La inquietud centelleante de las partículas de color permitió que los objetos se transformaran unos en otros, borró las distancias entre el primer plano y el fondo, los límites entre el cielo y la tierra, los objetos y sus sombras.

LOS CUATRO “PATRES” DEL SIGLO XX

George Seurat (1859-1891). En el año 1886, cuando Seurat provocó una gran sensación en una exposición con su *Domingo por la tarde en la Grande-Jatte*, surgió por vez primera el concepto de neoimpresionismo, acuñado seguramente por Félix Fénéon, y quedó asociado desde entonces al nombre de Seurat.

Sin embargo, es el término puntillismo el que más gráficamente presenta la novedad de este lenguaje formal. Las breves y nerviosas virguillas sugerían al observador la representación de una movilidad ligera y ágil. Mostraban la marca de la improvisación y dejaban ver impulsos en una determinada dirección, generalmente en diagonal, aun cuando éstos aparecieran sólo con un aliento breve y en cierta manera presurosa. Estas partículas de color fueron reducidas a puntos por Seurat, y se distinguen del “revuelo” suelto de los impresionistas por su unidad de textura casi en forma de retículo, por su ausencia de dirección (cada punto se encuentra con sus contiguos en un contacto de igual condición) y por la regularidad casi absoluta de la pincelada. Los puntos no están aplicados de un modo casual al lienzo, sino que, sin la más mínima espesura de trazo, se yuxtaponen y sobreponen sumándose cuidadosamente unos a otros.

Empeñado en conservar en los colores del cuadro la intensidad luminosa de los colores de la naturaleza, Seurat procedió, más categóricamente sistemáticamente que los impresionistas, a identificar cada uno de sus puntos con un determinado color primario o complementario. Deja a cargo del observador el hecho de volver a referir a lo figurativo, desde una determinada distancia y con ayuda de la mezcla óptica, los puntos de color “puros” y sin mezcla. Seurat identifica la originalidad aún más consecuente y sistemáticamente con el concepto de “pureza”: por eso, sus puntos de color se identifican ante todo con el grado inicial y más primordial de cualquier acto formal, por eso no quedan desfigurados por afecciones temperamentales ni se encuentran bajo la tutela de los contenidos objetivos, y por eso carecen también del aspecto “sucio” de la paleta y pretenden, al denegar cualquier materialidad, una pureza química y física, una ley natural absoluta. Este purismo de los valores lumínicos ya toca casi en la religión estética de la luz, propia del neoplatonismo.



Los puros valores lumínicos resultantes confieren una absoluta nitidez a las disposiciones de la imagen. Habitados a distinguir en la línea el factor de estabilización, uno se siente tentado a profetizar en el carácter antilineal del puntillismo la atomización de lo figurativo. Seurat logra obtener *campos de color* homogéneos a partir de la *estrecha sucesión* de los *puntos de color*, y estos campos restituyen nuevamente su textura a la figura humana y al mundo de los objetos. Tras la libre

concatenación por toda la superficie del cuadro de los puntos de color se eleva la nobleza y la textura de la forma clásica.

Paul Gauguin (1848-1903). Gauguin también buscó al mismo tiempo caminos para superar el contenido visible de la realidad y expresar con la línea y el color realidades internas, invisibles, a veces también especulativas. El abandono de los datos percibidos (también Gauguin proviene del impresionismo) debe abrir la mirada a las realidades profundas, universales, del alma. Prestó Seurat un tratado turco sobre pintura del siglo XVIII, en el que se recomienda: “Que todo respire calma y serenidad. Evita las posturas agitadas. Que cada figura esté sosegada”.

En estas frases se halla el programa artístico de Gauguin. Vuelto hacia el pasado, Gauguin reconoce ahí los síntomas de un extravío de la pintura, provocado por el racionalismo y sus métodos analíticos, por la física, la “química mecánica” y el estudio de la naturaleza.

Primeramente se trata de superar la inquietud formal y de contenido de los impresionistas, en énfasis de civilización burguesa de su pintura. Gauguin les recrimina superficialidad: sólo buscan hasta donde llega la vista, no en el centro enigmático del pensamiento. También le molesta la mezclanza móvil e improvisadora de su pincelada. Esta renuncia a la sintaxis incidental, de lenguaje suelto, de los impresionistas tiende al endurecimiento y a la rigidez de la composición pictórica. Decidido por la formalización y dispuesto a sacrificarlo todo por el “estilo”, su lenguaje formal queda marcado por la línea de fluidez continua. Para él, Ingres ya no es el clasicista reaccionario y de mente estrecha, sino un gran maestro que esconde calor y pasión detrás de su aparente frialdad.

Gauguin necesita para sus formas elementales el fondo vivencial de ámbitos originales, estéticamente vírgenes y no demasiado refinados: los encuentra en el paisaje poco cargado de la Bretaña, y más tarde en la exuberancia tropical del Pacífico meridional. Lo que se interpretó como huida era en realidad el anhelo de arraigarse fuera de la civilización. La argumentación antiestética de Gauguin es liberar el arte de su cautiverio en los sistemas dogmáticos de las escuelas, las academias y las mediocridades, y devolverle la dignidad de un acto creativo elemental.

Únicamente pretende liberar el concepto de “arte” de la estrechez naturalista-clasicista y de la presunción del gusto europeo, y abrirle los espacios del arte mundial: Persia, Egipto, India, Japón, el Pacífico meridional. Prefiere las pinturas murales de Giotto a la obra de Miguel Angel, admira las vidrieras medievales y las formas rústicas y torpes del arte popular.

No pinta la multiplicidad de las apariencias ni los tonos locales o luminosos, sino que da a sus figuras la intensidad cromática que poseen en su imaginación, y que la superficie del cuadro exige para ser sentida como un acorde cromático.

En *La Lucha de Jacob con el Angel*, la escena (campesinas bretonas en primer término, y los dos luchadores en segundo plano) tiene un carácter irreal-visionario. El resultado queda seccionado. Como Gauguin no utiliza recursos de perspectiva lineal ni aérea, el continuo espacial resulta aniquilado.



Tampoco las escasas sombras ayudan a la ilusión espacial, sino que acentúan el ritmo superficial. Lo que el cuadro pierde en profundidad espacial, lo gana en armonía superficial. No analiza más las formas del mundo aparente, caóticamente dispersas y atribuidas a la casualidad, por su consistencia cromática y estructural, sino que decreta una síntesis formal de los datos perceptibles e imaginativos. Al negarse a copiar la naturaleza exterior, cree poder tomar posesión de sus fuerzas internas.

Aunque Gauguin tendió hacia la concordancia entre arte y vida, forma e instinto, no estuvo dispuesto sin embargo a renunciar al acto creativo artístico y entregar el cuadro a la “anarquía de la vida”. El principio que le exime de la exactitud objetiva reza así: “La pintura tiene que buscar más la sugestión que la descripción, al igual que la música”. Para justificar la renuncia al contenido material, Gauguin, como cien años antes los portavoces de la sinestesia, se sirve de la analogía con la música, porque en ella parece concordar el ideal de la desensibilización con el de la desmaterialización.

Aquí encontramos un acceso directo al gran realismo y la gran abstracción de Kandinsky, al derecho concedido al artista de utilizar “cualquier materia, desde la más dura hasta la que se desarrolla únicamente en dos dimensiones (la abstracta), como elemento formal”, a la reproducción “no artística” del “objeto duro, sencillo” y finalmente a la ecuación: la línea es “una cosa, que tiene un sentido práctico-utilitario como lo tienen una silla, un pozo, un cuchillo...”. Dado que esta “cosa” puede utilizarse como un medio puramente pictórico, al artista se le da la opción de despojar de su finalidad también a las otras “cosas”, y de insertarlas en el cuadro como puros valores formales.

Vincent Van Gogh (1853-1890). Dado que toda la realidad es signo, es portadora de significados y alusiones de lo que está más allá y detrás de las cosas (la vida, los sentimientos, lo recóndito), en el fondo resulta igualmente válido el tema que representa el artista, a condición de que sea auténtico y sienta que la naturaleza le habla, le devuelve su propio estímulo.

Sentir las cosas mismas, la realidad, es más importante que sentir los cuadros, al menos es más fructífero y vivificante. La obsesión creadora de Van Gogh volvió una y otra vez desde este punto extremo, aunque sintomático, del examen de conciencia (en el que se halla una huella de la hostilidad protestante contra las imágenes), hasta el ámbito de la actividad artística, porque en el fondo estaba convencido de que el arte es la esencia de la vida. Y justamente por eso, el arte significaba para él más que un mero “pintar cuadros” para comerciantes de arte y exposiciones.

“Todo lo viviente es sagrado”. Apoyado en esta convicción, Van Gogh puede tomar otra decisión negativa. Más radical que el Gauguin encogido en una poesía hierática de las cosas, él puede renunciar a la escala jerárquica de los temas establecida por el clasicismo. Van Gogh se niega a aceptar los temas pictóricos tradicionales, petrificados en fórmulas, o bien les da nuevas provocadoras formulaciones, como por ejemplo en la naturaleza muerta de los zapatos usados. Quiere hallar alegorías donde los agrimensores iconográficos aún no han tomado posesión del terreno: la *Silla de Gauguin* no sólo debe dar testimonio de un objeto inanimado, sino de la amistad entre los dos pintores.

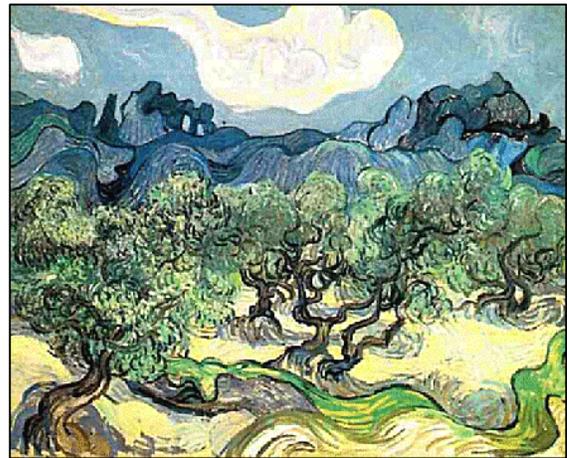
Resuelto del mismo modo en que rechaza la escala jerárquica tradicional de los temas, Van Gogh se cierra desde el principio al reglamento lingüístico convencional, emitido por las academias. Frente a la vanidad de los “expertos” que brillan con elegancia y habilidad, él sitúa con orgullosa humildad el alma como auténtica fuente del

acto creativo, es decir algo que no puede ser adquirido y para lo que no hay convenios formales. Nuevamente surge la idea de originalidad en rebelión contra la tradición oficialmente establecida, y se siente decidido a echar por la borda las últimas adquisiciones del arte pictórico y a empezar de nuevo. En este sentido es Van Gogh un “primitivo” como Gauguin, pero su visión de la originalidad está menos cargada de fuentes histórico-artísticas: no aboga por el estilo, sino por una transmisión directa, casi no artística, en contraposición a la retórica pulida de los académicos.

Su ímpetu por la exageración le aleja también de la técnica calculada y meditada de Seurat. Y en Gauguin y en Bernard admira la decisión de prescindir de la reproducción fotográficamente perfecta del objeto, en vez de dar a la forma precisa del árbol un carácter absoluto, pero encuentra que Gauguin es temeroso como pintor. En cambio, los maestros admirados por Van Gogh le resultan insoportables a Gauguin: Daumier, Daubigny, Rousseau, Monticelli. Solamente en la admiración por Delacroix pudieron estar de acuerdo. Gauguin tiende, a emular a los “primitivos”, a nivelar la pincelada, mientras que Van Gogh propende a su exceso expresivo, psicográfico.

Van Gogh no utiliza la línea moderadamente, sino que la dota de una violencia volcánica. Mientras Gauguin instrumenta una tensión pictórica bidimensional a base de contornos deslizantes y campos reposados de colores, Van Gogh quiere dibujar con el pincel ancho y vigoroso y llegar de este modo (sin desarrollar un juego entre formas abiertas y cerradas) a una síntesis de color y línea a un resplandor cromático linealmente dirigido y a una vibración que late en todo el cuerpo pictórico.

Los paisajes de Van Gogh, como por ejemplo *Paisaje con Olivos*, parecen revueltos y agitados por sacudidas. Los objetos de sus naturalezas muertas reflejan vivencias humanas (dolor y éxtasis). Y sus retratos caracterizan al individuo único y también al “tipo que se ha formado a partir de muchos individuos”. Todos tienen en común los golpes arrebatados de la pincelada. En contraposición a los estados apaciguados de Gauguin, que también inmoviliza la imagen figurativa como si fuera una naturaleza muerta, en Van Gogh todo es movimiento concebido en conflictos espaciales y gestuales.



Van Gogh quiere expresar lo alegórico, avanzar desde la apariencia hasta el ser, con la ayuda del “color sugestivo”: “Hay que expresar el amor de dos amantes a través del matrimonio de dos colores complementarios, a través de su mezcla y de la vibración misteriosa de los tonos afines. El pensamiento de una frente a través del resplandor de un tono claro sobre una frente oscura. La esperanza a través de cualquier estrella. El ardor de un ser mediante los rayos de un sol que se pone. Esto seguro que no es ninguna ilusión visual realista, ¿pero no es lo más esencial?. El descubrimiento del poder propio del color puede ir aún más allá y (por lo menos metafóricamente) dejar que el contenido objetivo se disuelva completamente en el contenido formal.

Su arte y sus cartas testimonian que lo que le importaba era extremar arbitrariamente las impresiones sensoriales, impregnarlas de expresión, alma y

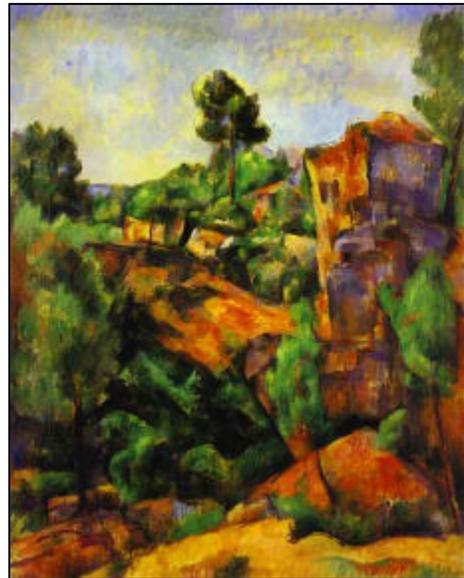
sentimiento, realzar lo típico de lo excepcional, lo simbólico, esencial, de lo casual. En este sentido fue, aún más que Gauguin, un precursor del expresionismo.

Paul Cézanne (1839-1906). Más joven que Degas y Pissarro, sólo un poco mayor que Monet, Renoir y Sisley, perteneció al círculo de jóvenes pintores que se agrupó en torno a Monet, y que a principios de los años sesenta, no contentos con las fórmulas de la pintura académico-oficial, se encontraban en el Café Guerbois. Hacia finales de los años setenta se separa humana y artísticamente del círculo de los impresionistas, y emprende su propio camino viviendo retirado en la Provenza.

La microestructura de Cezanne, el tejido de la pincelada, no reduce el color a un punto de pigmento suspendido sin dirección, que se comunica hacia todas partes, sino que le otorga el carácter de planos que se encadenan entre sí. Estas formas de color materializan, libres de cualquier engaste o conducción lineal, energías orientadas y tectónicamente ensambladas: en ellas se muestra la *acción combinada de los elementos del cuadro en forma de un suceso*.

Su “impresionismo” se diferencia ya del de los demás pintores por un mayor grado de solidez de la estructura superficial. No posee el apresuramiento centelleante de las virgulillas y las comas, pero con todo no es más “acabado” que un cuadro de Renoir o de Monet. Cezanne podría haber coincidido con Van Gogh en la pasión por el estudio de la naturaleza y en la no aceptación de muletillas formulistas heredadas del pasado, pero no con sus arbitrariedades subjetivas y desfiguraciones violentas, no con el anhelo ardiente de apoderarse del mundo, al precio de violentarlo.

El mundo en el que viven los conceptos artísticos del joven Cezanne son la impetuosidad barroca y desenfreno romántico, orientados hacia los venecianos y Delacroix y aplicados a temas sombríos y bárbaros, que delatan la influencia de Baudelaire. A principios de los años setenta se produce un cambio decisivo que confirmará y precipitará su encuentro con el impresionismo. Renuncia a los temas alegóricos-literarios, y de la mano de Pissarro descubre una naturaleza liberada de convulsiones y de conflictos, y esta naturaleza se convertirá desde entonces, junto a los grandes coloristas del pasado, en su gran maestra. Resulta peculiar el caso de estos cuadros impresionistas de Cézanne: son impresionistas en la microestructura del tejido pictórico, en el colorido luminoso de la paleta (en la que se excluye el negro), en la renuncia a la sombra y al modelado corporal tradicional, que quiebra la unión de la superficie. Pero la mano pensativa retarda el ritmo de aplicación del color. Las pinceladas se ensanchan y alargan, su propio poder prefigurativo (su contenido formal) se acentúa, se yuxtaponen homogéneamente, y en vez de “vibrar” alegremente sobre el lienzo, se ordenan en disposiciones verticales, horizontales o en diagonal. No son reflejos de sugerencias espontáneas dictadas por una impresión fugitiva, sino que provienen de una reflexión constructiva.



Durante los años ochenta, Cézanne desarrolla en esta tendencia los medios de su lenguaje pictórico. En la medida en que los datos perceptibles pierden su provisionalidad transitoria y su permeabilidad a la luz, el cuadro adquiere una mayor consistencia tectónica, consolida su propio poder y llega al ojo del observador como una estructura compacta de colores. De esta manera, Cézanne atenúa el contenido de la ilusión espacial-atmosférica de sus cuadros, o mejor dicho: ensambla la reproducción de la realidad con su conexión en un tejido superficial de colores, que acentúa su bidimensionalidad. En las series de *Bibemus* podemos ver las características que siempre se han recalcado para la obra completa, que son el enfriamiento y la congelación, la elevación de un cuerpo pictórico, que se encierra en la estructura intrapictórica de sus formas de color y renuncia a la “introducción” perspectíca del observador, y adquiere así una autosuficiencia que tiene algo de solitario y de ajeno al mundo de los hombres.

Balance Provisional. Seurat, Gauguin, Van Gogh y Cézanne han establecido los fundamentos formales y espirituales del arte de nuestro siglo con el abandono de las tendencias ilusionistas de los impresionistas. Desde un punto de vista conscientemente unilateral, estos cuatro pintores han concentrado su “rectificación” en un aspecto muy preciso de la concepción impresionista del mundo, que es la “superficialidad” visible que desatiende la forma y cede a la casualidad.

La aproximación a la moderna Babel de los locales nocturnos y la prostitución callejera traspone un motivo del repertorio de objetos de los impresionistas a los ámbitos de su agresiva puesta al descubierto. Pero también se debe a los impresionistas la naturaleza idílica opuesta a la gran ciudad. Otro motivo, el entusiasmo por la dinámica caótica de la vida en las grandes ciudades fue retomando y radicalizado posteriormente por los futuristas.

EL SIGLO XX

EL EXPRESIONISMO SENSUALISTA

Antecedentes (Caricatura y Fisonomía). El acto pictórico del siglo XX es llevado a una analogía con los ámbitos de lo natural y lo viviente, se presenta como opuesto al cálculo formal y reflexivo. Son precisamente las necesidades de la acción instintiva en la pintura las que escriben el primer capítulo de la historia del nuevo siglo. Estas necesidades se expresan casi exactamente al mismo tiempo en el círculo artístico parisino de los *fauves* y en el grupo de Dresden *Die Brücke*.

La palabra “expresionismo”, surgida de pretensiones antitéticas, se generalizó porque parecía designar literalmente lo opuesto al impresionismo. Esto llevó a simplificaciones y, como consecuencia de éstas, a malas interpretaciones, de las que se ha tratado muy a menudo. Precisamente el uso lingüístico alemán implica una especie de rechazo arrogante del mundo sensorial (con el que los impresionistas sostenían un diálogo íntimo), a favor de la incondicional “sublimación del sujeto”, es decir, de la retirada antimaterialista hacia la vida interior, la cifra espiritual, la invocación mística y metafísica.

El ideal artístico expresionista se muestra comprometido con dos ámbitos históricos opuestos al idealismo. Por una parte, encuentra su sustento moral en la aspiración naturalista de apropiarse con incondicional fidelidad de todo objeto (sea éste “sublime” o “vulgar”). Por otra parte, su génesis formal se encuentra en las exigencias de caracterización de la caricatura, que sirve a la deformación antiidealista y se burla abiertamente de la belleza ideal.

Dejando de lado el hecho de que el caricaturista quiere descubrir lo interior para hacer aflorar el ridículo, mientras que el expresionista generalmente no quiere saber nada de esta tendencia, ambos utilizan como medio la deformación exagerada. Ciertamente, el caricaturista se muestra menos pretencioso en un punto muy importante: a diferencia del expresionista, el caricaturista no hace alarde de investir a su objeto con una vivencia psíquica. El artista expresionista se siente subjetivamente habilitado para conceder sin más a cada objeto el derecho a la expresividad, en tanto que el objeto posee ésta gracias a una “vivencia”. Como esta vivencia es lo que da el impulso al acto creador, prácticamente todo medio de comunicarla es legítimo, siempre que se ajuste de un modo directo y espontáneo a esa vivencia.

El expresionismo no entra en contradicción con el idealismo únicamente por el hecho de no preocuparse de la belleza ideal, prefiriendo en cambio lo feo y lo característico cuando éstos anuncian vitalidad, sino también porque el expresionismo se limita al inicio del acto creador. Se trata pues de dos cosas: de dar explicación, o bien expresión, no sólo al mundo figurativo, sino también al mundo sensitivo del pintor.

Los Fauves de París. Básicamente hay que recordar que los *fauves* y los pintores de *Die Brücke* se adscriben sin reservas a la experiencia sensorial, pero no quieren registrar detenidamente su multiplicidad material, como hacen los realistas, ni cubrir ésta con un cuidadoso velo, como es el caso de los impresionistas. También

rechazan el medio de caracterización de la estilización, pues les parece que su resultado guarda demasiado poco de la vivencia original, de la dinámica de la conmoción.

El ímpetu antiformalista es evidente: se rechazan las reglas, los métodos y los sistemas racionales. Se trata de la confianza en uno mismo, que ya conocemos por el ensalzamiento de la acción por parte del *Sturm und Drang*. Los motivos de la acción pictórica son la afirmación incondicional de la realidad y el impulso a fundirse con ella en el acto creador. De la obra de los *patres* llegan en su ayuda múltiples inspiraciones. Éstas son adoptadas y reelaboradas de una manera notablemente asistemática. El término *fauve* engloba a artistas como: Matisse (1869-1954), Roualt (1871-1958), Vlaminck (1876-1958) y Derain (1880-1954). En el transcurso de un año entraron también en la jaula de las “fieras” Braque (1882-1963) y Dufy (1877-1953).

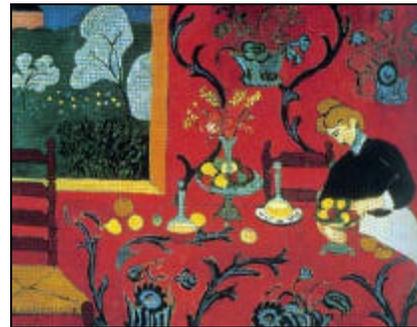
Eran conscientes de la libertad que sus predecesores habían ganado para la transformación artística de la realidad, pero al mismo tiempo estaban decididos a emplearla de un modo más *naïf* y espontáneo, confiando ciegamente en su instinto pictórico. A primera vista parece como si la intensa originalidad, o bien la pretensión de alcanzarla, fuera a conducir de nuevo hacia la agrupación de colores suelta y apenas bosquejada de los impresionistas. Sin embargo, de ello los protegen las dos estrellas que guían al grupo: Van Gogh y Gauguin, esto es, las pinceladas sólidas, con sus intensos trazos lineales, y la conjunción de colores serena y de superficie amplia.



Acuarela (Roualt)



Naturaleza Muerta al Atardecer (Dufy)



La Mesa Roja (Matisse)



Bañistas (Derain)



Barcas (Vlaminck)

Van Gogh y Gauguin marcan el abanico de posibilidades a cuyo manejo se adecuaron los fauvistas: por una parte el gesto apretado, casi rebosante, en el que la

vida misma parece “balbucear” por decirlo como Vlaminck. Por otra parte, una armonía de colores plena e intensa, en la que el mundo visible se transforma en ritmos planos. Gauguin, además, fue el primero a quien el arte de los pueblos primitivos mostró el camino hacia la síntesis y la barbarización. Lo que él intentaba asumir *in situ*, lo descubrieron los *fauves* y los pintores de *Die Brücke* en las tiendas de objetos exóticos y en los museos de etnología. El tosco lenguaje elemental de las estatuillas y las máscaras, anticlásico y antiacadémico, fascinó a una generación de artistas que ya no querían identificar lo bello con el rigor formal y el sosiego, sino con la tensa plenitud vital.

La pintura se convierte, en el sentido más categórico, en una acción, en una ejecución, cuyo carácter incidental rechaza que sea identificada con lo premeditado. La pasta de color se aplica más gruesa y sin mezcla, se evita la disolución de los pigmentos. La pincelada es a menudo sucinta, que deja intactas porciones considerables del lienzo: el fondo blanco acentúa la intensidad de los colores. A veces, unas líneas enérgicas unen las superficies coloreadas, pero a menudo éstas aparecen sueltas y aproximadas, de manera que no siempre surge un perfil sistemático: las líneas sirven más para resaltar que para separar.

Otro rasgo esencial resultante de este modo sucinto de pintar es el siguiente: la forma global se impone sobre el detalle, el todo de la figura resulta más importante que las células formales individuales, “pues la fuerza de la expresión brota de las superficies cromáticas en conjunto”. A esta forma global quedan subordinadas también las relaciones propias de la perspectiva en el espacio y de la anatomía del cuerpo humano. De ahí resulta, cuando el ritmo del cuadro lo hace necesario, la deformación de estas relaciones, esto es, la reducción o exageración de las relaciones espaciales, o la desfiguración decorativa o expresiva de las dimensiones.

Matisse y Vlaminck caracterizan los polos extremos del fauvismo: el primero pretende, como Gauguin, aplanar el acto pictórico, organizarlo. Al segundo le gustaría gritarlo a voz en cuello. Se prefieren los colores primarios: rojo, azul y amarillo, es toda como resultado aquel brillante acorde cromático “ideal” que, proveniente de los mosaicos bizantinos, se introdujo en la pintura europea a través de los grandes venecianos del siglo XVI (en contraposición al acorde “terrenal” rojo y verde, cultivado por los pintores de los Países Bajos). Los verdaderos colores fauvistas son el rojo y el amarillo: metáforas sensoriales del calor, la felicidad y la pasión.

Como movimiento, el fauvismo tuvo una breve duración. En 1907, Matisse abrió su propia escuela de pintura en París: el instinto organizado es transmitido como teoría. Ya en 1908 el grupo es atrapado por la resaca de la veneración a Cézanne, que fue provocada un año antes a raíz de la gran exposición del pintor. Uno de los *fauves*, George Braque, se convirtió, junto con Picasso, en fundador del “cubismo”.

Dresden y “Die Brücke”. En 1905, cuando en París se introducían los *fauves* en el Salón de Otoño, se formaba en Dresden *Die Brücke*. Kirchner trajo consigo del Sur de Alemania la xilografía, que había recogido inspirado por los antiguos grabados de Nuremberg. Heckel tallaba nuevamente estatuillas de madera. Kirchner enriqueció la técnica con la suya a través de la pintura y buscó en la piedra y la fundición de estaño el ritmo de la forma cerrada. Schmidt-Rottluff hizo las primeras litografías. La primera exposición del grupo tuvo lugar en un local propio de Dresden. No obtuvo ningún reconocimiento.

Con ocasión de una exposición de Amiet en Dresden, éste fue nombrado miembro del grupo. Le siguió Nolde, en 1905. Su fantástica singularidad introdujo una nota nueva en el grupo. Nolde enriqueció sus exposiciones con la interesante técnica de sus aguafuertes, y aprendió la de nuestras xilografías.

Al igual que los *fauves*, los pintores de *Die Brücke* tampoco se mostraron muy inclinados a exponer teóricamente sus intenciones. La profundización intelectual del acto creador también les era extraña. Sus fuentes artísticas se corresponden en general con ideales artísticos preclásicos o “primitivos”, con creaciones de los pueblos primitivos, con el arte etrusco, de cuya contemplación se obtiene una imagen corregida de la Antigüedad clásica. A ello se añade la talla en madera alemana, cuyo lenguaje formal, frugal y riguroso, parece corresponderse con una suerte de acto de reflexión nacionalista.

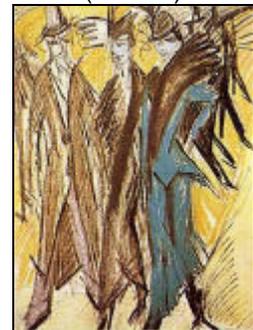
Es cierto que los pintores del grupo también recogen las correspondencias de su sensualidad dirigida al mundo de la experiencia del color. La pasta aún amorfa que es la materia del color es aplicada incluso con más fuerza y desenfreno, en un intento de rechazar con mayor intensidad la tentación de una exactitud artesana. Cuando los *fauves* sintetizan la realidad, exageran su multiplicidad, adornan lo cotidiano con colorida festividad (los alemanes también buscan lo típico, pero por el camino de la distorsión llamativa).

El perfil artístico de *Die Brücke* es más complejo que el de los *fauves*. Incluye no sólo la deslimitadora sensualidad del color, que en las creaciones de Nolde alcanza una expresión extrema, sino que también se basa en la cooperación de medios gráficos de creación. En especial la dedicación a la talla de madera (para lo cual ya Gauguin y el noruego Munch habían alcanzado cimas de expresión brutales y “primitivas”), induce a sólidos y marcados contrastes. Los desnudos de los pintores del *Die Brücke* se caracterizan por sus fisonomías angulosas, que los diferencias del ritmo pleno y fluido con el que los franceses dotaban de una naturalidad paradisíaca a sus imágenes.

Esta restricción llega a su punto más alto en el caso de Ernst Ludwig Kirchner. Las tallas en madera de los pueblos



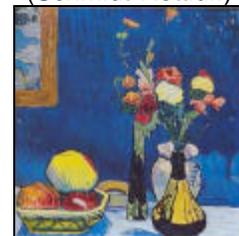
Hombre Sentado
(Heckel)



Calle en Berlín (Kirchner)



Retrato de Emy
(Schmidt-Rottluff)



Naturaleza Muerta
(Amiet)



Caballero Errante
(Kokoschka)

“primitivos”, así como también las esculturas góticas, mostraron a Kirchner el camino. La áspera agudeza de sus figuras adquirió una justificación simbólica: el perfil y el colorido crean un impresión atormentada, héctica y de nerviosa excitación. La gesticulación cortante parece proceder de los nervios, no de los sentidos. La expresión adopta rasgos de dolor.

A diferencia de Kirchner, cuyo pincel se deja llevar por la inquietud intelectual, Nolde, mezclando vida y arte, se apropia del doble enigma del destino humano y el acto creador. Su objetivo es la “originalidad absoluta”, el “estado original” del Universo. Para él, toda experiencia está cargada de misterios y demonios ocultos a los sentidos. En sus cuadros religiosos intenta expresar un credo exaltado, bárbaro. El punto central de su creación lo constituyen afirmaciones con sentido paradigmático, a veces sobre la criatura sufriente o extática, otras sobre la grandeza inescrutable del devenir de la Naturaleza.

En la misma época, Oskar Kokoschka era en Viena un “salvaje”, un “joven colérico”. Kokoschka no busca lo típico anónimo, sino el caso fisonómico particular, el destino privado. Su temprana fama se debe a los cuadros pintados en torno al 1910. En ellos despoja a la imagen humana de la máscara de lo representativo. Los rasgos de los rostros parecen arrugados, la piel coloreada está arañada y raspada con el mango del pincel o con delgadas agujas. Estos retratos fueron recibidos como un despojo psíquico doloroso por aquellos a los que el pintor produjo una inmediata inquietud, mientras que el resto del público tachó al provocador de anarquista.

Los fauves reaccionaron ante el tradicionalismo social y estético con la despreocupación de los optimistas, en tanto que vitalizaron su entorno (sin evadirlo), proveyéndolo de una fuerza vital expansiva y carente de problemas. En Alemania y Austria la reacción se produjo de distintas formas: a veces con entusiasmo y afirmación del mundo. Otras veces con una carga de amargo desprecio hacia la sociedad y todo lo existente.

Es precisamente contra esta mezcla suavemente matizada de esteticismo y utopía social que reaccionan los *fauves* y los pintores de *Die Brücke*: a estos elegidos pasados de época, que se vuelven hacia los *happy few*, oponen lo tosco, lo brutal, lo grosero.

EL CUBISMO

El Cubismo Sintético. De entre las filas de los *fauves* descollaba George Braque, quien, refrenando sus colores y reforzando su composición, pintó en 1908 sus paisajes de l'Estaque, con los que encontró una afinidad con Picasso, quien en 1907 había plasmado en cuadros intenciones parecidas. El pintor cubista para intensificar la armonía dentro del cuadro, redujo su vocabulario a líneas retas y sinuosas. A esto se debe la impresión de superficies poligonales, o bien de discos redondeados. Viendo esta esquematización del medio lingüístico, que frente al exuberante colorido de los "salvajes" parecía áspero y hermético, fue a Vauxcelles a quien se le ocurrió una etiqueta. En Braque encontramos el puente que nos lleva del fauvismo al cubismo. Mejor dicho: ese puente estaba tendido hacia una nueva orilla, que aún no había sido bautizada como un "ismo".

Braque pintó su primer paisaje de L'Estaque en 1907: *Viaducto en L'Estaque*. A derecha e izquierda, sólidos bastidores de árboles, que permiten ver en el centro el viaducto paralelo al cuadro y los tejados del pueblo. Las capas espaciales están apiñadas, se evita la perspectiva. Así surge un amontonamiento de capas en forma de relieve, en el que no se trata de remarcar una profundidad espacial ilusionista, sino el carácter plano del cuadro. Las "líneas básicas" sobre las que se asienta la estructura del cuadro ya no son orgánicas,



sino tectónicas. Resulta obvio que las formas arquitectónicas angulosas se encuentran en el centro y el motivo formal de la redondez (en los arcos del viaducto) no responden ya a una espontaneidad orgánica, sino a una disciplina geométrica. La figura de los árboles es ahora recta y escarpada, o está expuesta a bordes y rupturas. El follaje tiene muchas veces perfiles angulosos, se parece a los bloques de piedra del primer plano. También el sendero que sube por la mitad derecha del cuadro está entrecortado en esquinas. En la parte superior del cuadro, ambos telones de árboles se acercan formando un tejado obtusángulo, que parafrasea los tejados de las casas que se encuentran en medio. La impresión global es de refuerzo y endurecimiento del lenguaje formal.

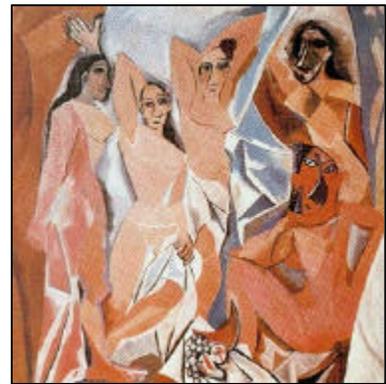
Los cubistas pretenden destacar determinadas cualidades del mundo de los objetos (como, por ejemplo, su corporeidad tridimensional), aspiran sin embargo en su primera etapa sistemática, el cubismo analítico, a desplazar el contenido objetivo a favor del contenido formal. No emplean el medio lingüístico geométrico para clarificar el mundo de los objetos, sino para realzar el "esqueleto" lineal del cuadro. Sacrifican a la armonía del orden pictórico la multiplicidad figurativa. Un paisaje de ritmos curvos y ondulados se convierte en metáfora de procesos de crecimiento. Si, por el contrario, predominan formas a la manera de bloques, el cuadro ilustrará una reunión de estructuras rígidas, en estado de reposo.

Braque, en la medida en que se volvió hacia esta última tendencia, rompió radicalmente con el lenguaje sinuoso del fauvismo. Mediante el endurecimiento y la

construcción de bloques, pretende retener la esencia permanente de las cosas, eximida de los cambios incidentales de su aspecto. Los fenómenos del mundo perceptible y los elementos de la superficie del cuadro han de encontrarse en una relación recíproca de estabilidad y reposo. Una de las consecuencias de esta actitud será que encuentre finalmente en la naturaleza muera la correspondencia conceptual y universal de su imagen.

En el transcurso de esta sistematización de la realidad aparecen en primer lugar cada vez más los elementos cortantes, de ángulos agudos, esto es, los elementos aislantes, mientras que las líneas curvas asumen la función secundaria de bisagras que deben mantener unidas las rectas entrecruzadas. Éste es también el objetivo de los cubistas, la realidad es para ellos algo duradero e inmutable. Lo que pretenden es el “abandono de la multiplicidad del mundo físico, a favor de la imperturbada paz de la obra de arte”.

Braque viene del paisaje. Picasso, de la figura humana. Incluso en la turbulenta exaltación de las visiones fauvistas de la naturaleza de Braque, había sin embargo un principio de encapsulamiento y tensión plana de los elementos del cuadro dentro del cuadrado del marco, de la que Picasso se aparta. Éste estaba acostumbrado a colocar a sus personajes, solos o en grupos, directamente y sin otra relación ante un espacio vacío. Su famoso cuadro-manifiesto de 1907, *Demiselles d'Avignon*, muestra cuán difícil le resultaba a Picasso entrelazar las zonas llenas y corporales del cuadro con sus intervalos,



para conseguir una estructura continuada y homogénea en toda la superficie. Picasso se comporta en el cuadro como un “salvaje”. Viéndolo bien, la desgarradora y brutal expresividad de su lenguaje formal se aproxima más a los expresionistas (a los que supera en radicalismo), que a la moderación y coordinación cubistas. Los poderosos ademanes de los personajes parecen querer hacer estallar el insulso espacio del cuadro, arremeten unos contra otros, como si quisieran superarse mutuamente en dureza y empuje. La gesticulación palpitante, evidentemente influida por esculturas africanas, no puede ocultar, sin embargo, que las capas espaciales ubicadas entre los cuerpos le planteen problemas. Puesto que Picasso dirige su interés principalmente a la intensidad corporal, deja surgir zonas de relleno que se resisten sin embargo a encajar convincentemente en el ritmo palpitante del conjunto del cuadro. Algo similar ocurre, más tarde, con la tectónica pictórica apilada en forma de torre, que no siempre permite abarcar los bordes y rincones del cuadro. El problema de dar a todas las zonas del cuadro el mismo valor, es decir, el problema de superar las diferencias de rango, formales y semánticas, entre las formas “aludidas” y los intervalos que se extienden entre éstas, preocupó en adelante al cubismo analítico, y sólo encontró una solución en las obras de Juan Gris.

En sus *Demiselles d'Avignon*, Picasso se sirvió de un procedimiento con el que los cubistas intentarían posteriormente establecer un vínculo entre el contenido formal y el contenido objetivo. Tal vez fuera más correcto no hablar aún de un “procedimiento” y considerar el cuadro inconcluso. Esta falta de acabado produce en el observador la sensación de percibir diferentes grados de aproximación a la realidad. La licencia para elegir subjetivamente el grado de realidad sale al paso ahora en una misma y única

construcción formal. Simplificando, podríamos decir que estos niveles de realidad abarcan desde la “simple imitación” hasta el “estilo”. Tomemos, por ejemplo, la naturaleza muerta de frutas del primer plano. Los datos percibidos están reproducidos allí con una relativa mayor objetividad, pero al mismo tiempo están envueltos por formas que interpretamos como abstractas y alejadas de lo figurativo. Algo similar ocurre con las formas humanas: ciertos detalles (las cabezas, los dedos) aparecen con llamativa precisión, mientras que otras partes ni siquiera parecen integrarse en la armonía corporal.

Puede discutirse si esta diversidad de capas surgió sin la intención del artista o si éste la buscó deliberadamente. Lo que está fuera de toda duda es que nos da la llave para comprender la práctica cubista de cambiar violentamente el grado de realidad dentro de un mismo cuadro. Esta sorprendente confrontación de elementos abstractos y elementos cercanos a la realidad es característica del cubismo analítico (1909-1911, aproximadamente).

La posición de partida del cubista ante la realidad está marcada por el afán de establecer relaciones físicas exactas. No se pretende llevar al cuadro un detalle determinado y casual, sino la pluralidad de capas espaciales del objeto representado. Llevada hasta sus últimas consecuencias, esta tendencia renuncia a crear formas, limitándose a introducir hechos no elaborados. El cuadro linda con el informe de acontecimientos. Éste es uno de los polos.

En el otro polo, el cuadro linda con las plantas y alzados de la geometría. Durante la etapa analítica, éstos determinan el medio lingüístico del cuadro. Los resultados muestran que los esfuerzos por introducir en el cuadro mediciones físicas reales reducen la legibilidad de los contenidos objetivos, en lugar de aumentarla. En ello participa también otro propósito, en el que se volcaron los cubistas en la suposición de que con él podrían superar la información sobre la realidad que proporcionaba el ilusionismo. El pintor renuncia al punto de vista fijo que le adjudica el ilusionismo. El pintor renuncia al punto de vista fijo que le adjudica la perspectiva central. Intenta obtener la visión simultánea de diversos aspectos de un objeto para lograr un todo. Representa el objeto, “cuando es necesario para hacerlo visible, desde varios lados, desde arriba, desde abajo”. Quiere transmitir, literalmente, un informe “global” de la realidad. La elección de los focos tiene que limitarse a unos pocos, pues, de lo contrario, el objeto se desvanecería en la infinitud de puntos de vista posibles. La visión múltiple guarda relación con el acoplamiento, mencionado anteriormente, de distintas capas de la realidad: acentúa el hecho de que el artista puede obrar a voluntad respecto de la realidad percibida.

Para el cubismo temprano, la definición de la realidad implica la preferencia por la objetividad física, irrefutable. Todo lo casual y lo temporal es eliminado: los objetos no muestran las eventualidades de la iluminación, ni son expuestos a reducciones perspectivistas. Tienen que tener el carácter de objetivizaciones. Se rehuye lo que no se puede tocar (las nubes de los impresionistas, los reflejos de la luz en el agua). El mundo es fijado en lo macizo, en lo áspero y quebradizo. El colorido de los cuadros se agosta y turbia paulatinamente hacia tonalidades más terrosas y sombrías. El cubismo analítico (1909-1911) extiende estas formas básicas en un armazón lineal biselado y transparente.

El Cubismo Analítico. En su etapa analítica, el cubismo toma una posición vacilante hacia el objeto, pero también hacia el cuadro. El español Juan Gris contribuyó decisivamente a dilucidar esta situación ambigua, que no se decidía claramente a favor del contenido objetivo ni a favor del contenido formal. Junto con Picasso y Braque, Gris intentó a partir de 1913, aproximadamente, alcanzar un equilibrio entre los requerimientos de la geometría del cuadro y los del mundo de la experiencia. La *Naturaleza Muerta con Guitarra* (1905) muestra



esto con claridad. Las curvas que representan el cuerpo del instrumento musical poseen también una función estructuradora de la superficie. La partitura “vertical” del centro forma parte de un pentágono irregular, cuya parte superior, voluntariamente contorneada como si no siguiera el perfil de ningún objeto, encaja sin embargo con la posición transversal de la guitarra. La partitura se convierte repentinamente en una forma de transición (el pentágono), para la que no existe una correspondencia objetiva, pero que da cimientos estructurales al cuadro. En el cubismo sintético, lo objetivo vuelve a hacerse legible, e incluso allí donde aparece configurado de un modo sorprendente o fragmentado, está contenido en un orden formal de transición. El trazado de los perfiles es más sereno y continuo que en la etapa analítica, se vuelven a admitir las curvas, la escala cromática se torna más luminosa, el astillamiento cede ante una estructura de la superficie transparente y claramente ordenada.

Lo que la etapa analítica presenta en un encriptamiento jeroglífico, en la forma de un manifiesto hermético, es explicitado por la etapa sintética. Con ello se obtiene un doble beneficio: por una parte, el esclarecimiento y simplificación del orden formal, y por otra el enriquecimiento poético de las dimensiones de contenido del cuadro. En la naturaleza muerta de Juan Gris vemos que una misma línea tanto puede caracterizar un objeto, como servir exclusivamente a la geometría del cuadro. Que superficies como la partitura pueden tomar prestado su perfil de otros objetos (en este caso, las cuerdas de guitarra). Esto es lo que antes se llamaba la poética del cuadro cubista. Los objetos se tornan metamorfos, se engranan unos con otros, participan de determinados decursos formales, que pasan de las cualidades primarias a las secundarias y viceversa. El cubista reduce la multiplicidad de los datos observados a unas pocas familias de formas, a las que luego puede otorgar una cierta realidad: son objetos que se “comunican” familiarmente entre sí. Lo que podemos obtener del cuadro cubista no es una explicación científica de la realidad, sino una explicación poética.

El Orfismo. Delaunay intentaba orquestar la superficie de las cosas con la omnipotencia de los colores, para obtener así la imagen de “una realidad universal del más profundo efecto”. El poder evocador del color, descuidado por Braque y Picasso, vuelve a apropiarse, con hímica belleza, del cuadro. El color debe evocar la “vitalidad del mundo”. Las comparaciones con las leyes de la música recobran su actualidad, y se

intenta conferir a la estructura del cuadro una lógica y una consecuencia, expresadas en el título *Fugas de Colores* (Kupka). El poeta Apollinaire dio a esta explicación cromática del mundo el nombre de “orfismo”.

El camino de Delaunay desembocó, en torno a 1912, en la “pintura pura”, en la pureza integral de la absoluta liberación del objeto: “Mientras el arte no se libere del objeto, seguirá siendo literatura, descripción, se rebajará al empleo de medios imperfectos de expresión, estará condenado a la esclavitud de la imitación”. Delaunay (quizá llevado por Apollinaire a la mística lumínica de Plotino) eleva la luz a “esencia representadora”. A Delaunay también le entusiasmaba la belleza de lo técnico, pero, cuando pintó la torre Eiffel, la convirtió en una frágil escalera en dirección al cielo, que arrastra la vista hacia las inmateriales zonas de la luz.

Así, sobre la base del “orfismo”, vuelve a producirse la escisión entre el contenido formal y el contenido objetivo, cosa que en esos mismos años trataba de evitar el “cubismo sintético”.



Fuga en dos Colores (Kupka)



Formas Circulares (Delaunay)

LAS DIMENSIONES SIMBÓLICAS DE LA COSIFICACIÓN

La cosificación tiene lugar ya en la segunda dimensión, precisamente en el instante en que el artista atribuye valor propio a sus medios de composición, es decir, cuando por ejemplo “una línea es liberada de la finalidad de dibujar una cosa, y ella misma funciona como cosa”. Si se equipara una línea a una cosa, resulta obligado atribuir también a una cosa las funciones de línea. Esto muestra la posibilidad de cuestionar los objetos de uso corriente en busca de sus diversas capas de realidad, es decir de apartarlos de su objetivo convencional y emplearlos, como puros valores familiares, dentro del organismo artístico.

Un objeto al ser privado de su función, se convierte en algo enigmático y, más allá, en un absurdo. Ésta es la ambivalencia del *ready-made*: por una parte, se burla del acto artístico creador al suprimirlo, e ironiza sobre el racionalismo funcional, que sólo da valor a una cosa al situarla en un lugar determinado. Por otra parte, abre “un nuevo mundo de belleza”, cuyos argumentos son fáciles de comprender. Si la estética de *l'art-pour-l'art* del siglo XIX identificaba lo bello con lo inútil y lo feo con lo útil, se infería de ello: “el lugar más útil de una casa son las letrinas”. Sin embargo, un retrete fuera de servicio deja de ser útil: por consiguiente, tiene la posibilidad de poner de manifiesto “un nuevo mundo de belleza”. El proceso es extremadamente consecuente: si la forma se convierte en una cosa, es inevitable atribuir, a la inversa, un valor formal a la cosa. Desde hace más de cincuenta años, los dadaístas, los surrealistas, los constructivistas y sus sucesores actuales han abierto todo un abanico de posibilidades a partir de este hecho.

Kandinsky y Malevich, hablan curiosamente acerca de la cama y de la silla, tal y como Platón argumentaba en el libro X de la *República*. Allí Dios es calificado como el creador de existencias, que crea la “cama” que existe realmente. El carpintero es designado como “creador de obras”, que construye una cama determinada. Y, por último, el pintor es considerado el “imitador”, que tan sólo imita la apariencia de la cama.

Se plantea la tesis de que las corrientes radicales del arte moderno, al apartarse de las condiciones de la realidad aparente del ilusionismo, tuvieron que abrir el camino a la cosificación, y que aquí se encuentra la piedra de toque central del arte de nuestro siglo. El creador de imitaciones se convierte en creador de obras (tanto da que sus creaciones se sustenten en dos o tres dimensiones). Más aún: las ambiciones de los artistas sobrepasan no pocas veces el nivel de la creación de obras. Invocando el poder profético que actúa en ellos, rivalizan con el “creador de existencias”.

Platón reprocha repetidas veces al “imitador”, al “forjador de sombras”, precisamente aquello que absolvería la actividad de los artistas de nuestro siglo, por así decirlo insatisfechos con la imitación de la naturaleza: es decir, que el artista “no sabe nada de lo que existe en realidad. Sólo de la apariencia de cada cosa”. También hoy quiere irse más allá de la mera apariencia, dar un mayor contenido de realidad a la obra de arte. Yendo más allá, Platón critica al imitador que, sin saber lo que es bueno y lo que es malo, sólo imita “lo que el pueblo y los ignorantes consideran bello”. Los artistas de nuestros días, que no reparan en estas medidas, parecen querer tomarse a pecho la crítica de Platón.

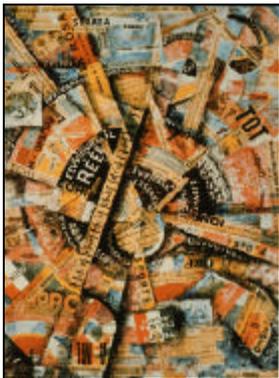
Por eso, la imitación para Platón no es algo serio, sino un juego. Algo similar se plantea en torno a la satisfacción con que argumenta el antiilusionismo de nuestro siglo,

y cuya consecuencia visible es la cosificación de la obra de arte. Los artistas involucrados en esta evolución pretenden que la obra de arte posea, por una parte, una mayor verdad subjetiva y un mayor compromiso personal, y, por otra, un contenido de realidad más intenso y natural en el sentido de aceptación incondicional de lo material. Así surgen los dos polos de la gran abstracción y el gran realismo. Y puesto que ambos disponen de posibilidades expresivas de igual fuerza, es posible que los antagonismos externos coincidan interiormente. Una *improvisación* dramática de Kandinsky coincide con un *ready-made* de Duchamp, pues en ambos casos se busca (superando los procedimientos imitativos) un mayor grado de inmediatez. Para Kandinsky, esto significa la radical autorrepresentación del acto creador (sin dar el rodeo por el mundo fenoménico). Para Duchamp, la supresión del contenido formal a favor de la exhibición al natural de un determinado contenido objetivo. Aquí “arte sin hechos”. Allí “hechos sin arte”. Aquí la escritura subjetiva desprendida. Allí, el objeto material expuesto siempre y objetivamente. Al artista le queda elegir entre las posiciones extremas de la gran abstracción y el gran realismo, de acometer las más diversas “consonancias”, acoplamientos y mezclas. De ello se deriva, desde hace más de medio siglo, todo el ámbito de acción del “arte moderno”.

EL FUTURISMO

El futurismo fue bautizado antes de nacer. Su proclamación no invoca hechos, sino que éstos fueron posteriormente puestos a disposición de la proclamación. La palabra “futurismo” fue elevada a etiqueta en 1908 por el poeta italiano Marinetti, esto es, fue preferida a los términos “dinamismo” y “electricismo”. El 20 de Febrero de 1909, el Figaro parisino publicó el primer manifiesto futurista, redactado por Marinetti. Así pues, desde la perspectiva de la historia de la lengua, el futurismo tiene exactamente la misma edad que el cubismo. Como capítulo del arte moderno, sin embargo, no encuentra formulaciones adecuadas hasta el 1910-1911.

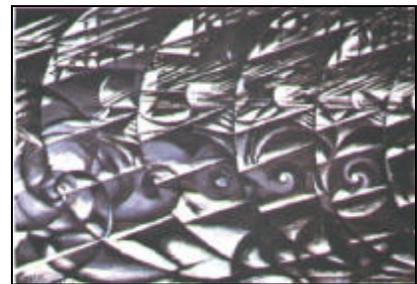
Marinetti procedía del ala radical del simbolismo francés. O más exactamente: su filosofía del arte y de la vida (la una no puede separarse de la otra) apunta a aquel anarquismo universal cuyo portavoz fue Laforgue. El ensalzamiento de la “anarquía misma de la vida” de la mano del escarnio de todos los valores sacrosantos de la cultura burguesa, del esteticismo cultural y de sus instituciones. Para Marinetti, los mausoleos culturales encarnan una concepción del mundo rígida como la muerte. Así, llega a establecer las equivalencias: pasado=muerte, presente=vida. Marinetti ensalza la guerra y la violencia, la anarquía y también el patriotismo (de donde surgiría más tarde el compromiso fascista de los futuristas). Rechaza el moralismo y la igualdad de derechos de la mujer.



Manifiesto Intervencionista
(Carra)



La Música (Russolo)



Velocidad Abstracta (Balla)

La falange futurista estuvo formada por cinco pintores: Giacomo Balla (1871-1958), Carlo Carrà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916), Gino Severini (1883-1966) y Luigi Russolo (1885-1947). Lo que pretendían era expresarse del modo más libre posible, sin el tutelaje de la estética. Recelaban de los artistas profesionales, académicos. En el centro de estos propósitos se encuentra el movimiento en todo: no existe nada que repose en sí mismo, no existe ningún objeto aislado, esto es, ninguna “naturaleza muerta”. El mundo fenoménico en su conjunto es acontecimiento, no estado. El movimiento adopta formas orgiásticas cuando se eleva a la dinámica orgánica o mecánica: en una multitud, en un tren, etc. Puesto que el futurista no quiere percibir nada aisladamente, se ve forzado a la síntesis. Intenta retener las formas colectivas de manifestación del movimiento (y, con ello, un importante aspecto de la sociedad de masas): la muchedumbre de la gran ciudad, el espectáculo de una sala de baile, el ritmo de una construcción. Pero el movimiento también es entendido de una

segunda manera: no sólo como acción física, sino también como agitación emocional que permite al individuo el entendimiento, incluso la identificación, con su entorno.



Jeroglíficos Dinámicos de Bal Tabarín (Severini)

Encontramos el *staccato* de gestos angulosos y esquinados con el que Severini instrumenta su *Jeroglífico Dinámico del Bal Tabarín*. La coexistencia simultánea se ha convertido en un entretejido simultáneo de los gestos, y continuidad espacial inundada por movimientos ondulantes, contenidos representados por los futuristas, cuyos cuadros llevaban a menudo títulos como: *Materia* (Boccioni), *La Firmeza de la Niebla* (Russolo), *Penetración de casas+luz+cielo* (Russolo), *Bailarina=mar + Jarrón con flores* (Severini), por otra parte, buenos ejemplos también de la polisemia de las “líneas básicas” abstractas.

Cuando, en 1911, los futuristas se familiarizan con la escena parisina y conocen el cubismo, se suma a este ritmo orgánico la contribución de los bordes duros y los ángulos agudos, y más tarde también el *collage*, aunque con una clara acentuación del contenido. El movimiento lírico se vuelve ahora dramático, nervioso. Las personas y los objetos multiplican su silueta, emanan formas reverberantes a su alrededor y se superponen unos sobre otros, en una multiplicidad de perfiles vibrantes. Vuelve a proclamarse la muerte de la perspectiva y del detalle con formas de mirilla.

Al cuadro como ecuación plana oponen la representación enérgica del espacio, pero no entienden la tridimensionalidad como una escena de perspectiva central y orden estable, sino como el ordenamiento espacial de las fuerzas y configuraciones que actúan en ella. El espacio no es para ellos una dimensión preexistente, sino algo que, por así decirlo, se constituye durante el acto pictórico como espacio de acción y de resonancia del soporte del cuadro. El resultado es en principio similar a la equiparación cubista de figura y fondo. Si bien los futuristas, con motivo de su exposición parisina de 1912, profesaron admiración al “heroísmo” de los cubistas, criticaban el tradicionalismo de éstos, su perseverancia en el cuadro natural, estático e idílico de Poussin, su inclinación hacia la naturaleza muerta y ciertos rasgos académicos.

Ausencia de forma significa el deseo de mantenerse libre de todo tutelaje formal, de todas las normas y convenciones. Como los impresionistas, los futuristas sitúan la experiencia de la naturaleza por encima de los museos, luchan sin reserva por los orígenes, por la sinceridad y la pureza del alma, por la originalidad y contra la imitación. La naturaleza como idea directriz incondicional. Para los futuristas, esto implica un paso más en la superación de la imagen aparente, esto es en el intento, obviado por los

impresionistas, de penetrar psíquicamente en las experiencias sensoriales. Si los impresionistas descuidaron la materialidad a favor de la apariencia, los futuristas pretendían convertir esta apariencia en las fuerzas que actuaban en ella.

Pensemos en el *Caminante* de Boccioni, que recuerda a un gigante mítico, y en su apoteosis del trabajo (*La Ciudad Despierta*) donde un caballo de tiro se transforma en un gigantesco corcel alado: tras el apunte de la confusa multiplicidad de la vida moderna (el escenario es una construcción) se hace visible algo elemental, atávico. En estas obras, las intenciones de los futuristas parecen haberse realizado de un modo más convincente que en los intentos de reproducir, en rivalidad con la fotografía, las etapas de un movimiento.



Caminante (Boccioni)



La Ciudad Despierta (Boccioni)

En París pueden rastrearse influencias del futurismo en los “orfistas”, y aún mayor fue el eco que obtuvieron en Alemania, donde, entre tanto, el múnichés “Blau Reiter” (Jinete Azul) ya había atado los hilos internacionales. Los clichés antiesteticistas pueden haber reforzado también las ideas de los dadaístas. El futurismo también guarda relación con las corrientes dadaístas y constructivistas de los años veinte por su interés en todos los ámbitos de la vida. Su expansionismo intelectual se ve obligado a tomar posiciones políticas, patrióticas y morales.

LOS TRES PIONEROS

Wassily Kandinsky. Como teórico, Kandinsky mostró dos caminos, la gran abstracción y el gran realismo (junto con las posibilidades intermedias de combinación), y afirmó su equivalencia. Como pintor, optó por la gran abstracción, pero sin asumir jamás un papel mesiánico. Llegó al arte abstracto después de pasar por los estudios de derecho y de etnografía, por la ya mencionada experiencia con Monet (1891), por el naturalismo tardío muniqués de los años noventa, por la estilización y el romanticismo legendario. Durante la última etapa antes de la ruptura decisiva se dedicó a la voluptuosidad cromática fauvista.

Cuando Kandinsky pintó, en 1910, su *Primera Acuarela Abstracta*, tenía cuarenta y cuatro años. La etapa creadora iniciada entonces se prolongó durante unos seis años. Con ayuda de una pincelada vital, libre, se esboza una concepción del mundo que confirma al hombre precisamente en el mismo papel trágico, de conflicto, con cuya supresión, o represión, está trabajando en aquel momento Mondrian, de donde proviene la oposición entre estos dos pintores. La concepción del mundo de Kandinsky es heroica: evoca espumosas cataratas, salvajes desenfrenos y éxtasis cromáticos himnicos.

Su pincelada enérgica, aunque a veces también fugaz, procede del ámbito de la pincelada abierta, en esbozo. Se encuentra, pues, en la línea de una tradición que cuestiona a las formas aparentes su materialidad compacta, que descansa en sí misma. Es significativo que Kandinsky apoye su reivindicación de la originalidad en la de la inocencia primera. Kandinsky compara al artista con el niño y elogia la expresión inocente, naïf, la incapacidad que (como en la obra de el aduanero Rousseau) se libera de las ataduras académicas. También éste es un ideal que nos resulta muy familiar: el enraizamiento en lo sencillo, lo elemental y sin artificios.

Kandinsky no pretende evidentemente hacer un registro de lo percibido, en el sentido de una acumulación pormenorizada, sino que toma sus inspiraciones (zumbido de mosquitos, estampido de truenos) de otros ámbitos naturales: de procesos que llegan a lo infinitamente pequeño, de otros a los que el siglo XVIII aplicó el término “sublime”, y, por último, de situaciones sinestésicas extremas. La aspiración a un tipo de creación más elemental, original y no artificioso se corresponde con el interés por los fenómenos elementales “confusos” y “caóticos” que se producen en la naturaleza.

Kandinsky se niega a interpretar el mundo entero de los esquemas de percepción objetivos, se niega a ocuparse de una realidad cerrada, preexistente, encasillada, y a duplicarla en el acto pictórico. Renuncia a la confrontación con un oponente compuesto de puros detalles y de sus cualidades materiales. La voluntad de síntesis de Kandinsky aspira a esquivar el conflicto para ilustrar armonías. En el estudio del llamado arte abstracto resulta recomendable tener en cuenta esta acumulación para advertir que de lo que se trata aquí es de un modo de pintar *sumario*, es, pues, lingüísticamente inadecuado para designar este proceso de acumulación.

Se dice que la pintura “abstracta” implica la pérdida o, cuando menos, una dilución, y se pasa por alto que, si bien el cuadro sacrifica un determinado tipo de realidad, a cambio gana otro. Puesto que este arte ya no tiene que reproducir una realidad aparente, debería designársele más bien con el calificativo de “concreto”. En la medida en que se eleva la autonomía del cuadro abstracto el criterio de su

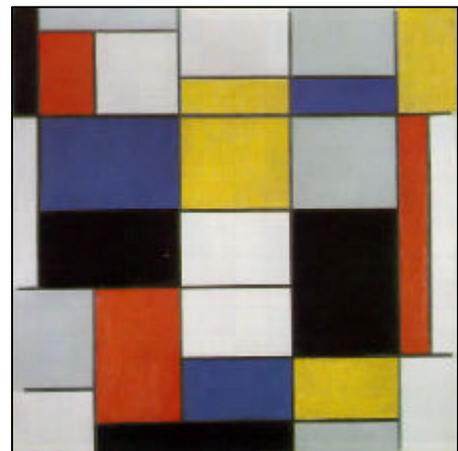
determinación, éste posee un mayor carácter de realidad que la pintura ilusionista, que remite su orden interno a los datos de la percepción.

A partir de 1910 Kandinsky intenta descubrir el punto en el que las exigencias expresivas aún o se han fijado en lo figurativo, en el que aún no se han contenido objetivos, el punto, pues, en el que el sonido interior se mantiene en la libertad y disponibilidad de lo prefigurativo. Ciertamente, esta regresión a lo primordial hace que el cuadro experimente una pérdida de información objetiva (no es un paisaje, ni una naturaleza muerta, ni un retrato, sino un “cuadro” primario), pero la univocación figurativa disminuye a favor de una multiplicidad de contenido más importante, puesto que contiene en sí lo “onírico”, lo misterioso, maravilloso y fabuloso. El observador continúa la aventura del acto creador tan pronto como acepta el pluralismo semántico y está dispuesto a entablar con el cuadro un juego de interpretaciones. Desde el ángulo de este “espacio lúdico”, los cuadros dramáticos de Kandinsky ofrecen una pléthora de puentes hacia la comprensión (van desde el zumbido del mosquito hasta el estampido del trueno).

En estos cuadros descansa una inmediatez conscientemente representada, buscada, quizás incluso forzada, en el sentido de discernimiento clásico (una espontaneidad sentimental, que se declara *naï f*. No destacamos aquí la participación de la voluntad del artista para rebajar el rango creador de Kandinsky, sino para proclamarlo. La abstracción también podría interpretarse como el intento de volver extraño, misterioso, aprensivo y enigmático el mundo conocido y familiar (“encubrirlo”), hablar de misterios con misterios, como escribió Kandinsky en un prólogo de 1910.

Éste no utiliza la forma confusa para crear una ilusión impresionista, sino para cifrar. Dicho en otras palabras: hace con sus líneas y manchas de colores lo que Duchamp intenta con sus *ready-mades*: darles un carácter extraño. En el ámbito de la reproducción de la realidad, el observador ya estaba familiarizado con estos *confused modes*, podía remitirlos a datos de la percepción, o bien leer estos datos en ellos. Sin embargo, ahora se les despoja de la legibilidad figurativa, se vuelven toscos y caóticos, se apartan del contexto habitual, como por ejemplo la representación de un paisaje, y plantean enigmas al observador.

Piet Mondrian. Para Mondrian, el dualismo de la vida se compone de alegría y dolor, “y éstos se expresan plásticamente mediante la expansión y la delimitación. En la belleza ensimismada ambos se encuentran en equivalencia, con lo que desaparece el carácter particular tanto de la alegría como del dolor, y surge la paz. La belleza liberada de lo trágico, bajo cuyo dominio se encontraba, nos parece más profunda y despierta en nosotros la sensación de libertad, que es, ciertamente, alegría”. Para Mondrian, la forma limitada se identifica con el ámbito de expresión del dolor y esto es precisamente lo trágico. Si dejara de existir la limitación, desaparecería con ella todo lo trágico, pero, al mismo tiempo, también todo lo que es apariencia de realidad a nuestros ojos.



En lugar del dominio de la forma, que confiere dignidad y belleza a un objeto particular y lo delimita en sí mismo, Mondrian introduce las relaciones que unen cada cosa particular con una gran todo. Su concepción del mundo aspira a la proporcionalidad universal: “Mientras la creación se sirva de algún tipo de “forma”, será imposible configurar relaciones puras. Por este motivo, la Nueva Configuración se ha liberado de toda composición formal. Evitando las formas limitadas, Mondrian pretende acometer la expresión objetiva de la realidad.

La oposición de Mondrian no va sólo contra toda la tradición pictórica anterior, sino también contra el romanticismo expresivo de Kandinsky. Mondrian apuesta por la abolición de lo fantástico y lo lírico. Reprocha a la belleza lírica el plantear el “arte” aparte de la vida y el entorno, y de haber abusado de él como un instrumento para reflejarse uno mismo. Quiere introducir un tipo de configuración de la realidad que sea universal y que descansa en la proporcionalidad, y por eso propone reemplazar la expresión “Nueva Configuración” por la de “Arte Real”.

Partiendo del naturalismo académico, Mondrian intenta alcanzar la fuerza de la estructura formal con ayuda de una cuidadosa estilización. En sus escasos cuadros figurativos brillan una tensión y una glorificación místicas. El pensamiento teosófico, estudiado por Mondrian durante toda su vida, influye poderosamente en su primera etapa como pintor. Los motivos paisajísticos de aquellos años son casas, faros, molinos de viento, dunas y árboles. Mondrian los plasma una y otra vez, del mismo modo que Monet pintaba bajo diferentes iluminaciones sus “almiars” y la catedral de Rouen, repitiendo una y otra vez el mismo motivo, lo constante. Y así, poco a poco, extrae de las formas del mundo exterior la figura que les es inmanente, la estructura de las “líneas básicas”. Mondrian desea desvelar los fenómenos naturales, plasmar en relaciones de medida precisas y universalmente válidas lo antojadizo, caricaturesco, casual y trágico de la naturaleza (así se expresará más adelante). Con ello adquiere conciencia de la autonomía normativa del cuadro, y lo ve como un organismo plano que gana en intensidad en la medida en que el pintor renuncia a la reproducción ilusionista del espacio, y como sistema de coordenadas, determinado por los ejes horizontal y vertical del marco.

En diciembre de 1911 llega a París, donde se queda hasta 1914. Su arte comienza entonces a formar parte de la historia de la pintura moderna. Mondrian lleva más allá el componente idealista abstracto del cubismo. Para hacerlo se apoya en factores de estructura esenciales en el cubismo: la represión de la pincelada espontánea, la supresión de factores subjetivos y sentimientos románticos y la apertura de la “forma” limitada hacia un entretejimiento, verificado tanto en el espacio como en el plano, de figura y fondo. Esto significa que la delimitación de la “forma”, de la que Mondrian obtendría más adelante sus relaciones armónicas universales, tiene su origen en el planteamiento pictórico cubista.

Puesto que desea comprensibilidad, elimina las líneas curvas de la geometría pictórica cubista, y, como pretende conseguir el equilibrio abiertamente expresado de los opuestos, reduce finalmente el sistema axial a verticales y horizontales, despareciendo las diagonales y los ángulos agudos. Otra vez se ha alcanzado un nuevo nivel de lo elemental y primordial, comparado con el cual la sintaxis cubista de los años analíticos parece una complicada retórica.

Sólo durante un breve período comparte Mondrian el desprecio del color, propio del cubismo analítico. Luego, y en esto también se parece a Seurat, empieza a

desenmarañar las relaciones cromáticas de modo similar a como ha simplificado los esquemas lineales. Los colores secundarios gris, marrón y ocre dejan paso a los tres colores básicos, rojo, azul y amarillo, y a los no colores, negro y blanco, a los que también puede sumarse a veces algún tono gris.

Éstos son los elementos a los que Mondrian limita el acto configurador. El pintor está convencido de poder mirar en el interior de las cosas. Con razón se han comparado sus cuadros con tablas de meditación y se ha resaltado su carácter de icono. Puesto que Mondrian entendía su pintura como el auténtico realismo que penetra en lo esencial de las apariencias, probablemente la sentía como el “estilo” que descansa en los fundamentos más profundos del conocimiento, en la esencia de las cosas, en la medida en que nos está permitido reconocerla en las formas visibles y palpables.

La terminología de Mondrian borra las fronteras entre la percepción sensorial y la espiritual. Esto hace parecer que Mondrian pudiera leer en la realidad perceptible como en un libro abierto, y “advertir” inmediatamente la ley que se encuentra bajo la superficie.

Marcel Duchamp. Aquí nos encontramos por primera vez con aquello que Ruskin llamó “hechos sin arte”. Hemos visto que el naturalismo, *strictu sensu*, rechaza el proceso de formalización, puesto que reprocha a ésta la violación de contenido objetivo en virtud del contenido formal.

En el momento en que se apodera de su territorio y demuestra su independencia ante los cubistas y futuristas, Duchamp deja el pincel. En esta orgullosa resignación se oculta una crítica dirigida a la práctica pictórica de su época. Duchamp contempla con escepticismo y superioridad intelectual el exhibicionismo formal y manual de una pintura que no se cansa de parafrasear (y comercializar) una idea pictórica hallada una vez, con lo cual, a su juicio, llega únicamente a lo que más adelante Breton llamaría “la estúpida glorificación de la mano”.

Duchamp considera el acto de pintar al uso como un gasto innecesario de energías, como un derroche físico, que no posee relación alguna con la sustancia espiritual presentada, y está convencido de poder conseguir una mayor lucidez con menos esfuerzo.

La duda sobre la legitimidad de los “ingredientes” propios de la pintura se expresa en el hecho de que Duchamp provee a las aspas, de un molino pintado, con delgados cordones cosidos o clavados, con lo que estas partes cuadro constituyen un autorrelieve palpable. Un elemento de la realidad “real” se introduce en la realidad imaginaria. Estos hilos son ambivalentes: señalan tanto un modelo de superficie como también realidades objetivas existentes por sí mismas, surgidas del plano, y que muy bien podrían ser introducidas en otros contextos. Duchamp da así el paso hacia la cosificación, paralelo a la renuncia a la realidad aparente ideal de la obra de arte, y al mismo tiempo ilustra sin conocerla la frase de Kandinsky según la cual una cosa puede funcionar igual que una línea y una línea igual que una cosa.

Pero su aversión hacia la “pintura física” le hizo seguir otro camino, que requería menos de su talento manual que de su capacidad especulativa. Descubrió que la polisemia del Universo, asentada en la libertad espiritual del ser humano, podía ponerse al descubierto con el máximo ahorro de gestos, con un mínimo de energías. Así llegó a

la utilización de elementos tridimensionales en el cuadro y, a partir de esto, a la proclamación del *ready-made*, esto es, al ámbito del gran realismo.

Duchamp se limitaba en sus *ready-mades* al acto del apartamiento. Por libre decisión, convertía determinados objetos en objetos singulares, en *ready-mades*. La elección renuncia a la transformación en una estructura formal artística: la manifestación reemplaza a la metamorfosis formal.

Una etapa previa la constituye el experimento del *Trois Stoppages Etalon* (1914), cuyo significado también radica en que remite a la polivalencia del objeto de uso corriente apartado de lo “práctico-útil”. Duchamp deja caer desde un metro de altura tres cuerdas de un metro de largo cada una, sostenidas en horizontal sobre un plano también horizontal. Cada cuerda adopta una figura caprichosa. De entre las infinitas posibilidades, surgen tres “nuevas figuras de la unidad de longitud” (y esto sin la intervención “artística”, sin la participación de una intención formal previa. Tres figuras casuales, producidas por el azar, demuestran de manera ejemplar el principio de libertad ilimitada, esto es, la posibilidad de la materia de adoptar una infinidad de posibilidades de transformación. Libertad ilimitada y precisión coexisten en un mismo y único objeto. Ésta, efectiva (comprobable con el metro), y aquella potencial. De ello resulta el descubrimiento de la polivalencia del objeto presentado: las cuerdas líneas son: a) objetos palpables tridimensionales; b) unidades de medida convencionales, y c) “figuras” extrañamente caprichosas, producidas por el azar. La última de estas características las convierte en metáforas audiovisuales de lo impredecible. Como puede verse, Duchamp también acepta la tentación de los “medios artísticos” (las cuerdas lineales), pero cede su dirección al azar, no a una voluntad artística subjetiva o a requerimientos expresivos.



Como Mondrian, Duchamp está convencido de la “provisionalidad” del “arte”. Sin embargo, éste no confía en la disolución de lo aislado mediante un acto configurador global, sino que proclama la realidad preexistente en toda su extensión (e “insignificancia”) como *ready-made*, como signo semántico de múltiples capas. Mediante el extrañamiento (=apartamiento del objeto de lo práctico-útil) establece los cimientos de un realismo emblemático surgido de la especulación, cuyo ámbito de acción es tan ilimitado como el de la “Nueva Configuración” de Mondrian. Duchamp no logra que abarque desde el objeto más pequeño hasta la ciudad, pero sí una penetración mental que, aunque tiene lugar únicamente en el ámbito de la especulación, puede comprenderse como una transformación total de la realidad preexistente.

Como Kandinsky, Duchamp desmiente que exista “en principio un problema de la forma”, pero, al mismo tiempo, toma partido al poner en duda que la gran abstracción, esto es, la pintura “que moja el lienzo con el pincel sin fijarse en cómo lo hace”, pueda transmitir contenidos espirituales. Como Kandinsky y Mondrian, Duchamp rompe con la estética del cuadro satisfecho de sí mismo.

Duchamp renunció al acto de pintar, no sólo por razones de economía intelectual, sino porque le estorbaba la capacidad de dilucidar relaciones y problemas espirituales. En otras palabras: porque estaba convencido de que el esfuerzo material velaba y ocultaba lo espiritual. Duchamp decide exhibir la *autoexpresión* de las cosas (detentada sin derecho alguno por los signos lingüísticos desarrollados por el hombre,

convencionalmente e insuficientes), en tanto que ni las expresa ni las describe, sino simplemente las declara *ready-mades*.

Sólo puede tratarse de hacer consciente la multiplicidad del mundo fenoménico mediante manifestaciones expresivas. Y este propósito lo consiguen tanto el botellero extrañado como el pintado (y aun más desde la postura de Duchamp, puesto que ninguna *macchia* recubre los problemas espirituales.

Duchamp, incluye en sus cálculos la colaboración creadora del observador, “pues el observador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, en tanto que descifra e interpreta sus cualidades más profundas, con lo que hace su propia contribución al proceso creador”. El observador, por así decirlo, llena la brecha que el artista tiene que dejar entre sus intenciones y sus realizaciones, e inventa relaciones. La expresión *ready-made* fue inventada por Duchamp. Ejemplifica la dignidad espiritual del acto creador, no perturbada ni enturbiada por ninguna manipulación artesanal: se elige un objeto y se le da un nombre.

Duchamp destaca un objeto de uso carente de importancia, opone a la concepción idealista que valora la dignidad del tema aquella otra de la que se hizo portavoz Schopenhauer durante el siglo XIX: la dignidad de lo anónimo, de lo insignificante. Este ennoblecimiento continúa la pintura de bodegones del pasado, en la que se resalta el objeto. Duchamp dirige la atención del observador a un fragmento de realidad vulgar e inapreciado, y nos obliga con este acto de promoción a abandonar nuestras costumbres perceptivas: con confronta con la experiencia traumática de lo nuevo y lo inusual.

Duchamp lucha por la renuncia a todo intento de conformación. Con ello, sus pretensiones de veracidad y de realidad asumen una postura extrema, que apunta en dos direcciones: hacia el pasado, donde lleva a su punto extremo la tendencia al descuido de la forma, característica del naturalismo, esto es, la radicaliza hasta el abandono total de la forma. Hacia el futuro, proclama la posibilidad de una elaboración extraartística de la realidad, con lo cual da el paso del arte al no-arte. Los *ready-mades* tiene, pues, un doble sentido. Su provocación antiestética se burla del orgullo artístico que hace alarde de los logros de la pincelada subjetiva, y de los valores sacrosantos del “buen gusto”.

El botellero extrañado se convierte en un botellero especial. Los demás se encuentran en tiendas, mientras que éste, firmado por Duchamp, está en exposiciones y museos. Con Walter Benjamin, podemos decir que lo que lo diferencia de otros es su “aura”. Con la singularización, Duchamp confiere al objeto una autoridad que no poseía como artículo de masas. Parece como si, al mismo tiempo, Duchamp quisiera glosar el carácter estereotípico del producto de masas y hacer consciente al observador de que el artículo anónimo de consumo también puede llegar a poseer un aura si se le concede que su realidad de uso y utilidad no es más que uno de sus muchos niveles de realidad. El intento de Duchamp de traer estos otros niveles a la conciencia constituye una contribución importantísima para la superación del aspecto masivo de nuestra civilización.



El encuentro formalista depende de la decisión del observador de no dejarse atrapar por la vivencia traumática de una realidad trivial, sino de “contemplar las cosas, sin perjuicio de su significado convencional, como formas en sí”. Esta interpretación, libre de simbolismos y de significados, formaliza y estetiza el *ready-made*, y confirma la

equivalencia expresada por Kandinsky: si un objeto de uso corriente es, en tanto que “cosa”, igual que la línea, entonces también es igual que ésta en tanto que valor formal, en el momento en que se despoja de su “sentido práctico-útil”.

A estas interpretaciones se suma finalmente una última, de ningún modo profunda, que afirma expresamente el sentido práctico-útil del botellero y que además lo declara bello. Tal interpretación es opuesta al punto de vista de *l'art pour l'art*, según el cual es bello aquello que no posee ninguna utilidad. Esta interpretación concilia el valor formal con el valor utilitario del objeto y toma el botellero como ejemplo de la “belleza de lo sencillamente útil”, que ya sedujera a los futuristas bajo la forma de un coche de carreras.

Las reflexiones de este tipo evidencian que el mérito de Duchamp como artista y pensador no radica en la invención de nuevas formas. Es precisamente esto lo que le confiere su rango ejemplar, rango que no comparte con nadie. No existen más que puros detalles, y ni siquiera la sorprendente conjunción de cosas (por ejemplo una jaula de pájaros con terrones de azúcar (de mármol) y un termómetro (*Why not sneeze*) plantea una “belleza relacional” al estilo de la armonía universal de Mondrian, sino que se torna en una manifestación del absurdo. Puesto que todo es “compatible” con todo, todo es, en el fondo incompatible.



Esta idea está relacionada consecuentemente con la comprobación de que los datos de la percepción sólo pueden suministrarnos imágenes engañosas. Las figuras casuales de las tres cuerdas parece que tuvieran distintas longitudes, los cubos de mármol parecen realmente terrones de azúcar. Partiendo de aquí, Duchamp admite en los *ready-mades* un pluralismo semántico absolutamente ilimitado (el entorno redetermina cada cosa y la coloca en una nueva red de relaciones), que, aunque parece compensar el aislamiento, disuelve en cambio la identidad de la cosa consigo misma.

En su *opus magnum*, el cuadro realizado sobre un gran cristal y titulado *La Mariée mise à un par ses Célibataires, même* (1915-1923), que, significativamente, puede contemplarse por ambos lados del cristal, Duchamp recurrió a la parte más importante de su repertorio de fetiches, para expresar con su meta-ironía propia que tampoco el acto amoroso depara al ser humano la unión, que el acto amoroso no es más que un convenio que hace patente la incompatibilidad de nuestras acciones y necesidades con su realización. Esto arroja luz sobre otra características de los *ready-mades*: son elaboraciones de realidad o, mejor, propuestas de realidad provisionales. Y, desde este punto de vista, adquieren finalmente un sentido paradigmático. Su aislamiento representa el del ser humano. Pero su pluralidad racional (postulada por nosotros) es también el único medio de orientación adecuado de que dispone el ser humano en la laberíntica situación de su existencia. Sólo como *homo ludens*, entregado siempre a nuevos juegos de interpretación, demuestra el hombre poseer y gobernar una libertad ilimitada.

EL ARTE DEL NO-ARTE

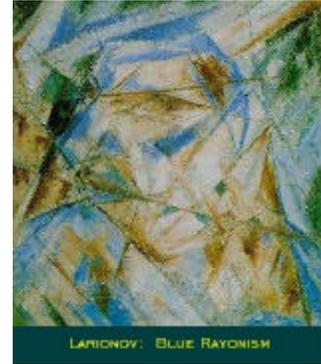
El Constructivismo Ruso. Los movimientos vanguardistas de Europa occidental, en especial el cubismo y el futurismo, no tardaron en ser asimilados e imitados en Rusia, pero también fueron tomados como pretexto para las proclamas antioccidentales, como por ejemplo en el grupo “El rabo de burro”, fundado en 1912 y en cuya primera exposición tomaron parte Tatlin, Malevich, Larionov y Goncharova.



Torre (Tatlin)



El bosque amarillo y verde
(Goncharova)

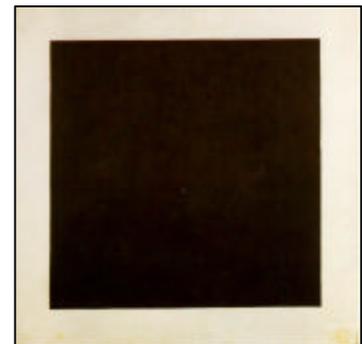


Rayonismo Azul (Larionov)

En 1913, Tatlin fue a París para visitar a Picasso, y allí conoció el camino que lleva más allá de la realidad geométrica aparente del cubismo: el *collage* y el montaje. Pronto regresó a Rusia y montó una exposición de sus construcciones materiales. Siguiendo el lema “materiales reales en un espacio real”, sus relieves constituyen realidades autónomas y palpables que no requieren de un marco ni de un fondo. Por una parte, estas composiciones espaciales contradicen los fundamentos de la estética de la imitación, puesto que conceden mayor importancia al hacer que al imitar, y, por otra, hay en ellas un factor de efecto realista, dado por la provocación debida al uso de materiales nuevos, aún no empleados estéticamente.

La emancipación de la acción formal constituye, sin embargo, tan sólo un aspecto del constructivismo de Tatlin. Desligado de la imitación de la realidad, el objeto artístico pronto demuestra poseer una disponibilidad que permite utilizarlo para otros fines. Así se llega al constructivismo aplicado. Un ejemplo temprano lo constituye el decorado interior del Café Pittoresque (1917) en Petrogrado, en el que Tatlin trabajó en colaboración con Rodshenko.

La idea de la espacialización, esto es, del paso del cuadro bidimensional a la estructura tridimensional, ocupó también al pintor Kasimir Malevich (18178-1935). Sus inicios teñidos de influencia occidental, se ciñen a la expresión “cubo-futurismo”. No obstante, el procedimiento de abstracción y geometrización no le satisface, pues produce únicamente un orden relativo, no un orden absoluto, depende del mundo de la experiencia y no plantea “valores reales”, autosuficientes. En torno al año 1913, Malevich alcanza una nueva orilla en el campo de la abstracción. Coloca un cuadrado negro sobre una superficie blanca y, más tarde, anulando la dialéctica entre



fondo y figura, coloca un cuadrado blanco sobre una superficie blanca. Mientras Kandinsky sugiere un universo dramático, de catástrofes y caso, y Larionof convierte la materialidad en haces de energía lumínica, Malevich se concentra en un signo pictórico carente de todo acontecer y todo conflicto. El suprematismo puede compararse con Mondrian, pero hay que reparar en una diferencia esencial. El holandés construye en sus cuadros un armazón de relaciones que se corresponde con las horizontales y las verticales del marco, y en el que los elementos particulares de las superficies y los ejes, desprovistos de su valor propio, constituyen una belleza racional. Malevich configura vocablos formales individuales (cruz, cuadrado, círculo y rectángulo), no afectados por lazos tectónicos, incluidos en un espacio pictórico que parece fluir por un ondulado infinito. El cuadrado es siempre un cuadrado, no se le incluye en un sistema de coordenadas.

En el ruso, el elemento visionario-místico se manifiesta con mayor intensidad que en Mondrian. La superficie, hasta ahora determinada, llenada, regulada en función de anécdotas pictóricas o contenidos formales, es desnudada y convertida en un campo de tensiones, en el cual ha de tener lugar la “sensación de no-objeto”. Tal sensación sólo puede tener un equivalente ilustrativo en la propia ausencia del objeto. En un sentido estricto, tendría que limitarse a la superficie monocroma, pues sólo la ausencia de todo contenido formal garantiza la máxima concentración a la “sensación de no-objeto”. La superficie vacía encarna el todo y la nada, lo lleno y lo vacío, el principio y el final, el ser y el no-ser. Ésta renuncia al “mundo de la voluntad y de la imaginación” es filosóficamente incontestable, pero artísticamente implica la autoabolição del acto pictórico, pues esta renuncia sólo puede ser pintada correctamente *una sola vez*.

Su arquitectura suprematista surgió de trasladar al espacio las formas y relaciones formales desarrolladas en el plano. Esta “nueva arquitectura” es consecuencia de un giro dialéctico: tan pronto como los elementos pictóricos geometrizados dejan de estar comprometidos con cualquier tipo de interpretación de la realidad, se convierten en “materiales de construcción” y quedan libres para la elaboración de realidades concretas, tridimensionales.



Así surgieron dos bandos: en uno, formado por Malevich, Kandinsky (que había regresado a Rusia en 1914) y los hermanos Naum Gabo y Noton Pevsner, encontramos una postura derivada del neoplatonismo. En este grupo se aboga en contra del artista-ingeniero postulado por Tatlin y Rodshenko, al que se ajusta la definición, de extrema izquierda, que diera del “constructivismo” Alexander Gan en 1922.

Mientras el ala izquierda del constructivismo desea que el arte sea absorbido por la producción industrial, Gabo y Pevsner defienden en su manifiesto realista del 5 de agosto de 1920 un “nuevo Gran Estilo”, cuyo fundamento han de ser las “leyes reales de la vida”.

De Stijl. El 16 de Junio de 1917 apareció el primer número de la revista *De Stijl*, con un prologo de Theo Van Doesburg y colaboraciones de Mondrian, Vilmos Huszar, JJP Oud y A. Kok. En los números posteriores cooperaron los pintores Gino Severini y Bart van der Leck, los arquitectos Jan Wils y Robert van't Hoff y el escultor Georges Vantongerloo.

Se rechazan las formas de la naturaleza, caprichosas, irregulares e inagotables en su multiplicidad, lo mismo que las formas artísticas creadas invocando privilegios de subjetividad y temperamento. Se rechaza todo aquello que no pueda medirse de un modo objetivo, que sólo pueda sentirse subjetivamente: la pincelada expresiva y la exageración barroca, la arbitrariedad expresionista y el “fraude” de lirismo y sentimiento, las “debilidades de la mano” y lo individual sin más, que adopta un aire interesante en tanto que opera con tensiones y conflictos trágicos.

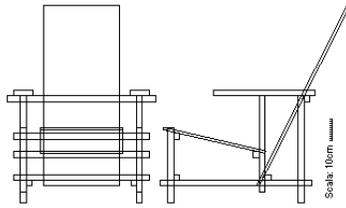
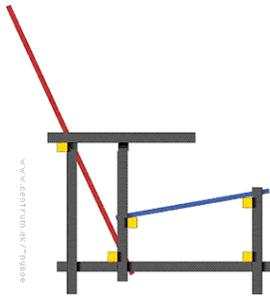
Frente a estos rechazos se presenta una tabla de valores que tiene sus puntos culminantes en los principios de claridad, exactitud y equilibrio. El artista no debe imitar los “embrollos de la realidad” en su multiplicidad sensorial, ni tampoco ha de parafrasearlos desde la perspectiva subjetiva de su experiencia. Debe objetivar estos “embrollos”, es decir, debe cribar lo casual convirtiéndolo en algo regido por leyes. Sólo cuando consiga establecer relaciones de equilibrio, se le hará visible la unidad interior que subyace a todos los fenómenos naturales.

De Stijl es uno de los movimientos de nuestro siglo que atribuye metas universales al acto creador. Se aspira a una renovación del hombre y de sus condiciones de vida. El arte liberado de la opresión también debe plantear la vida sobre los fundamentos de la libertad. Un arte que no quiere depender de la ocurrencia y del temperamento no puede resistir la tentación de declararse instrumento objetivo de conocimiento y afirmar su analogía con la ciencia.

Consecuentemente, el arte es puesto en consonancia con todos los modos con los que el hombre intenta interpretarse a sí mismo y al Universo. Una vez que se reconoce que la vida, la religión, la ciencia y el arte coinciden en su afán de hallar una visión clara de lo universal, ya sólo hay un paso para llegar a la afirmación de la equivalencia ente arte y religión. El universalismo entretejido por De Stijl abarca tanto la configuración concreta del entorno como la interpretación metafísica de la vida.

Las fuentes artísticas y teóricas del movimiento son la teoría, desarrollada por Cézanne, de la tectonización del lenguaje formal, con lo que se aspira (de modo similar a los constructivistas rusos) a heredar por una parte el cubismo y, por otra, a mejorarlo, en tanto que se le reprocha no haber admitido la “consecuencia lógica de sus propios descubrimientos”, esto es, el desarrollo de la abstracción hacia la “expresión de la realidad pura”. Otra fuente es el ala geométrica del *Jugendstil*, que anticipa la relación formal básica del grupo holandés: el ángulo recto.

El transfondo teórico abarca diversas corrientes del idealismo filosófico y se remonta hasta la teoría del arte de la Edad Media. Los pintores de *De Stijl*, Mondrian, Van Doesburg, y Van der Leek, no sólo ponen una iconografía inmaculada a disposición del utopismo social, sino que, además preparan la transición de la segunda a la tercera dimensión, al funcionalismo arquitectónico de Oud, Rietveld y Van Eesteren. Precisamente aquí, en el contacto con metas útiles, se demuestra que *De Stijl* se basaba en concepciones formales, no en concepciones utilitarias, y que, en la práctica, su hostilidad hacia el arte estuvo movida siempre por fines artísticos. En lugar de dejar el arte de lado y construir simplemente edificios funcionales, se intenta dar al edificio, mediante el empleo de colores y articulaciones plásticas, el aspecto de un objeto artístico. El cuerpo del edificio se abre, deja de estar amurallado, el interior y el exterior se corresponden, el conjunto ha de producir el efecto de una composición plástica que puede levantarse del suelo.



Silla Roja (Rietveld)



Casa Schröder (Rietveld)

Ciertamente hay un abismo entre las obras realizadas por el movimiento y sus aspiraciones teóricas. Pero esta divergencia entre ideal y realidad está en la esencia de toda utopía. La contribución de *De Stijl* a la arquitectura moderna es considerable, y su influencia en Francia (Le Corbusier) y Alemania (Mies van der Rohe) jamás podrá ser suficientemente valorada.

La Bauhaus. Común a los tres grupos (Constructivismo, De Stijl y Bauhaus) es el intento de tender un puente entre el arte y la realidad de la civilización, y, en consecuencia, también el cuestionamiento de las relaciones entre arte, artesanía e industria. Mientras que los holandeses no practicaron la producción industrial en serie, y los rusos identificaban incondicionalmente el objeto de uso corriente con la industrialización introducida por la Revolución de Octubre, la *Bauhaus* tuvo que terminar primero con la ideología artesana heredada del *Jugendstil* y el expresionismo. La plataforma que tenían para hacerlo no era, como en Holanda, una revista, ni, como en la Unión Soviética, un alentador período de transición revolucionaria hacia soluciones utópicas. Era una escuela en una pequeña ciudad alemana. La circunstancia de que los conflictos de fondo se encendieran desde sus inicios en la vida cotidiana de una institución docente, y por así decirlo, surgieran en cada materia y en cada hora de clase, dio a la discusión unas posibilidades de difusión muy distintas a las de Holanda y Rusia. Pintores como Kandinsky, Klee, Itten y Feininger se incorporaron al cuerpo docente siendo ya personalidades distinguidas. Los pintores de la *Bauhaus* demostraban una autonomía que no podía comprimirse en el papel de guías de una arquitectura funcionalista. Esta circunstancia dio una base más amplia a la polémica entre racionalistas e irracionalistas, al tiempo que dificultó el hallazgo de un denominador común.

Exhortado por las autoridades, el 25 de enero de 1916 Gropius presentó sus "Propuestas para la fundación de un establecimiento educativo como centro de asesoramiento artístico para la industria, la empresa y la artesanía". Con esta pretensión, Gropius trasladó al producto de masas el credo expresionista de infundir alma a todas las cosas. En Abril de 1919, Walter Gropius presentó el programa, redactado por él mismo, de la *Staatliches Bauhaus* ("Casa de Construcción Estatal"). En el manifiesto presentado se decía:

Puesto que todos los artistas son artesanos, en el sentido original de la palabra, "la formación artesanal constituye... la base de la enseñanza en la *Bauhaus*."

Aunque la *Bauhaus* quiere romper con el culto romántico del genio, aunque se vuelve contra las formulaciones hiperbólicas modernistas, que desarrollan su actividad subjetiva bajo el signo del cubismo y el expresionismo, la *Bauhaus* quisiera ser el instrumento de un “nuevo pensamiento universal”, que tiene sus raíces en el ideal romántico de transformar el mundo. Gropius parece tener presente una personalidad creadora universal, un *uomo universale* al estilo del Renacimiento. Estando tan comprometido con una determinada idea global, le resulta imposible plantearse con sobriedad la problemática arte-técnica.

Moholy-Nagy, el sucesor de Itten, puede ser considerado como exponente de una corriente experimental que aspira a alcanzar la unidad entre arte y técnica con ayuda de conceptos configuradores estéticos, sin recurrir por ello, evidentemente, a las estructuras estéticas tradicionales (la escultura tradicional, el cuadro caballete). Moholy-Nagy aspiraba, por una parte, a dar a la actividad creativa un giro utilitario, enmarcado en la realidad de la civilización. Y por otra parte pretende llegar a dominar esa realidad mediante la configuración formalmente consciente.

A principios de 1928, Gropius, cansado de tantas desavenencias, renunció a su cargo. Le sucedió Meyer, quien entonces expuso con inequívoca claridad su programa educativo. Meyer reconoció dos fundamentos básicos que aún parecían encajar con la era Gropius. Según Meyer, la *Bauhaus* debía resolver los problemas que plantea la vida. La tarea del director consistía únicamente en “hacer que todas las corrientes confluyeran en un todo positivo”. El instituto debía ser “una cooperación de trabajo de taller, arte libre y ciencia. Taller no sólo en el sentido de actividad laboral, sino también en el de configuración artística”. Y debía dirigirse a las necesidades del mundo exterior.

Cuando en Agosto de 1930, fue despedido por el Ayuntamiento de la ciudad de Dessau, Meyer ratificó una vez más en su programa y acusó a los artistas de la *Bauhaus*, a quienes tildó de “personas raras”, de haberlo saboteado.

Ya en 1928, Moholy-Nagy, Breuer y Bayer se habían separado del cuerpo docente. En 1931, Klee se marchó a la Academia de Düsseldorf y Schlemmer se fue a Breslau. Kandinsky y Feininger sobrevivieron a la era Meyer y continuaron su actividad a las órdenes del tercer director de la *Bauhaus*, el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe, hasta que el Instituto fuera cerrado por las autoridades nacionalsocialistas.

La función del maestro es, pues, la de profundizar en la conciencia formal del aprendiz, descubrirle las raíces de los caminos de la creación, enseñarle a reducir esquemas a su primera forma elemental. El camino del estudiante desemboca por último en la suma artística final de la arquitectura. Termina, pues, nuevamente en la realidad plena y tridimensional del objeto concreto, pero no en la esfera del desecho, sino en la de la integración plena de sentido. En el espacio intermedio de la realidad aparente inventada, imaginada, es donde intervino en la *Bauhaus* la colaboración de los pintores, con su obra y sus teorías.

Con sus teorías demostraron que el “arte moderno” no es un anarquismo subjetivo e incontrolado, sino que se basa en unas convenciones lingüísticas generales, a las que cada artista puede dar su sello personal. Con su obra demostraron que lo puro y eternamente artístico no está amenazado de perder su sustancia cuando renuncia a su genialidad aislada, cuando refrena el torrente de los sentimientos ejecutivos y se plantea sobre bases que pueden enseñarse. La *Bauhaus* no pretendía producir arte de laboratorio ni quería llevar lo creador a un ascetismo monástico. Por el contrario: si bien sus objetos de uso corriente están marcados por su limpia objetividad,

derivada de su función, las representaciones de teatro y de ballet montadas en el escenario de la *Bauhaus*, los ingeniosos montajes fotográficos y las fiestas de disfraces muestran una fuerte tendencia a lo burlesco y lo lúdico, que no puede ocultar un préstamo tomado de la exaltación y el entusiasmo dadaísta-cabaretista.

Así como el surrealismo abrió un diálogo entre franceses, alemanes y españoles, también la *Bauhaus* constituyó un foco de discusión de las ideas europeas. De tener que colocar estos fenómenos de los años veinte en un cuadro de coordenadas geográficas y religiosas, la *Bauhaus*, junto con *De Stijl*, estaría en una clara relación histórica-filosófica con el norte protestante de Europa, mientras que el surrealismo parece relacionarse con las regiones católicas. Un experimento que se había propuesto la unión de las fuerzas dispersas, la síntesis constructiva de todos los impulsos tendentes al futuro, sucumbió a los recelos de la estrechez mental de los políticos.

Dadá. El historiador no puede pasar por alto que el “gran realismo” de los dadaístas tiene sus raíces en tres declaraciones de principio del siglo XIX:

- 1) La doctrina planteada por realistas y naturalistas, según la cual todo tipo de realidad es digna de ser representada, “*selecting nothing, rejecting nothing*” (Ruskin).
- 2) Las tesis antiformalistas de Laforgue, que exigen el arte que refleje la anarquía de la vida, y que legitiman toda forma de configuración.
- 3) El simbolismo filosófico, que presupone la existencia de un significado profundo en todo lo que sucede, y ve en toda manifestación exterior una alusión a regiones interiores esenciales (Schopenhauer).

Lo que diferencia al dadaísmo, lo mismo que al gran realismo del siglo XX, de la ilimitada libertad de elección de las pretensiones de realidad simbolistas y realistas, es precisamente su característica fundamental: el recurso a una pluralidad de estratos materiales, esto es, la renuncia, total o parcial, a transformar artísticamente la realidad, a transformar la materia en un sistema formal homogéneo que, debido a su unidad estructural y material, adquiere existencia aparte de la realidad extraartística.

El dadaísmo podría comprenderse como un *Jugendstil* a la inversa, esto es, antiestético. Mientras el expansionismo del cambio de siglo, con su sueño de la obra de arte total, quería estetizar y formalizar cada partícula del entorno creado por el hombre, para así disolver la existencia propia de la obra de arte llevándola a la esfera del objeto de uso, el dadaísmo aspira a la anexión de la realidad preexistente, no encubierta, con todo su carácter pasajero, casual y banal. De este modo permite la irrupción del no-arte en la esfera del arte, cosa que éste debe pagar con su propia autodisolución.

Su ímpetu antiestético impide a los dadaístas adoptar la pose del genio y coger un pincel y el cincel. Están contra los templos de la estética, los museos y exposiciones, contra el culto a la personalidad inspirada, contra la exhibición de hazañas pincelísticas.

El 1 de febrero de 1916, Hugo Ball inauguró en Zurich el Cabaret Voltaire, que pronto se convirtió en el centro de exhibición y agitación del círculo dadaísta. Una multitud de espíritus libres e inquietos se reunían allí para levantar la voz contra la dictadura de los “cerebros cuadrados” y en nombre de la libertad carnavalesca del cabaret (místicos, soñadores, nihilistas y jóvenes ansiosos de mejorar el mundo,

personajes socarrones y cínicos: la cantante Emmy Hennings, amiga de Ball, el poeta y médico Richard Huelsenbeck, el poeta rumano Tristan Tzara, el poeta y pintor alsaciano Hans (Jean) Arp y su amiga Sophie Taeuber. Los pintores Hans Richter y Marcel Janco). En 1918 llegó de Francia Francis Picabia. En 1922 Arp y Ernst se unieron al círculo parisino de Tzara.

Ball explica: “Dadá significa en rumano sí, sí. En francés, manía y también caballito de madera. En alemán es símbolo de la ingenuidad estúpida y de apego paternal al cochecito para bebés”. El dadaísta quiere abrir los compartimentos semánticos convencionales y revolver sus contenidos. Se atribuye el derecho de inventar nuevas capas de sentido y de sinsentido.

Dadá era, en el sentido más amplio del término, una concepción del mundo, un proyecto de mundo. En este movimiento se impone con constante intensidad no sólo el rechazo del canon de los clichés de la civilización. No sólo la idea, alimentada por la conciencia apocalíptica de la catástrofe de la guerra, de que con el arte aferrado a las convenciones del cuadro de caballete únicamente se puede abarcar una porción, un fragmento de la realidad. Se impone también la decisión de hacer tabla rasa, de desnudar todas las frases, de remontar el arte a su hora cero, a aquel estadio en el que aún no puede diferenciarse de todo el “registro de manifestaciones vitales humanas”.

El dadaísmo no dejó ninguna “obra de arte total” que preservara apoteósicamente sus ambiciones. Cuanto más se internaba en la vida y más quería disolverse en la realidad real, más evidente resultaba que la concepción dadaísta del mundo no podría ir más allá del fragmento. Probablemente la síntesis se contradecía incluso con el rasgo fundamental, expansivo y deslimitador del movimiento. Una mirada estrecha, puramente histórico-artística, llegaría a la conclusión de que sólo Arp, Ernst y Schwitters estaban en condiciones de trasladar la concepción dadaísta del mundo del arte, sin traicionarla ni desvirtuarla. Pero la contribución del movimiento no se encuentra allí, sino en su dinámica innovadora, en su heterodoxo gusto por la experimentación.



Collage (Arp)



Resultado de una Larga Experiencia (Ernst)

El Surrealismo. Su causa inmediata fue la descomposición, en 1922, del círculo dadaísta de París. De este círculo, cargado de desavenencias, surgió el grupo de Breton. En 1924 incluía, además de Aragon y Soupault, a los poetas Eluard, Péret, Desnos, Vitrac y Crevel, y a los pintores Picabia, Man Ray, Ernst y, hasta el punto en que puede ser considerado dentro de esta categoría, a Marcel Duchamp.

Entre los estímulos espirituales más fuertes de Breton se encontraba su contacto con Apollinaire; la personalidad de Duchamp, a quien debía el más reciente significado

científico de las cosas, la especulación filosófica y el ímpetu poético; el psicoanálisis de Freud, a cuyo fundador visitó en Viena en 1922; y la *pintura metafísica*, que el italiano Giorgio de Chirico iniciara en torno al año 1915 junto a Carrà.

En 1924, Breton, a partir de entonces líder espiritual y coordinador del movimiento, publicó el primer Manifiesto Surrealista. Un año después participaron en la primera exposición colectiva del surrealismo los siguientes artistas: Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró y Picasso. En 1926 se inauguró la galería surrealista. En 1927 entró en el movimiento Yves Tanguy, y en 1930 se sumó Salvador Dalí.

La posición de partida de los surrealistas, es tratar de superar todas las antinomias del pensamiento y de la experiencia, fusionar todas las categorías fragmentadas de la percepción y de la conciencia (en suma, establecer una realidad más amplia, buscar un “grado del espíritu”, “desde el cual lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo elevado y lo inferior, lo comunicable y lo incommunicable, dejen de ser percibidos como opuestos).

Ya desde su nombre, el surrealismo guarda relación con el realismo. Y no una relación de oposición, sino de ampliación. La palabra no ha de entenderse como un “más allá de la realidad”, sino como una superrealidad (*surréalité*) en la que se funden “los dos estados, aparentemente opuestos, que son el sueño y la realidad”.

Para los surrealistas, el sueño no es algo opuesto a la realidad, sino el principal instrumento para comprenderla. El sueño entra más de cerca, demuestra ser un “espacio abierto para todo lo permitido, válido en el mundo”. Si el surrealismo se confía a la fuerza de ley del sueño, es porque en la experiencia del sueño tiene asegurada esta totalidad no fragmentada que permite al hombre satisfacerse con todo lo que le viene al encuentro. El surrealismo lleva a un nuevo extremo uno de los ideales más importantes de la modernidad: el deseo de originalidad y autenticidad.

Dado que el surrealista ve en cada manifestación vital un medio de expresión, despoja al artista de uno de sus privilegios fundamentales, y coloca a éste y a su obra al nivel de cualquier realización vital. Y, dado que el automatismo psíquico puede transmitirse de cualquier manera, degrada al arte a ser uno de esos muchos modos de transmisión. Esta posición extrema, en la que la “vida” sustituye al “arte” se sirve de la *escritura automática*, de la curva del trazo espontáneo y el objeto hallado.

El surrealista no pretende inventar un antimundo imaginario para contraponerlo al verdadero. Antes bien, quiere apoderarse de las realidades experimentales asequibles al ser humano (apoyándose en las fuentes de conocimiento del sueño, de la libre asociación, de la elección de objetos, del automatismo) y apoderarse de ellas en toda la extensión que le sea posible.

Los primeros cuadros surrealistas son duros y secos, descuidan la composición y la técnica, como si no quisieran que el estímulo estético o las hazañas formales los desviarán de la comunicación objetiva del contenido. Más adelante, Dalí llevó este sobrio precisionismo a un “naturalismo surrealista”, que hacía alarde de una estupenda destreza artística. El intento de Dalí de fijar “imágenes oníricas en la así llamada *trompe-l'oeil* se sirvió de una “técnica retrógrada”, y condujo finalmente a un academicismo vanidoso que volvió a entronizar aquello de lo que el surrealismo quería liberar a la pintura: los prejuicios estéticos y la pincelada minuciosa, que ahoga toda espontaneidad.

Los surrealistas “extrajeron” de la “alacena de la materia” las formas de encarnación que se encuentran entre la gran abstracción y el gran realismo, entre la ausencia de forma que se representa a sí misma y proviene del automatismo psíquico, y la más sólida materia del *objet trouvé*. Sus pretensiones sintéticas aspiran a la *concidentia oppositorum*, a la que ya Kandinsky había aludido al hablar de los dos caminos “que finalmente conducen a un solo objetivo”. Ésta es realmente la premisa de la “visión del mundo” surrealista, pues dado que en la “superrealidad” han de desaparecer todas las antinomias, ha de desaparecer también la oposición entre lo abstracto y lo concreto.

LAS FORMAS SIMBÓLICAS DEL ARTE MODERNO

Liberada de la reproducción ilusionista-materialista del mundo fenoménico, la obra de arte se espiritualiza, recupera la categoría de portadora de símbolos, abre horizontes semánticos más allá de sus contenidos objetivos y formales (pero a través de éstos). Cuando Van Gogh pinta raíces, no lo hace meramente para reproducir un contenido objetivo empírico conocido por todos, sino para crear una metáfora que ilustre su manera de sentir la “lucha de la vida”. Y cuando mezcla colores complementarios no está pensando únicamente en un proceso químico que haga surgir una determinada superficie coloreada, sino que pretende expresar con ello un acto vital, el “amor de dos amantes”.

Mientras que la volición artística mimética adecuaba los contenidos formales a los contenidos objetivos y se daba por satisfecha con el valor propio de éstos y aspiraba a expresarlos de manera unívoca e inequívoca, en la creación de Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cézanne se produce una toma de conciencia trascendental sobre las múltiples zonas semánticas tanto de los contenidos objetivos como de los contenidos formales. Ambos han de evocar sustancia extrafigurativa: las líneas y los colores no sólo reproducen un exterior, sino que representan metafóricamente un interior. Y una raíz es más que un hecho empírico, es una representación y una alegoría de la concepción que tiene el pintor del conflicto vital.

Fue precisamente la intensa investigación del poder propio de los contenidos formales lo que llevó a los cuatro *patres* del siglo XX a la consideración de que este poder propio, desligado de la reproducción del mundo sensorial según los criterios ilusionistas, podía abrirse a interpretaciones y contenidos no figurativos, y, en consecuencia, requería una nueva justificación simbólica. Desde la perspectiva del siglo XX, esto significa: cualquier contenido objetivo y cualquier contenido formal está cargado de significado, es decir, es polisémico.

En la misma época, en torno al 1910, se intentan alumbrar nuevas posiciones, se intenta conquistar nuevas posibilidades. Esto conduce a la polarización del gran realismo y la gran abstracción. Renunciando a la intervención de la acción formal Duchamp demuestra con sus *ready-mades* el trasfondo y la polisemia del objeto cotidiano, pero, al mismo tiempo, también la cosificación extrema del contenido objetivo, que retorna al objeto tridimensional, es decir, al punto de partida del que arrancaba el acto configurador mimético.

En los *ready-mades* de Marcel Duchamp, el contenido objetivo, que hasta entonces había sido lo concreto de la obra de arte, se convierte en un signo subyacente y significativo, en un emblema que no se agota en su efectividad material y útil (en una alusión, pues, y en el sentido de Schleiermacher en un símbolo, en donde puede reconocerse “otra cosa”).

Más o menos al tiempo Kandinsky postula otro aspecto de la cosificación de la obra de arte: la equivalencia entre los medios formales “abstractos” y los objetos tridimensionales. Esto implica que los materiales, al ser despojados de su finalidad, pueden introducirse en el cuadro como contenidos formales, y, al mismo, funcionar como expresión de contenidos objetivos.

Kandinsky puso a disposición del artista, como elemento formal, *toda materia*, desde la más “dura” hasta la que sólo tiene una existencia bidimensional (abstracta). Así formalizado, lo concreto se convierte en abstracto. La cosa, en signo. Al mismo

tiempo, la equivalencia afirmada por Kandinsky desata un proceso opuesto: los elementos tradicionales formales del cuadro, bidimensionales adquieren cualidades de cosa. Si se libera a la línea de sus funciones prácticas-útiles, ésta se vuelve completamente ella misma, y los contenidos originales e inherentes a ella (ocultos por los adquiridos posteriormente) surgen puros y sin velos. Tan pronto “se libera a una línea de su objetivo de representar una cosa y empieza a funcionar ella misma como cosa, su sonido interior deja de ser debilitado por funciones secundarias y adquiere toda su energía interna”.

Si se reconoce que el resultado final de la cosificación no es otro que la espiritualización de la materia, entonces se llega con Kandinsky a la conclusión de “que la pura abstracción también se sirve de cosas que conducen su existencia material, al igual que el puro realismo”. Por este motivo, se ha insistido una y otra vez (el primero fue Van Doesburg, en 1930) en llamar *arte concreto* al que renuncia a la reproducción de contenidos percibidos, para así subrayar el carácter autonómico no derivado, al que no hace justicia al término “abstracto”.

Se trata, pues, de situar las formas simbólicas del arte moderno (entendemos como tales las diversas modalidades de la cosificación) en un marco histórico más amplio. El intento de interpretar los dos grandes “proyectos universales” de los años veinte como dos caminos que parten de un mismo punto para alejarse luego en direcciones opuestas pero sobre un mismo eje, puede basarse en un primer momento en una serie de puntos concretos de contacto. Así, por ejemplo, en el credo político: ambas corrientes tenían un ala comprometida que se identificaba con los objetivos de una extrema izquierda y se creía obligada a actuar al servicio de la transvaloración comunista de todos los valores.

El enemigo común era la burguesía y el arte de salón cultivado por esta. La rebelión pasaba por el camino de la provocación. La vanguardia rusa de los primeros años de la guerra, que más tarde acuñaría la doctrina constructiva, mostraba una conducta desenfrenada que en nada le iba a la zaga de los dadaísta de Zurich. También había contactos personales y a través de publicaciones.

Hablábamos de dos caminos opuestos que partían de un punto común. Éste era: insatisfacción por el papel ornamental e idealizador de la obra de arte, pretensión de dar un nuevo sentido a la acción creadora, integrándola en la vida. Se pone en duda la soberanía del *divino artista* y la especialización del elevador de cuadros. Se desprecia el arte que se pone a disposición de las exhibiciones artísticas de los museos y de las exposiciones, pagando su pedestal con prostitución.

La pretensión de conquistar la vida, de penetrar y dominar creativamente la civilización moderna, hace surgir dos proyectos universales: el uno emprendido por los dadaístas y los surrealistas, se dedica con una firmeza místico religiosa a derribar la fachada de la razón y del ordenamiento del mundo en categorías acuñado por ella. El otro, defendido por *De Stijl*, los rusos y la *Bauhaus*, prepara un final al concepto tradicional de arte en tanto que no expone al arte a ser sometido por la vida, sino que entrega la totalidad de la vida, la naturaleza y el mundo de los objetos y los aparatos creados por el hombre a la intervención ordenadora de la configuración formal.

Tanto el surrealismo como la *Bauhaus* los dos principales exponentes de estas dos tendencias no se aferran a determinadas convenciones expresivas, sino que dan cabida a todas las variedades del contenido objetivo autónomo y del contenido formal autónomo.

Así pues, si el surrealismo extiende la totalidad de la vida hasta las profundidades del inconsciente, la otra facción intenta ordenar esa misma vida a través de las diáfanas coordenadas de la conciencia. Si bien esta concepción instrumental de la actividad artística condujo en ambos casos a posiciones extremas, que anunciaron incluso clamaron la muerte del arte, el registro histórico de los hechos muestra que tanto los surrealistas como los miembros de la *Bauhaus* crearon obra de arte, obras de arte para las que era imprescindible este *pathos* antiartístico pues él destruía la concepción tradicional del arte en la medida en que legitimaba al artista para avanzar hacia nuevas dimensiones de la forma y del contenido.

El ámbito de acción trazado por los dadaístas y surrealistas, por un lado, y por los constructivistas y miembros de la *Bauhaus*, por otro, otorgó nuevos límites a los polos de la “simple imitación” y del “estilo”. Como “simple imitación” han de entenderse ahora dos cosas. Por una parte es (en el sentido tradicional de la expresión) la reproducción de contenidos percibidos, esto es de una realidad fáctica exterior preexistente. Sin embargo, esta ya no es reproducida desde una orientación perspectiva ni se la somete a los medios de la ilusión plana, sino que se la deja en su modo de ser material y palpable. El resultado de este procedimiento que se dirige preferentemente a elementos insignificantes y fútiles de la realidad, son los *collage*, los montajes, los *ready-mades*, y los *objet-trouvés*, elementos esenciales de la imitación de la realidad práctica desde el Renacimiento, pero que evita pasar por la elaboración artístico-subjetiva de esa realidad, en tanto que deja hablar por sí mismos a los hechos tridimensionales en su estado original.

Pero aún hay otro tipo de “simple imitación de la naturaleza”. Ésta no se extiende a la casual y desordenada preexistencia de los objetos, o sea de *contenidos perceptibles*, sino a la no menos casual y desordenada zona de los *contenidos de la conciencia*. En otras palabras: aquel gran ámbito de lo natural en el hombre, a aquello que está gobernado por sueños, instintos, intuiciones y deseos. El surrealista aspira a reproducir estos contenidos de la conciencia, a menudo ocultos y soterrados, con incondicional objetividad. Aunque se sirve del cuadro sobre lienzo, pretende en primer lugar desnudar y exteriorizar totalmente sus impulsos, recuerdos e ideales.

Un registro tan amplio de lo “natural” como el que emprenden los surrealistas no se extiende únicamente a los datos arbitrarios e incoherentes del mundo exterior sino que también intenta liberar las laberínticas estructuras del mundo interior privado, y a partir de los “embrollos internos y externos de la realidad” conquistar una sobrerrealidad, una “surrealidad” en la que los estados contradictorios del sueño y la conciencia constituyen una unidad.

Los constructivistas defienden categóricamente la disciplina y la objetivación de la acción formal, pero, al mismo tiempo, también su omnipotencia. La actividad conformadora ha de abarcar desde el objeto cotidiano hasta la planificación de la ciudad y del paisaje, extirpar del ambiente humano lo natural con sus impredecibles cambios y colocar en su lugar el “estilo”. El indiscreto exhibicionismo psíquico es rechazado a favor de un lenguaje formal objetivo e impersonal, al tiempo que se evita la tentadora compañía del azar.

Así como lo “natural” de los surrealistas ha de entenderse de un modo más amplio y elemental que la “naturaleza” en reproducción detallada se ocuparon los pintores de la “simple imitación” así también la concepción constructivista del estilo es más exenta y universal que la de los clasicistas y formalistas.

La estetización y la musealización se producen en el otro extremo. Los límites entre realidad artística y extraartística se han vuelto inciertos. En nuestros museos de arte podemos encontrar tanto el botellero de Duchamp como la silla Rietveld, un *objet-trouvé* de Miró como una maceta plana de Aalto o una lámpara de mesa de Bill. Hay que tener siempre en cuenta que el exterior de estas cosas contiene un interior, alude a algo más, posee un carácter simbólico: en el *objet-trouvé* está cifrado el mundo fenoménico, dirige nuestra atención hacia una porción de realidad recogida arbitrariamente y que hasta entonces no había sido apreciada.

Si se vuelve a liberar a estos objetos de su extrañamiento simbólico, se insertan en el repertorio de la realidad cotidiana sin el menoscabo de su contenido simbólico latente. De ello se infiere que prácticamente toda estructura del mundo fenoménico puede adquirir un carácter simbólico “cuando se la aparta de su sentido (de su sonido interior) represor exterior práctico y útil”.

Como consecuencia de esta concepción pansimbólica del universo (de cuya aprobación depende nuestro diálogo con el arte del siglo XX, el objeto artístico, una cosa entre cosas, adquiere una estrecha relación de proximidad con todos los demás objetos), todos los objetos, tanto los artísticos como los no artísticos, tienen en común el hecho de ser concebidos como encarnaciones de materiales de “ideas”.