

ARTE CONTEMPORANEO (II)

POR

MARIO SORIA

Con nuestro artículo anterior sobre este asunto, publicado en el número 315-316, de *Verbo*, no todos los lectores han estado de acuerdo. Algunos nos han hecho objeciones; otros han pedido que aclaremos ciertos puntos. Intentaremos responder a aquéllos y contentar a éstos.

Como habíamos sostenido que la pintura y la escultura informalistas suelen convertir en lo principal el elemento secundario y en bruto (madera, lienzo, hierro, etc.), soporte de la obra de arte, precisamente a causa de su condición de materia sin labrar, nos replican que a menudo el pintor emplea esa materia informe como medio de lograr ciertas sensaciones. Tal es el caso, por ejemplo, de las manchas. Conocido de todos es el efecto óptico del impresionismo: un cuadro de esta escuela, visto de cerca, consiste en gran cantidad de pinceladas, aparentemente dispuestas al tuntún; contemplado a la distancia conveniente, esas pintas y lunares se funden y componen una figura que sólo existe en el ojo del espectador, pero no es menos vivaz y expresiva que una representada de acuerdo con los cánones clásicos, cuidadosamente dibujada y de color fundido, iluminada por una fuente determinada de luz y convenientemente señalado el claroscuro. Esta técnica, cuya forma extrema es el puntillismo (verbigracia, Signac), permite poner de relieve filigranas cromáticas a expensas de la solidez y consistencia del objeto, como si se desprendiera el accidente de la substancia y se redujera dicho objeto únicamente a una vibración luminosa y colorista.

Huelga decir que los efectos no son sólo cromáticos. En el

lienzo de José Moreno Carbonero, «Conversión del duque de Gandía», existente en el Casón del Buen Retiro, están pintados siguiendo este sistema el paño mortuario, desplegado, que envuelve el ataúd de la emperatriz Isabel; el velo que cubre el cadáver y la parte descubierta de la caja. Hechos de pinceladas naranjas, tostadas, amarillentas, rojizas; cortas, yuxtapuestas, cruzadas o a medias sobrepuestas unas a otras. Así, tienen los objetos un aspecto de viejos, descoloridos y polvorientos que de otro modo seguramente no se hubiera logrado, y que contrasta con la cuidadosa ejecución del resto: haciendo resaltar la dramática escena, insistiendo en la caducidad y fragilidad del poder y el rango.

Zuloaga, asimismo, marca con golpes de pincel en sus retratos protuberancias de los huesos, tendones, arrugas, bultos musculares, calidad de la piel, cejas, barba, labios y demás. Pinceladas negras, rojizas, grisáceas, que chocan cromáticamente con las circundantes o corren en dirección distinta, representando con extraordinaria fuerza lo que en verdad no está más que sugerido. Pero si el pintor vasco deja en cierta forma intacto un substrato imaginado de los colores, tal sostén físico o metafísico desaparece en otras telas y lo substituye una especie de estructura que forman las manchas en su relación mutua, como se advierte en el espléndido autorretrato del expresionista alemán Heckel, o en las inquietantes caras y cuerpos de Kokoschka, donde las pinceladas curvas, encontradas, a contrapelo, dan a facciones y miembros aspecto de corteza o película a punto de deshacerse, corteza detrás de la cual no hay nada.

A su vez, muchos escultores emplean también la antítesis entre una figura delicada, pulidísima hasta dar la impresión de haberse el mármol convertido en carne blanda y caliente, y un trozo del material sin desbatar, que muestra su rugosidad, anfractuosidades, agujeros, grietas, aristas. La contraposición de los dos aspectos de la materia sirve para que con mayor fuerza resalte el objeto principal de la escultura: un cuerpo femenino, desnudo y flexible; una cabeza llena de gracia, un torso varonil, etc. Además, la oposición es como una prueba de la habilidad del artista, demiurgo o transformador de la materia amorfa en objeto formado.

El escultor, a manera de un ingenioso dialéctico, sostiene paradojas, moviéndose sin titubear del pro al contra, y viceversa.

En otras ocasiones se deja sin pulir la superficie de la obra, haciendo de la basteza original elemento estético. Merced a este artificio, se logra una sensación de pobreza, angustia, tosquedad del personaje u otra consecuencia análoga, que seguramente no se hubiera obtenido de distinta manera. Así sugerida el alma de la figura, tratándose de mármol, ¡qué insípidas en comparación parecen, no obstante la maestría de su ejecución, ciertas esculturas de Antonio Cánova! Y hablando del bronce, hasta al observador más superficial le resulta notorio el efecto diferente de un objeto pulido y brillante, uno mate y uno cuya superficie se haya dejado a propósito áspera. Lo mismo cabe decir de la porcelana en su variedad de bizcocho, si se la parangona con la lustrosa habitual.

Corroboremos esto que decimos mediante algunos ejemplos que también pueden encontrarse en el ya citado Casón. Para Cánova, neoclásico, el mármol en bruto es sólo base de sus estatuas, componente accidental y anestético de las mismas, como en el grupo «Marte y Venus». La materia se halla toda transfigurada por la forma; ésta quizá resulte un poco fría, pero domina sin trabas el caos. Siguiendo el mismo camino, Thorwaldsen de forma genial logra con su «Hermes» casi separar la obra de la materia de la cual está hecha: el dios, de tersa y brillante contextura, parece sobrepuesto, independiente del bloque marmóreo, reducido éste a una especie de cono cubierto de celdillas rugosas.

En cambio, «Hermanitos de leche», de Aniceto Marinas, muestra desiguales a la vista, rasposas al tacto, no acabadas de pulir, las figuras del padre, el torro, la cabra y el cabritillo, empleando un estilo acorde con el asunto rústico, los personajes primitivos, las necesidades elementales y el dolor simple y violento. Son las esculturas como prolongación del mármol que, sin desbastar, semeja una roca sobre la que se asientan aquéllas.—A la inversa, «Niña desnuda», de Miguel Blay, y «Desconsuelo», de José Llimona, son dos figuras de máxima lisura, magistralmente esculpidas, casi vivas, de miembros que dñriase palpitan. Sin embargo, no se despegan de la porción sin labrar de la piedra de que están

hechas; surgen de ella y a ella vuelven, confundándose con la materia, según se ve en las partes donde termina el golpe del cincel y empieza el mármol conservado en su naturaleza. Este sirve simultáneamente de soporte de los dos cuerpos desnudos y de contraste con los mismos. Es otro elemento estético más.

Ahora bien; dichos expedientes estilísticos y otros similares se subordinan a la forma. No es la mancha un fin en sí, ni la aspereza tiene como tal aspereza valor estético, porque si así fuera, cualquier lamparón sería hermoso y lo sería una tabla sin cepillar. Elementos materiales, substrato inculto de la obra artística, estado previo de la misma, el obrero los incorpora a un conjunto que es mucho más que los bastos productos de la naturaleza. La materia en bruto existe sólo en función de la forma. En su ser original estéticamente no es nada; merced a la forma adquiere realidad. Y si coexiste en el mismo objeto artístico con una parte informada, únicamente supeditada a la última es válida. Se emplea para hacer resaltar la parte preferente, contrastarla, hacerla más expresiva, darle un toque novedoso. El artista insufla una forma, como Dios al principio de la creación, en la materia; si deja parte de ésta en su estado primitivo, y no la deja por incapacidad o torpeza, el trozo inelaborado sirve a la obra de arte como elemento accesorio, cuya razón de ser hállese enteramente en la porción labrada. Invertida la relación, o sea cuando predomina lo informe, no existe la entidad artística, reemplazada por otra distinta y aun contraria.

También la arquitectura —y permítasenos en lo sucesivo extender nuestras conclusiones a este arte— nos proporciona de cuanto sostenemos numerosos ejemplos. Aduzcamos el uso del ladrillo en las construcciones árabes y mudéjares. Las hiladas están a la vista. Sin embargo, los muros se decoran con recuadros, impostas, figuras geométricas, arcos, frisos, cornisas, ajimeces, ventanas y un sinfín de artificios, o adornándolos con piedra, azulejos o cerámica coloreada, de tal manera que la rusticidad y pobreza del material deja amplísimo campo a la imaginación, que expresa mediante esa especie de atavío de los paños algo asencialmente superior a la pura arcilla moldeada y cocida. En cambio, la arquitectura de hogaño rinde parias a la tesis de Loos, del arte total,

o sea a la presunción de no necesitar pared, ventana, puerta, techo ni otro elemento cualquiera de un edificio adorno alguno, puesto que la fábrica entera de por sí es ya obra de arte. Conforme a este principio, se enseña el ladrillo al desnudo y sin ornamentación, porque se supone que ese trozo de materia ya tiene como tal valor estético. A lo que se suma la baratura de la construcción, tanto más barata cuanto más simple, añadiendo *utile dulci* como diría Horacio.

Pero la índole artística del estilo actual, ¿es posible admitirla? ¿No pretenderán hacernos comulgar con ruedas de molino, al hablarnos de la hermosura que tienen la sencillez y la funcionalidad? Compárense las paredes en pelota, por así decirlo, de una construcción moderna, de donde la fantasía está excluida, con, por ejemplo, la Giralda, la iglesia toledana de Santiago del Arrabal, el ábside de San Esteban, de Cuéllar; las torres de Zaragoza y Teruel, o cualquier otra fábrica de este género, y se advertirá de inmediato la indigencia espiritual y cultural de los constructores de hoy. Teniendo además en cuenta que el ladrillo visto, que rara vez o nunca lo empleaban antes para interiores, puesto que estaban éstos cubiertos de mosaicos, yeserías, maderas talladas o por lo menos de cal; el ladrillo ahora suele mostrarse con impudor en ciertas viviendas, llenando la vida cotidiana de tosquedad y aun de suciedad, porque resulta casi una hazaña mantener limpia una casa cuyos muros tengan centenares de resaltos y hendiduras donde se deposita el polvo.

En Rusia, a mediados de siglo pasado y como reacción contra el rococó y el estilo imperial francés, que habían dominado durante un siglo la arquitectura de las mansiones campestres, adoptóse una especie de neotradicionalismo, que imitaba la hechura de las cabañas. El cambio de estilo significaba, asimismo, el cambio de materiales: en lugar de la piedra y el mármol, troncos de árboles apenas alisados o tablas. Sin duda alguna, la construcción rústica, que en el caso de los campesinos era sólo medio de cobijo, la aristocracia la entendía como elemento estético; pero, aparte de la impresión tosca y pobre de los interiores así realizados, los labradores solían tallar el dintel y el antepecho de sus ventanas,

igual que el borde de los aleros del tejado, reconociendo tácitamente que el material en bruto carecía de contenido artístico. Y las propias moradas de la nobleza, por su dimensión, su variedad de volúmenes y los adornos que no faltaban, aunque hechos también de madera, contradecían el sentido de esa arquitectura patriótica, un aspecto más de la exaltación del campesinado, que por entonces estaba de moda en la sociedad rusa ilustrada (1).

Comentando estas ideas con un querido amigo canario, Javier Zoghbi, profesor del conservatorio de Las Palmas, compositor, musicólogo, amén de literato y lingüista, concluíamos que también el arte de Euterpe se ha visto contaminado de la misma plaga. En este caso se pretende que todo sonido sea música, vale decir que cualesquiera rechinamiento, estruendo o algarabía de la realidad se consideran por sí mismos elementos estéticos. Así resulta que aporrear con los codos el teclado del piano y cerrarlo con estrépito constituye una pieza musical, o que una sucesión de percusiones a intervalos regulares pretende ser cadencia, ritmo, compás, cuando es sólo una serie de ruidos insoportables.

Creemos haber contestado a las objeciones hechas respecto del material mondo y lirondo y su presunto valor estético.

2) A más de lo anterior, nos han opuesto que las obras de arte se encuentran entre los objetos reales, no distinguiéndose de ellos ni por su extensión, ni por su materia, ni por su duración. Un cuadro, una estatua, un palacio son cosas tan verdaderas como un cenicero, un árbol o un automóvil. Por lo tanto, resulta infundada nuestra crítica del arte contemporáneo, según la cual ciertas tendencias ya no distinguen lo que es de lo que no es arte, con la consiguiente extinción del último.

Ciertamente, los objetos artísticos son otras tantas cosas empíricas, y como seres materiales, extensos, pesados, tangibles, etc., similares a cualquier otro ser de igual estructura y propiedades. La catedral de Burgos, por muy hermosa que sea, es al fin

(1) Véanse CLOE OBOLENSKI y MAX HAYWARD: *Rusia. Imágenes de un imperio* (París, 1980), fotografías 155 a 157, 226 a 229.

y al cabo, desde este punto de vista, un montón de piedras, vigas, yeso y demás elementos de construcción. Un cuadro consiste en marco, tela o tabla y pigmentos aplicados. Y así sucesivamente. Pero, ¿con estas consideraciones se agota el asunto? Nos parece que no, que ni siquiera se roza el meollo del mismo.

Además de la presencia por la cual están las obras de arte en el mundo, entre las demás cosas, lo están por otra causa muy singular: lo que podemos llamar irrupción estética en la realidad cotidiana. Veamos un ejemplo. Cualquier persona religiosa y de gusto educado conoce este efecto, pues sabe por experiencia propia que las imágenes de Cristo y de los santos son como otras tantas aproximaciones de lo sobrenatural a lo cotidiano, aproximaciones más vivas e impresionantes cuanto más atinada sea la representación del personaje correspondiente.

Para lograr tal vecindad de lo sagrado se emplean diversos artificios. Uno de ellos es la perspectiva inversa, que engloba en el ámbito estético al espectador, como lo lleva a cabo la pintura bizantina, frontal, casi siempre dirigida hacia quien la mira, con objeto de llamar su atención, conmoverlo, etc. Esto que decimos puede comprobarse especialmente contemplando las efigies de los obispos rusos pintadas en el siglo XIX y que se conservan en la Casa Grande de Torrejón de Ardoz, colección «Onieva-Otzup», o viendo también, del mismo museo, las tablas de San Nicolás Taumaturgo, San Sergio, San Serafín de Sárof, producciones de la escuela moscovita de nuestro siglo, anteriores a la revolución.—No es menos de notar tal penetración de lo trascendente, gracias a una de las tallas del «Santo Entierro» de Juan de Juni: José de Arimatea (museo vallisoletano de San Gregorio). José, apartando su atención del cuerpo yacente de Cristo, punto de referencia común de las demás figuras, vuelve la espalda a la escena, se enfrenta al observador y le muestra una de las espigas con que fue coronado el Salvador (2). El mismo Juni nos ofrece otro ejemplo de la asunción del mundo vulgar a una realidad superior, en su

(2) J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Juan de Juni* (Madrid, 1974), págs. 143, 153, 156.

«Santo Entierro» de la catedral de Segovia, aunque, en este caso, el propósito del soldado que se vuelve hacia un público imaginario y señala con sorna el grupo del cadáver y los dolientes, así como la patética tribulación de otro soldado, sea más bien demostrarnos su maligna satisfacción por la muerte del Redentor (3).

En estos casos y mil otros que podríamos indicar, se mezclan realidad y representación, conforme a una práctica muy anterior a nuestro tiempo, práctica que hogaño, convertida en teoría y diciéndose novedad, ha llevado a cometer infinidad de disparates, de los cuales no se salva ni siquiera el teatro, gracias a una mala interpretación o defecto de las teorías de Stanislavski. Porque dicha imbricación de dos realidades de diverso género significa no una reducción del arte a lo cotidiano, sino, por el contrario, la aparición en el último de una forma superior y la transfiguración momentánea de los objetos vulgares.

3) Nos hicieron también reparos sobre la teoría de la información. Hubo quienes no la entendieron, expuesta como estaba sucintamente. Se nos objetó que no hacíamos, en el fondo, sino dar una versión nueva y poco meditada de la rancia teoría hilemórfica de los griegos. Tal versión poco o nada aclaraba de las dificultades para determinar el elemento propiamente artístico, o sea para definir lo que es arte y por qué no lo es el llamado arte contemporáneo en sus versiones informalista, hiperrealista y otras.

Igualmente arguyeron que, de acuerdo con nuestras ideas, cualquier elaboración de la materia constituiría arte, en el sentido estricto de la palabra: amasar barro para adobes, hilar, labrar un campo, fundir el hierro, convertir la tinta en escritura y mil otras actividades específicamente humanas, puesto que en todas ellas se altera la materia, dándosele una configuración distinta de la original. A esto responderemos después.

Replicando a las dificultades, digamos en primer lugar que «informar», en el sentido etimológico de la palabra, es dar forma

(3) *Op. cit.*, págs. 287 y sigs.

a algo: una tabla, una pieza de mármol, una lámina de plata, una pella de arcilla. De igual modo, cabe aplicar este término a la tela, madera, vidrio o metal en el cual se pinte, grave, esmalte un asunto determinado, vale decir cuya superficie se modifique con colores, figuras, líneas, etc. Tomado el término en su acepción más amplia, informar es casi todo trabajo en que se emplee una materia cualquiera. Incluso al labrar un trozo de tierra inculca se le da cierta forma, limitándola, dividiéndola en partes, surcándola, etc. E igual cosa cabe decir, *mutatis mutandis*, de muchísimas otras tareas del hombre. Mas, si nos limitamos a la actividad artística, informar es insuflar una forma especial, distinta de la que se da a la materia en las labores comunes. ¿En qué consiste dicha forma? No es concluyente decir que se trata de una forma artística, puesto que precisamente se busca el determinar esa condición específica. Tampoco, que es una forma bella, ya que lo feo o lo terrible son con pleno derecho objeto del arte. Nadie negará eximia calidad estética al tremendo lienzo «Finis gloriae mundi», de Valdés Leal; ni al «Triunfo de la muerte», de Lucas Cránach; ni a muchísimos retratos, aunque, no estando idealizados los personajes que se representan, muestran cuadros o bustos defectos físicos y taras morales.

¿O consistirá el valor estético sólo en la impresión que cause el objeto en el espectador? Aparte de todos los inconvenientes de semejante concepción, puramente subjetiva, ¿cómo se distinguiría una impresión artística de otra que no lo sea? ¿Por su intensidad? Sin duda que no, porque un suceso atroz conmueve con mucha mayor fuerza que cualquier obra de arte. Asimismo, una película terrorífica es capaz, por la turbación que provoca, de desvelar a cualquier espectador sensible, cosa que seguramente rara vez ha logrado el «Laocoonte», ni lo han conseguido los Cristos castellanos, aunque sus sufrimientos físicos y angustia estén a veces tan a lo vivo mostrados, que terminen provocando un malestar profundo, como el conjunto de pasos zamorano de semana santa. ¿O se caracterizará dicha impresión por su índole placentera? Aquí huelgan, sin duda, las comparaciones con el placer físico; y en cuanto al intelectual, la armoniosa disposición de

un código jurídico o la nobleza de una acción produce un goce afín al estético, pero al fin y al cabo distinto de este último.

¿Es, acaso, la minuciosidad y la habilidad para copiar base del arte? Pero entonces no habría ilusión ni trampantojo que no fuese el no va más de la hermosura. El jesuita Esteban de Artcaga distingue atinadamente entre imitación, propia del arte, y copia. De esta diferencia procede que el hiperrealismo, con sus cuerpos desnudos cuyos poros se pueden contar; sus alacenas y fregaderos que parecen tomados de las páginas de un folleto de propaganda comercial; sus paredes de donde cuelgan telarañas que da repe-luzno tocar; sus insectos tan a lo vivo representados (membranas diáfanas, patas velludas, cuerpo brillante, aguijón alargado), que uno los esquiva; de tal diferencia —decimos— procede que el hiperrealismo sea completamente estéril, carezca de sentimiento y fantasía, y acabe siendo certificado de defunción del propio arte, ya que si éste es sólo espejo de la realidad, más vale el original que la imagen. En cuanto a la capacidad de reproducción, en el caso presente la damos de barato.

¿Qué es, pues, esa forma de que hablamos y constituye el alma del arte? A nuestro juicio, el pintor y el escultor tienen que captar la imagen de una cosa y simultáneamente el interior de esa cosa. No aprehender ni una mera exterioridad, conforme lo hacen, por ejemplo, Wárhol y Lichtenstein, vale decir el llamado *pop art*; pero tampoco representar exclusivamente una hipotética esencia de la cual se haya abstraído toda individualidad, como tantas esculturas cuya única identificación es un título arbitrario. Ni pintar sólo el movimiento, como en la tela «Bajando la escalera», de Marcelo Duchamp, que descompone el cuerpo humano en volúmenes geométricos, repetidos en una serie de posiciones con la que se muestra dicho descenso. Deben expresar lienzo, talla, estatua su objeto en las múltiples relaciones internas que como tupidísima red unen las partes del mismo. De esto último es excelente muestra el anillo de cuerpos desnudos y entrelazados, del gran escultor noruego Gustavo Vígueland, fantasía donde el artista emplea sin desnaturalizarla la figura del hombre, imagi-

nando una especie de lucha cósmica, de rueda que gira sin cesar, hostil y fraterna.

Así, en un retrato no se reproducen simplemente los rasgos del modelo, sino sus sentimientos, aficiones, deseos; no los de un instante, sino los permanentes, que forman el carácter y, por ende, las tendencias que permiten en cierta forma predecir una actuación. Piénsese en la pintura que de Scheler hizo el gran expresionista Otón Dix; magnífica síntesis de inclinaciones antitéticas. Medio cuerpo, sentado, ladeado hacia la izquierda. Brilla la inteligencia en la frente amplia y la agudeza de la mirada. Cabeza cuadrada, sin cuello; mejillas macizas, nariz corta y chata, de felino; grandes orejas y ojos pequeños; boca sensual y desdenosa; cuerpo ancho, pesado, cargado de espaldas, teniendo el conjunto aire de enorme batracio. El retrato auténtico nada tiene que ver con lechuguinas ni fantasmones, al estilo de Revello de Toro o de Betsy Wéstendorp.

Tratándose del paisaje, dicha forma es una serie de propiedades del aire, cielo, mar, tierra, etc., que atraen la mirada hacia la lejanía del horizonte, las nubes que pasan, el vuelo de las aves, las olas que ruedan sin cesar, las colinas que parecen enviar al espectador de unas a otras, de plano en plano, haciéndolo soñar o añorar quién sabe qué remoto paraíso. Mas, para lograr esto no es necesaria la ondulación sísmica de Van Gogh, donde el equilibrio y la estabilidad del mundo están substituidos por una especie de torbellino de colores. Basta que la naturaleza mantenga su substantialidad; pero teniendo en cuenta que no es ésta inexpressiva, ni consiste en propiedades abstractas, muertas, pues hállese impregnada de misterio y sentimiento.

De igual modo, el cuerpo, aun encontrándose en reposo, tiene tan sólo una posición efímera, de instantes, a la que ha llegado después de complejísimos movimientos y que abandonará pronto para continuar caminando, corriendo, inclinándose, irguiéndose, bailando, levantando la cabeza, extendiendo las manos, actuando sin cesar, conforme a su estructura, forma y deseos.

Un edificio, tanto su fachada como su interior, no ha de resumirse tampoco en un conjunto de línea rectas, indefinidamente

repetidas; ni en volúmenes que se opongan frontalmente, a modo de soldados en formación; ni en superficies lisas, monocromas, horras de fantasía. Construcciones anormalmente regulares, como la espantosa arquitectura norteamericana del siglo xx (arquitectura cuyo pontífice máximo es Frank Wright), que ha terminado desfigurando las ciudades más hermosas y es una de las más peligrosas manifestaciones de imperialismo cultural y corrupción del gusto.

La fábrica ha de deleitar los sentidos y alimentar la imaginación, tal como lo hacen en este siglo Gaudí, sus discípulos y los arquitectos contemporáneos del autor de la Sagrada Familia: Luis Doménech, José Puig, José María Jujol, Juan Rubió, etc. Todos significan lo contrario del citado Wright, de Loos, de Wittgenstein y tantos otros pervertidores, y además pueden servir de antídoto contra ellos. Estos constructores, que saben unir técnica actual, inventiva y novedad, llenan Cataluña de los más sugestivos edificios civiles y religiosos; influyen en incontables casas de Valencia; se reconocen en Madrid, por ejemplo, en el palacio de la Sociedad de Autores y el casino de la calle de Alcalá; imponen su estilo al palacio episcopal de Astorga.

Unas veces habrá, pues, de conducir la construcción, por un sabio juego de líneas, vanos y volúmenes, la mirada hacia los lados y la altura, en los frentes, y hacia la profundidad y la altura, cuando el espectador se halle adentro. Detrás de la mirada se sumirá el alma, como si resbalara sin obstáculos hacia lo infinito. O se deleitará contemplando el conjunto desde los diversos puntos de vista, observando combinaciones geométricas inusitadas, trazos que se yerguen, curvan, abren o cierran, vivos, causa y resultado éstos de aquéllos, y a la inversa.—En otras ocasiones, el edificio habrá de seducir, desconcertar, marear, sugerir; sin miedo, para lograr todo ello, de interrumpir perspectivas, acumular adornos, complicar líneas, abrir muros, repetir planos, romper cualquier clase de regularidad, crear juegos sorprendentes de luz y sombra; quebrar, retorcer, mezclar elementos clásicos. Que la mirada salte, se fatigue, se deslumbe, se dé por vencida e inmediatamente después vuelva a admirar, sintiendo en esa incapacidad de abarcar o de explicar de modo racional la estructura, lo infinito que

ocultan las formas bullentes.—Pero lo mismo en un caso que en otro, el ideal consiste en que la dureza de los materiales, la firmeza de la edificación y la quietud de los miembros arquitectónicos estén perpetuamente animadas de una suerte de relación mutua y continuo reenvío de todas las partes a todas las partes.

Por lo tanto, la forma de que hablamos no es la forma clásica, aparentemente perfecta y lograda de una vez para siempre; ni tiene nada que ver con el academicismo, la rutina, una tradición falsa. Es, si se quiere, una ininterrumpida sugestión nacida de las cosas representadas. Así cabe hallarla en un templo períptero griego, espacio sagrado, separado del mundo profano por la columnata, con sus sutiles contraposiciones de líneas horizontales y verticales, el éntasis de sus columnas y, como en el Partenón, su sabia adopción de irregularidades y distorsiones para dar la ilusión óptica correspondiente. Sugestión que igualmente brota de la gran estatuaria, sea la de los helenos, la helenística o la que éstas inspiran: cincel de Miguel Angel, de Maillol, de Arno Brécker, de Juan de Avalos.

De aquí también procede la diferencia radical entre el objeto artístico y el ajeno al campo estético. Este último no tiene más que función o utilidad. Su capacidad de sugestión está limitada al uso que de él se haga. Y cuanto menos ornamentación tenga y más corriente sea su materia, la falta de sugestión crece hasta hacerse total: nada dice la cosa presente, sino su obviedad utilitaria. Piénsese en un mueble moderno, a diferencia de uno antiguo; en las vajillas, libros, cubiertos, lámparas y multitud de bártulos domésticos que antes poseían, además de su utilidad correspondiente, una belleza que los hacía apreciables, incluso cuando no eran necesarios, como adorno de una casa. Hoy, los utensilios se guardan en cajones; los muebles no embellecen el hogar; los trastos decorativos son chirimbolos que, una vez inútiles o demasiado vistos, se tiran, igual que todo los demás, sin pena a la basura.

Así respondemos a la objeción que antes se nos hacía, de consistir muchísimas actividades humanas en informar la materia correspondiente, siendo por consiguiente iguales en esto al trabajo

artístico. El objeto útil posee sólo actualidad, y a veces muy limitada, porque puede ser fungible, como las servilletas de papel o la vajilla de cartón. Y aun siendo durable, sólo sirve para aquello que fue hecho. Carece de misterio; no es digno por sí mismo de análisis, salvo como expresión de un sistema de producción, una moda, una sociedad peculiar. No es interesante; la meditación filosófica o histórica le concede un interés adventicio. Diametralmente opuestos a tal índole son los frutos del arte, según el verso de Keats:

*A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing (4).*

Otra consecuencia de la teoría de la forma artística, según la hemos desarrollado, es la *fascinación* del admirador o contemplante. Cuanto más elevada sea la obra de arte, más sugestiva resulta, exige mayor atención para desentrañar e intuir cuanto de implícito encierra, hasta el extremo de enajenar al espectador, bien poco a poco, bien de súbito, como si por los ojos se arrebatara al hombre entero. Esto nos contaba alguien que le había sucedido por lo menos en una ocasión, delante del presbiterio de la catedral sevillana: después de haber atisbado el retablo, situóse frente a la reja, que dejaba filtrar una luz dorada que parecía nacer a la par del retablo y de las barras, frisos, coronamiento, personajes sagrados y volutas del espléndido armazón de hierro, atrayendo la mirada con fuerza casi irresistible.

La obra de arte se sitúa entre el objeto vulgar, inartístico, que nada sugiere, y el informalismo (salvas las excepciones que indicamos en nuestro artículo anterior), estilo que todo da a entender, gracias a una especie de nada en cuanto a representación. Se halla también lejos de las formas planas, peculiares de carteles, historietas y el llamado *pop-art*. En estos mamarrachos, nacidos de la

(4) *Endimión*, lib. I, vs. 1 y sigs.

incapacidad o de la simplificación exigida por el comercio y un gusto de la más baja estofa, la ausencia de profundidad convierte las formas en mera superficie, totalmente exteriores, sin sugerencias. Tal exterioridad adquiere la categoría de estilo, de manera que la pintura y el dibujo son únicamente llana de papel pintarrajeada o sobrehoz de tela con pringones; no existe atmósfera, ni matiz, ni perspectiva. Tampoco acción, ni movimiento, ni siquiera vida; las figuras se limitan a aparecer como muñecos gesticulantes, unidas las escenas por una secuencia argumental muy endeble. ¿Son, acaso, otra cosa los cuentecillos ilustrados de las revistas de aventuras, no obstante la imaginación que de cuando en cuando anima a aquéllos?

La realidad estética es una trama de relaciones de toda especie, cognoscibles por la razón, la inteligencia y el sentimiento; una estructura de formas visibles o tangibles que dan a la intuición estética su base real. Tiene, por lo tanto, una figura cierta, aprehensible, lo cual no significa que deba ser reproducción fiel de seres existentes en la naturaleza. Esta es el modelo; no puede dejar de serlo; pero a la fantasía le es lícito combinar a su arbitrio las imágenes, siempre que no termine destruyendo la forma natural. Bien lo sabía el genio artístico de Salvador Dalí.

4) El alejamiento de la naturaleza es causa de que los pintores abstractos, aun habiendo estudiado dibujo, pasado por las academias y sido buenos alumnos, pues estaban dotados de talento, terminen sin saber dibujar no sólo un cuerpo humano, sino ni siquiera un árbol. Nos decía una amiga que frente a un paisaje, ella, pintora de flores, inmediatamente apuntaba lo que veía, en medio del desconcierto de sus colegas o condiscípulos que, dedicados a cultivar el informalismo, eran virtualmente incapaces de copiar lo que tenían delante de los ojos o de copiarlo sin deformarlo. Lo mismo ocurría en las clases de dibujo: el modelo se convertía, al pasar por el tamiz de la costumbre y el mal gusto, en monigote, cuando no en teratología, al modo de los archirrepetidos monstruos de Antonio Saura. Huelga decir que tratado así lo real, resultaba mucho más fácil de copiar que si el artista se

hubiese atendido a la imagen verdadera, cuya reproducción exigía habilidad ingénita, atención, minuciosidad. Porque no se podía discernir si semejante afición a distorsionar procedía de una falta de dotes pictóricas, de mala educación del gusto o de pereza. No se sabía si, para esconder esa incapacidad de intuir, se parapetaban los mancados pintores detrás de un disparate. ¿Es, pues, de extrañar que, contemplando en Estados Unidos un engendro de este género pomposamente llamado expresionismo abstracto —engendro quizá de Pollock, Still, Rothko, Motherwell u otro *ejusdem farinae*—, comentase Kruschef, que en materia artística tenía por lo menos el buen sentido del hombre normal: «Diríase pintado por la cola de un burro»?

Parte del público parece haber abdicado de su criterio y necesitar que un maestro le enseñe aquello que sus ojos deben aprobar o rechazar. Es cosa de notar cómo en una exposición informalista los jóvenes, que no suelen tener todavía el gusto viciado, dan rienda suelta a su espontaneidad, critican o se ríen de lo que están viendo. Pero, si van acompañados de un profesor pedante, que les indique lo que según él es bueno de una obra de arte, no se atreven a expresar lo que sienten y quizá acaben convencidos por las explicaciones del dómine.

A su vez, los adultos con frecuencia ensalzan lo que críticos quizá bien remunerados para hacer ciertas apreciaciones les presenten como obras eximias, y repiten a manera de papagayos logomaquias supuestamente interpretativas de un adefesio. No se atreven a imitar al niño del cuento y denunciar que el rey está en cueros vivos, porque temen ser tratados de legos en la materia, sobre todo si un perito, o autotitulado así, les reprocha que censuren un aborto de Tapiés; se encojan de hombros delante de los juegucillos ajedrecísticos de Mondrián, sonrían al ver las construcciones absurdas de Lissitzki, o den crédito al pintor que dudaba de la salud mental de Miró.

Una parte del público sigue la corriente; pero otra, atendiendo a su instinto, no engaña ni se engaña. No sólo exalta a Velázquez, cosa fácil de hacer, porque la alabanza es unánime; también entre los modernos sabe distinguir y nutre durante pacientes horas las

filas que acuden a contemplar los cuadros, relieves y estatuas de Antonio López, éxito que sin duda no logra ningún informalista, ni secuaz de *dadá*, ni cultivador del *pop-art*, por mucha fama que le haya ganado la publicidad.

Las tendencias extravagantes no han nacido de una legítima búsqueda por parte del pintor, escultor o arquitecto, de su estilo peculiar, hasta hallar después de múltiples tanteos el carácter propio. Han nacido de experimentaciones con el objeto artístico, deformándolo, descomponiendo dicho objeto, recomponiéndolo arbitrariamente, abstrayendo de su soporte real el color o el contorno, esquematizando este último, o bien empleando materiales y trazando planos contra toda lógica y conveniencia, como cuando el arquitecto construye viviendas no sólo antiestéticas, sino incómodas, que no tienen en cuenta ni el clima, ni las necesidades y el bienestar de sus moradores. Ejemplo de esto último son las largas crujeas acristaladas, nevera en invierno y tostadero en verano, del convento dominicano de Alcobendas, obra de Miguel Fisac. Tal experimentación logra siempre como resultado entes heteróclitos, monstruos de Frankenstein, que si suscitan el elogio de los críticos profesionales, carecen completamente de atractivo para el público, desconcertado o burlón.

Las escuelas que gravitan en torno de la abstracción, al prescindir de los asuntos concretos e inteligibles para el espectador, están *ipso facto* lejos de cualquier conflicto humano. No son sólo lo contrario del realismo socialista; encuéntranse imposibilitadas para interpretar con colores o formas los ideales, angustias y anhelos del hombre, o satisfacer siquiera parcialmente las necesidades de abrigo, paz y belleza. El arte, sin duda, no es oficina de propaganda, como pretendían los marxistas; pero tampoco es una especie de galimatías formal que habla sin que nadie lo entienda y a cuyos frutos les falta lo mismo la lógica que el sabor. Sin olvidar que, soslayando el Escila de una propaganda, se choca con el Caribdis de la contraria. El divorcio de lo real y la continua defensa de tal cisma o discordia por boca de críticos y dueños de galerías de exposición, han servido para neutralizar tendencias y artistas que, de un modo u otro, denunciaban los males de la so-

ciudad y que, nadando contra corriente, siempre despreciaron el informalismo, considerándolo en el mejor de los casos mera ornamentación (5). La misma alabanza constante de lo abstracto es útil también para acallar las críticas del príncipe de Gales a los bodrios arquitectónicos mal llamados funcionales.

A los dos expresionistas alemanes citados en la nota anterior (afiliado uno al comunismo; profundamente religioso el otro; ambos antinacis) no cabe emparejarlos con Picasso, hipotético rebelde por ser miembro del partido comunista, pero patrocinador y sagaz vendedor de una pintura, el cubismo, proscrita en la Unión Soviética, puesto que pocas cosas había en arte más contrarias al sentir espontáneo del pueblo, aun reconociendo más de un acierto de dicho estilo, bien por el ritmo, el colorido o la fuerza expresiva: «La torre Eiffel roja», de Roberto de Launay; «La trilla», de Alberto Gleizes, etc. Picasso, al igual que Pasolini, Visconti, Moravia y tantos otros, uncióse al carro de un partido al que los propios gobiernos conservadores le abandonaron a menudo la cultura; que concedía la fama, mediante una magistral publicidad, y tenía cuantiosísimos fondos para recompensar, aunque, como en el caso del malagueño, su obra no fuese ortodoxa, según los dogmas moscovitas, ni lo fuesen su modo de vivir y su afición al dinero.

De otro lado, la idealización efectuada por la pintura y la escultura oficiales del comunismo, así como sus desmesurados y fríos edificios, tienen casi tan poca capacidad de sugestión como

(5) DIETRICH SCHUBERT: *Otto Dix* (Hamburgo, 1980), págs. 124, 128 y sigs.; LOTHAR FISCHER: *George Grosz* (Hamburgo, 1976), págs. 90 y sigs., 125.

Esta reprobación de algunos expresionistas que no se muerden la lengua, cabe emparentarla en cierto modo con el rechazo que hace el neomarxista Horkheimer del subjetivismo y el formalismo de la filosofía contemporánea, particularmente notorios en las especulaciones de Wittgenstein, las inacabables logomaquias acerca del lenguaje, de la filosofía analítica inglesa, y el positivismo lógico. Horkheimer protesta contra la inanidad (*Inhaltslosigkeit*) de todos esos sistemas, su afición a las discusiones más abstrusas y retorcidas y su despreocupación respecto de lo principal: el hombre concreto, su miseria, su carencia de libertad, su explotación, su conversión en mero productor. Vaciedad de contenido, paralela a la ausencia de forma.

muchos rompecabezas cubistas y las construcciones de Nueva York o de Chicago: salvo la esperanza decretada de una hipotética sociedad sin clases. Si en la Rusia marxista se encuentra un gran artista, es Elías Glázunof, de impresionantes cuadros religiosos y lienzos como «La vuelta al hogar» y «La madre del soldado», que retratan sin disimulo la aplastante tiranía bolchevique. Pintor que está en las antípodas de la abstracción y la propaganda.

¿Y qué diremos de *dadá*, cuyo destino era ser «escándalo, destrucción, provocación y confusión», «antiarte»? (6). La revuelta contra los cánones estéticos, basada en una hipotética originalidad reencontrada o balbuceo pseudoinfantil, al que alude el nombre de esta tendencia (para llamarla de alguna manera), principia y termina siendo un juego de incoherencias que interesa únicamente a artistas estafalarios y espectadores atolondrados. En cuanto a las obras propiamente revolucionarias, como las de Grosz, incluidas en exposiciones dadaístas, tienen, aparte del vigor expresivo, sentido inconfundible, formas relacionadas de modo obvio con una realidad determinada; por lo mismo se oponen frontalmente a la sarta de estupideses, puerilidades, ridiculeces y tomaduras de pelo características del grupo (7).

No resulta, pues, exacto calificar los armatostes de Chullida, tal como lo hicimos en el artículo anterior (cosa que también nos censuraron), de «aguda crítica social». En realidad, semejante interpretación no era nuestra; la pusimos para ejemplo de relación traída por los pelos entre una aberración estética y un concepto político, a tenor de otras interpretaciones pseudojustificativas del mismo género, merced a la filosofía, cosmología, etc.

(6) PATRICIO WÁLDBERG: «Dadá o la función de repulsa», en *Historia del arte*, vol. IX (Barcelona, 1976), pág. 298 b.

(7) Cf. FISCHER: *op. cit.*, pág. 74.