

## **SOCIOLOGIA DEL ARTE MODERNO**

### **LA PINTURA SU EXPRESION MAS SIGNIFICATIVA**

Por

**LÁZARO BARBIERI**

“El arte, como la ciencia y la conducta correcta, representan un valor humano, una forma de la organización voluntaria y planificada de la vida”. De ahí que “todos los valores, estéticos, científicos y morales, sean igualmente imperativos o normativos, en el sentido que definen reglas, principios o mandatos”. Por ello, dentro del área de la sociología del arte, el término “Estética”, no significa ya “un conocimiento puramente teórico y especulativo”, sino que abarca la comprensión de la experiencia total de lo “bello”. En esta concepción actual de la estética que alcanza los niveles de una moderna visión cósmica, se distinguen tres estadios distintos pero ulteriormente complementarios: “el primero, abstracto y metafísico, trata de definir lo bello; el segundo, psicológico, trata de definir el efecto de la belleza sobre el alma humana; el tercero, sociológico, se propone determinar el lugar de lo bello en la vida y el papel que desempeña en las actividades sociales del hombre”<sup>1</sup>.

Desde el prisma de esta nueva dimensión estética, puede advertirse que el arte moderno, a través de su “matemática

<sup>1</sup> CONDE DE LISTOWEL, *Historia Crítica de la estética Moderna*, Ed. Lozada.

agudeza intelectual”, participa de la honda crisis espiritual que atormenta a nuestro tiempo. La sociedad contemporánea, acusa y revela los rasgos de esa violenta “insurrección”, que ha contribuido a definir los contornos de la profunda variación de orden moral, que nos aqueja y que se presenta como una rebelión total de los instintos en libertad.

La disolución, de valores, que determina esta alarmante crisis de carácter espiritual, ha hipertrofiado, en efecto, la voluntad de dominio del hombre: dominio del tiempo y del espacio, de la razón y la naturaleza, del derecho, la política, la religión y el arte.

En esta afirmación rotunda de exteriorizaciones vitales, el hombre, resueltamente, se ha erguido en inapelable autoridad y única realidad. “Se ha independizado del status que le era predado como Cosmos u Orden, y se ha declarado asimismo como la medida de todas las cosas”<sup>2</sup>.

Jamás, como observa Ortega y Gasset, había sido puesto el hombre en una circunstancia o contorno vital, que se pareciera ni de lejos, al que estas condiciones determinan.

Se trata, sin duda, de una innovación radical en el destino humano, implantada por el siglo XIX, que crea un nuevo escenario para la existencia del hombre nuevo.

Este afianzamiento del hombre moderno, “en un mundo que no le mueve a limitarse en ningún sentido, que no le presenta veto ni contención, sino que por el contrario hostiga sus apetitos”, tiene su legítimo origen en el siglo XV<sup>3</sup>.

A partir de este siglo, que constituye una verdadera cruzada contra lo trascendente, la ciencia y la voluntad de dominio “fueron demoliendo ese trasmundo celestial” que la Edad Media ofreciera como mansión de seguridad al hombre. En el siglo XVI, el Humanismo, el Renacimiento y la Re-

<sup>2</sup> ARTURO ENRIQUE SAMPAY, *La Crisis del Estado de Derecho Liberal-Burgues*. Ed. Losada.

<sup>3</sup> JOSÉ ORTEGA y GASSET, *El Tema de Nuestro Tiempo. La Deshumanización del Arte. Meditación de la Técnica. La Rebelión de las Masas*. Ed. Austral. Revista de Occidente.

forma habían destruído ya los fundamentos de la unidad medioeval, dejando "al XVII, la tarea de trazar las líneas fundamentales de un nuevo mundo". Por efecto de esta acción desintegradora, "el orden universalista medioeval, que dirigiera los pensamientos del hombre hacia el mundo futuro, se encontraba ahora con la oposición del universalismo de este mundo"<sup>4</sup>.

De esa manera, "evaporada en el siglo XVIII la noción del más allá divino, como meta, no les quedaba a los hombres en el siglo XIX, más que esta vida. En esa profunda variación que transforma el universo de valores, el arte también cambia de dirección. Como manifestación sensible del espíritu de la época", erige la autosuficiencia al puro medio expresivo, confirmando con esta actitud el apostamiento central del hombre, y acentuando en el distrito de la Estética la suficiencia del mundo immanente, la realización del arte como valor individual"<sup>5</sup>.

Para esta insurrección artística, que contrapone a la noción tradicional "del arte como imitación", el atractivo principio "del arte como creación intelectual", el artista debe, ante todo, crear el espectáculo de su propia divinidad. Así como en la poesía y en la música, en la pintura —que es la forma de expresión más representativa— es dable también saltar todas las vallas con tal de crear algo nuevo"<sup>6</sup>.

Esta concepción audaz, que no define un estilo pero que abre todos los caminos de la tentativa y el ensayo, precipita la extrema definición del arte del siglo XX. Incuestionablemente, "la fuente inmediata de la idea constructiva en el arte moderno, deriva del cubismo. La escuela cubista fue el culmen de un proceso revolucionario que arranca del impresionismo. Porque si bien todas las escuelas anteriores, fueron

<sup>4</sup> J. P. MAYER, *Trayectoria del Pensamiento Político*. Ed. Fondo de Cultura de México.

<sup>5</sup> ARTURO ENRIQUE SAMPAY, *Op. Cit.*

<sup>6</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Recapitulación del Cubismo*. Cuadernos Americanos, N° 2. Marzo-Abril 1945. México.

en comparación, reformadoras, el cubismo, fue una revolución, porque atacó directamente las bases sustanciales del arte”<sup>7</sup>.

En esta evolución forzada por los acontecimientos, el arte, que invariablemente responde a la concepción del mundo y de la vida que el hombre tiene en un momento dado de la historia, alcanza un dramatismo singular en el siglo XIX.

El Impresionismo, que representa el período inicial de la revolución operada por el arte moderno en el siglo XX, constituye a su vez la síntesis de un estado de ánimo que conmueve al mundo artístico en el siglo XIX, escenario de reacciones sucesivas entre el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo positivista.

A fines del siglo XVIII, el neo-clasicismo, que se inspira en la concepción armónica del arte clásico, representa una protesta contra el arte barroco que había fatigado a Europa con una grandeza excesiva de su decoración y la acumulación indefinida de estilos.

Pero la escuela neoclásica, “no fue en verdad creadora, sino restauradora de antiguos y consagrados principios. Puso en su arte, no la expresión de sus secretos impulsos, o de sus aspiraciones hacia lo infinito, sino la belleza tranquila y perfecta. Arte de limitación, amante de la expansión, la madurez y lo infinito, miró hacia la realidad del hombre pegado al suelo; ampliando, analizando y estilizando esa realidad para despojarla de brutalidades y de los contrastes que parecían inhóspitos del gran arte”<sup>8</sup>.

Sobre estas bases definidas, el neoclasicismo, estableció las reglas de un arte meditado, impasible, rígido, que no carecía de méritos y de belleza, pero cuyo idealismo tenía que tornarse, necesariamente extemporáneo”<sup>9</sup>.

De ahí que el Romanticismo, que constituye una réplica contra la escuela neoclásica, en arte, surgiese con la adhesión

<sup>7</sup> H. PEYRE, *Qué es el Clasicismo*. Ed. Brevarios. Fondo de Cultura de México.

<sup>9</sup> JULIO E. PAYRO, *El Impresionismo en la Pintura*. Ed. Columba.

entusiasta de un mundo inquieto y sobreexcitado, diametralmente opuesto al mundo satisfecho que había engendrado el neoclasicismo.

El Romanticismo, que vivió una época enervante y depresiva, de aguda transformación en la órbita del conocimiento y del mundo social, "persiguió otra belleza, más extraña y soñadora, que el arte clásico, hecha a veces de sorpresa o de contrastes, que no era ni quería ser la belleza reflexiva y armoniosa alcanzada por los clásicos. No era ya un equilibrio entre el hombre y las cosas, el mandamiento de una sabia proporción entre la exploración del hombre interior, del yo, y los objetos exteriores, principios mediante los cuales, evitaba el clásico el parto de las efusiones de su alma, o la dispensación de las ilusiones de su sensibilidad"<sup>10</sup>.

Como en todas las expresiones sentidas de esa actitud espiritual, el arte romántico, desdeña la razón y exalta el sentimiento. Desdeña la razón pura, teórica, abstracta, matemática y fría, estática e ilusa, porque la considera incapaz de suministrar una visión de la genuina realidad del mundo. En cambio, el sentimiento, que representa su antítesis, "es capaz de apropiarse de la autenticidad de las cosas, de saltar mágicamente a la entraña de estas mismas y apoderarse de su esencia, como en una especie de fusión con ellas"<sup>11</sup>.

La estética del arte romántico, es por ello la afirmación de un modo artístico, amante de la realidad trágica y fogosa, de la pintura expresiva por sí misma. Su fuerza expansiva que exhortó a la liberación de los espíritus, abriendo el camino de la verdadera comunicación con la naturaleza, cayó en el exceso y el desborde en la expresión frenética del sentimiento. Para él, lo único que preocupaba era la pasión, el

<sup>10</sup> H. PAYRE, *Op. Cit.*

<sup>11</sup> LUIS RECANSÉNS SICHES, *El Romanticismo Alemán y el Romanticismo Francés*. Cuadernos Americanos N° 6. Noviembre - Diciembre. 1945. México.

dolor, el odio, todo lo que alimentaba y promovía la fuerza inconsciente del sentimiento.

De esta pasión estética, que en Delacroix asume los caracteres de una verdad lírica y en Teodoro Rousseau y los pintores de la escuela de Barbizón el tono de un profundo amor a la naturaleza, se desarrolla el naturalismo en arte, que en la concepción artística de Courbet, alcanza el acento de un vigoroso realismo.

Delacroix, había representado con fervor la naturaleza humana: Rousseau el paisaje natural; Millet, completando la evolución había asociado el hombre al paisaje natural; Millet, pero Courbet cerrándose a la imaginación y a la idealidad, y dando una importancia decisiva a la realidad, dio a esa tendencia estética el sentido doctrinal de un acentuado realismo.

Mediante esta dogmática inclinación, el realismo pictórico, sólo se propuso representar objetivamente la naturaleza sin alterarla ni corregirla, inspirándose en aquello que es inmediatamente patente a los sentidos. Pero este arte tenía sus limitaciones. Cerrado a los problemas de la estética pura, rechazó esa alta intelectualidad que caracteriza a los grandes artistas".

Sin advertir que la mera imitación de lo real en pintura, siempre es incompleta, "consideró esencial solamente la forma de toda realidad: su contorno y relieve, concediendo un valor secundario al color que la anima y la realza.

Esta deficiencia del realismo fue advertida y superada por el Impresionismo. Al mundo apagado y triste del primero, opuso el segundo la lírica del color, que había descubierto en la aguda observación del mundo de la naturaleza. Partiendo del realismo, el Impresionismo entrevió una verdad que estimó superior a la de los realistas, definiendo sobre las sugerencias del hallazgo, sus procedimientos y su estética.

Podría decirse que los impresionistas, por el supervalor acordado a las tonalidades cromáticas, querían ser los pintores de lo aparente y de lo fugitivo. Más que el hombre, era la naturaleza lo que les interesaba, y en ella, más que la tierra,

la atmósfera y el agua. A través de Monet, el Impresionismo reveló que el mundo en que se inspiraba, era un mundo de apariencias fenomenales y de cambiantes visiones. En este maravilloso mundo de sugerencias naturales, el artista debía representar la verdad desnuda de artificio. Por ello el Impresionismo, se desentendió de toda creación imaginativa o sentimental, y rechazó todo aquello que el pintor no pudiera observar directamente”<sup>12</sup>.

Al sobreestimar las infinitas variaciones cromáticas, enriqueció el arte del paisaje, y demostrando que el color absoluto no existía, como tampoco la invariabilidad de la forma, el Impresionismo desplomó de un modo definitivo, el concepto de lo real en que se había fundado toda la antigua pintura imitativa.

Pero, a pesar de esta innovación, la inquietud estética del siglo, no colmó su insatisfecha ambición. De la entrada misma del Impresionismo, se desencadenaba la reacción que habría de conducir al Arte Moderno por la senda de su dramática aventura.

Gauguin con su experiencia personal, saturada de percepciones intelectuales opuestas al academismo; Van Gogh, dando el máximo de intensidad y vibración a sus emociones que no lograban apaciguarse ni en la frontera de su sobreexcitación; y fundamentalmente, Cézanne, subordinando la visión de los Impresionistas a las sensaciones, para captar más genuinamente la profunda armonía de las cosas, dieron al arte nuevo la arriesgada fuerza vital, que en su agonía faústica, abrió las puertas de la concepción metafísica de la pintura.

Deliberadamente, Cézanne invalidaba la fundamentación conceptual del Impresionismo, porque su estética se proponía pintar, no lo accidental y fugitivo, sino lo permanente y esencial. De ahí el aspecto sólido y constructivo de su universo artístico. “En la armonía universal por él concebida, los objetos

<sup>12</sup> JULIO E. PAYRO. *Op. Cit.*

inanimados o vivos, ocupaban un lugar en función de su realidad coloreada. Pero esa realidad estaba definida, no en superficie, sino en volumen, por las modulaciones del tono y no de la línea. Por este poder de percepción, unido al poder de análisis del tono, Cézanne recreó pictóricamente el mundo, concibiendo el color como la materia y el espíritu del mundo sensible”<sup>13</sup>.

Pero este excéntrico solitario, que había dado un nuevo sentido a la creación artística con su intranquila conciencia cósmica, anunciaba con una amarga profecía, el suceso moderno del arte: “yo sólo soy un primitivo de la nueva pintura”.

A principios del siglo XX, esta presunción alcanzaba categoría de expresión universal, con la concepción cubista, que inauguraba, con su ruptura violenta, una época definida, pero nueva y extraña de la historia del arte. La revolución estética que exhibía como bandera el principio de transfiguración de la realidad, aceleraba la dislocación del mundo artístico.

En esta disociación premeditada, el fauvismo, que integraba la rebelión, anuncia su declaración de principios: hacer del color un sustituto de estados emocionales. Así, apelando al instinto, el fauvismo rechazó la noción empírica y racional en que estaba fundada la tradición, y se refugió en un sensorialismo sentimental, casi deshumanizado. En su desenvolvimiento negó la fuerza salvaje que lo animaba, transformando su intuitivismo en una forma de ilustración que por efecto del contraste y la deformación, la exaltación del tono, la luminosidad y la intensidad del color, se convirtió en un arte de representación decorativa.

El expresionismo, partió del mismo impulso incontrolado de las emociones. Inspirado en un primitivismo casi ingenuo,

<sup>13</sup> *Historia General del Arte*. Ed. Quillet, París - Bruselas. Buenos Aires. Tomo III.



místico algunas veces, y otras, casi brutal en su contenido metafísico, dotó a la pintura de una nota extrema de irrealidad dramática. En estricto sentido, el Expresionismo se propuso "desgajar la sugestión, el misterio y el impulso de las formas representativas, transformándolas en estado de tensión. La abstracción en el signo lírico, que fue su pretensión manifiesta, respondía a estados de emoción patética movida por la pasión torturada.

En la forma alemana, el movimiento adquirió la fuerza vehemente de una fantasía desatada, dando a su expresión artística un acento nacional que no compartieron los brotes que nacieron bajo el influjo de otras tradiciones. No obstante, si los esclavos pusieron una nota de sensualidad menos torturada, y hasta de humorismo, como se afirma, los flamencos, la robustez conceptual y la fantasía intelectualizada, los italianos el sentido arquitectónico, los españoles, el verismo popular, y los franceses, la medida de la elegancia, el Expresionismo, con el dinamismo que caracterizaba a su profunda emotividad, constituyó un mundo irreal, con apetencias de infinito, pero inmenso en un trasfondo de angustia y de dolor, cuando no de burla y sarcasmo"<sup>14</sup>.

Pero, si bien, el Expresionismo con su "objetivación de la subjetividad", contribuyó a desterrar la esclavitud representativa en la pintura, el Cubismo, que en este aspecto fue la verdadera insurrección, destruyó con su impresionante ascetismo plástico, todo vestigio de expresión sentimental o sensorial. "El Cubismo, constituye por esta inclinación, el intento más temerario por crear un mundo artístico nuevo, con autonomía, raíz y fin en sí mismo. Lo que diferencia al Cubismo de la pintura antigua, está en que no es un arte de imitación sino de concepción, el cual tiende a elevarse hasta la creación, ha dicho Apollinaire, antorchera crítica poética del Cubismo"<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> J. ROMERO BREST, *La Pintura Europea*. Ed. Brevarios. Fondo de Cultura de México.

<sup>15</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Op. Cit.*

Por ello, para comprender su actitud, es preciso contraponer la intención que lo anima con los principios del arte antiguo que identificaba el arte con la mimesis, la creación con la imitación, pero imitación, no de las ideas, sino de las cosas naturales y artificiales que son débil sombra de las ideas.

Frente a esta aspiración naturalista, sujeta a la experiencia sensible, el Cubismo representa un clamor de "regeneración pictórica". A un principio, solo buscó anular la imagen representativa y suplantarla por una imagen lírica. Pero este período del Cubismo analítico, que ambicionaba extraer su análisis de la realidad, dio lugar al Cubismo de concepción o constructivo, que ya no parte de las formas naturales, sino de la realidad imaginaria. En este período de total subversión, el cubismo acentuó la despersonalización de la realidad, disolviendo el tema representativo en un mundo arbitrario de estilizadas formas geométricas, tan formales como las que proporciona la naturaleza. De ahí su renuncia y su evasión hacia nuevas concepciones instintivas.

Pero, si bien esta deserción explica el rotundo fracaso del Cubismo, no puede desconocerse que su experiencia cambió de un modo absoluto la noción tradicional del arte.

Para los griegos, el arte, en su expresión más original, provenía de la necesidad humana de edificar la propia vida, era una especie de segunda naturaleza, guiada por la inteligencia y consagrada a una finalidad específicamente humana, pero con hondas resonancias de trascendencia.

En Plotino, el arte era entendido como un instrumento de salvación. Era el camino del hombre que se eleva mediante los ritmos y las armonías del mundo de las cosas sensibles, a la zona transfísica remota de las cosas suprasensibles<sup>16</sup>.

En un mismo sentido, para la visión medieval, el arte tenía una misión mística objetiva. Expresado como criterio de fe o co-

<sup>16</sup> JUAN LUIS GUERRERO, *Qué es la Belleza*. Ed. Columba.

mo signo metafórico, estaba destinado a grabar en quien contemplase el traslado artístico, los dogmas divinos para la salvación del alma<sup>17</sup>.

Pero la gran revolución moderna de las ideas, dejó de asignar al arte esa finalidad trascendente que tenía para los griegos y los cristianos. Para el Renacimiento, que afianzó la autonomía del arte, éste tenía como única finalidad un objetivo immanente y un sólo propósito: el de exhibir belleza.

Para el Romanticismo, el arte todavía era una manifestación de lo infinito en lo finito. Pero con el positivismo, el arte comenzó a perder sus contenidos espirituales para convertirse en una pura ordenación formal. El arte, ya no tenía por fin la trascendencia o la belleza immanente, sino otros principios como la veracidad, la vitalidad, lo característico y lo expresivo.

Pero si el positivismo despojó al arte de sentimentalidad, dándole una dimensión conceptual de relaciones formales, que falseaba el concepto estético de la vida, el cubismo quiso llevarlo a un grado desconocido de impersonalidad absoluta, donde la formación lógico-abstracta reemplazase el objeto natural, el sentimiento, la sustancia mística y hasta la propia realidad humana.

De esta manera, la naturaleza como proceso vivo de creación en que está inserto el hombre, con sus grandes contradicciones espirituales, dejó de ser el fundamento básico del arte, para transformarse en una realidad prefigurada del mundo subjetivo del artista.

La obstinada subordinación de las formas sensibles, al plano inmaterial de las ideas y los signos, anuló la ilusión de una posible y siempre necesaria vinculación emocional entre el hombre y la realidad. De esta nueva perspectiva en el dominio del arte, surgió el antinaturalismo moderno, que por

<sup>17</sup> VALDEMAR VEDEL, *Ideales de la Edad Media*. Ed. Labor S.A.

una vivencia plena de lo fantástico y lo deforme, suprimió en la pintura, sentimiento efectivo de la vida.

La desfiguración de la realidad corpórea, alentada por la fantasía plástica, y extraña a toda exigencia de reflexión sentimental, que promovió el Cubismo, provocó el advenimiento del arte no figurativo y no objetivo, exaltado por los movimientos irracionales a la categoría del arte abstracto.

El Futurismo, quiso ser una nueva emoción plástica. Inspirado en el delirio innovador del maquinismo de la época, concibió el movimiento como la fuerza central de su actitud artística. Su perspectiva dinámica no pretendió negar la naturaleza, ni tampoco pensarla ni imitarla sino vivirla y superarla por medio del sofisma de la trascendencia física.

Mediante la estilización geométrica, caracterizada por la superposición de planos, el Futurismo quería expresar la inestabilidad de la vida. Por este dinamismo plástico, anhelaba alcanzar la síntesis de "tiempo, lugar, forma y color", para establecer los principios del movimiento absoluto en la pintura.

El Rayonismo ruso, quiso llegar a formar ideales, penetrando por el espíritu creador, relegando la vida real a referencia pura. En virtud de la ley dominante del color, la pintura debía dar la sensación de hallarse fuera del tiempo y del espacio"<sup>18</sup>.

En esta misma dirección, el orfismo francés, sintió el color como forma y como tema. Pero utilizándolo como exteriorización del movimiento, consiguió un dinamismo diferente. Sin embargo, tampoco pudo escapar a la invención de las formas geométricas para representar la realidad intuída. En vez de ángulos agudos, apeló a la idea del círculo, y cambió el principio de la interpretación y la ruptura de los planos por el postulado de la evolución girante, para sustituir la noción de la velocidad por la imagen plástica del eterno movimiento"<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> J. ROMERO BREST, *Op. Cit.*

<sup>19</sup> — *Op. Cit.*

Pero todas estas tendencias del dinamismo materialista no figurativo, dejaron, en pie el discutido problema de la realidad a pesar de todos los ensayos de desintegración de la misma.

Para intentar la supresión de la naturaleza, tuvieron que apoyarse en un fundamento objetivo, la deformación o la geometrización, que no destruyó sino que agudizó la noción material de la realidad. En cambio, la cosmovisión del Surrealismo tuvo un alcance distinto.

Por las misteriosas visiones que inquietan su fantástico universo, el Surrealismo o Superrealismo, quiso ser una proclamación de los derechos del hombre interior. A su búsqueda, que tenía como meta la exploración del inconsciente, sólo le importaban los derechos al sueño, al delirio, a la incongruencia<sup>20</sup>.

Para liberar al hombre, aherrojado en las prisiones de lo convencional o lo racional, el Superrealismo intentó despertar las exteriorizaciones del inconsciente para revelar el mundo desconocido, auténtico, virgen e inédito del hombre privado de magia o de imprevisto.

Esta nueva dimensión que preforma el Superrealismo, nace imantada por el conocimiento psicoanalítico de la realidad humana desarrollada por Freud. La temática que independiza, realza y sobreestima el valor del traumatismo psicológico, suscitó la originalidad artística del Superrealismo.

En ese mundo irrevealedo del subconsciente, donde todo suceso de efecto penoso se fija en forma indeleble, el Superrealismo, encontró la línea invisible de contacto entre el sueño y la realidad. Por un lado, el mundo inteligible de la conciencia, por otro, el mundo infinito, indiferenciado y confuso de la preconciencia donde moran los fenómenos del ensueño. Así, proyectándose desde esa zona profunda de la personalidad, donde se resuelven todas las antinomias que traban el espí-

<sup>20</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Qué es Superrealismo*. Ed. Columba.

ritu, buscó recrear el mundo mediante una conciliación artificiosa entre lo consciente y la inconsciencia.

Por esta "obstinación del absurdo", el Superrealismo "se propuso expresar la realidad primera" partiendo del estadio subyacente de la vida anímica, donde no imperan las leyes de la lógica.

Para él, en este espectáculo íntimo del mundo humano "la vida y la muerte", lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable", dejaban de ser percibidos en contradicción. Por ello, basándose en este principio seductor, pero ilusorio o incierto, el Superrealismo encontró la verdad del arte, no en la subjetividad entendida como conciencia creadora de vivencias estéticas, sino en la preconsciencia, que representa en su última expresión, el estado de indiferencia entre la realidad y la idealidad. De ahí la fórmula de su definición; del arte: "Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral".

Esta presuntuosa actitud, que expresa de manera total, el postulado de aniquilación de la realidad, resume la deliberada posición del arte moderno en el campo de la pintura. En esta creación artística de fundamentación matemática y psicológica, la concepción abstracta de la pintura, expresada con desnaturalización, descomposición, o desmaterialización de la realidad, ha transformado total y definitivamente la imagen del mundo. Porque si el conocimiento matemático contemporáneo, llevó al objetivismo racional y a la figuración geométrica, la divulgación del pensamiento psicológico, precipitó el subjetivismo irracional del arte abstracto.

El Cubismo, que en este sentido, representa la primera etapa de esta revolución estética moderna, logró en cierto modo destruir el tema representativo, pero no consiguió anular el sentimiento elevado al rango de principio por el Romanticismo, con lo que desfiguró su pasión inicial, cayendo en

la esclavitud de las sensaciones y por ende en la vibración emotiva y sensual de las formas que querían extirpar.

Esta inconsecuencia, no desdibujó, sin embargo la idea original de cambiar radicalmente la concepción tradicional, empeñada en “concebir la forma artística como imagen plena y corpórea”.

El expresionismo abstracto, introducido por Kandinsky, que constituye el segundo momento de esta insurrección artística, se propuso desterrar en su proceso de ideación, no solamente lo figurativo, sino lo expresivo y lo simbólico propiamente dicho.

Para alcanzar “lo eternamente objetivo” fuera de la naturaleza, partió de la premisa de que por debajo de lo visible y de lo comprensible, estaba lo invisible y lo incomprensible, o sea el mundo de las esencias, que entraña y comprende la verdadera realidad. Sobreestimando esta profunda realidad metafísica, Kandinsky buscó recobrar el sentido del misterio, oculto en la intimidad de las cosas, destruyendo para ello, todo vestigio de corporeidad en la pintura.

Para crear en función de una necesidad interior, sentida como obsesión, Kandinsky abandonó el campo psicológico por la geometría, para alcanzar “el arte puro y eterno” que buscaba como fundamento su pintura. Pero la geometría, que reemplazaba la noción de naturaleza en su arte subjetivo, no colmó su ambición. Precipitándose en el mundo arbitrario y personal de los signos, trató de buscar una dimensión concreta de plenitud, sin darse cuenta, que su simbolismo, quedaba cerrado para la exteriorización, porque obedecía a la expresión individual de su propio ingenio, al capricho de su fantasía exacerbada, o a su alucinada adivinación genial <sup>21</sup>.

En la línea de este simbolismo espacial, el Suprematismo de Malevich, llevó más lejos la idea de lo no figurativo en

<sup>21</sup> J. ROMERO BREST, *Op. Cit.*

arte, conduciendo la pintura abstracta al límite del vacío primordial donde se abre el desierto de las ideas puras.

Arte de concepción, el Suprematismo para disolver la realidad se afirmó en la creación pura de elementos dotados de valor interior, como la sensación. Volcado en la exploración de las sensaciones, como la del movimiento, la resistencia, la atracción, el vuelo y los sonidos, el Suprematismo alcanzó un arte "desprovisto de todo tema humano", concibiendo un mundo sin objetos, y arrancando de la pintura lo que se oponía a la pura sensibilidad: el peso inútil de lo material.

Mediante la búsqueda de ritmos de sanciones, Malevich llegó a concebir la superficie del cuadro como un vacío esencial donde solo nadaban elementos simbólicos, entre los cuales se destacaba el cuadrado como presencia de lo infinito. Pero su misticismo, no pudo ordenar el caos de su muerte. Persiguiendo "lo desierto penetrado de sensibilidad inobjetiva", el Suprematismo, sólo consiguió entrever como novedad la noche dentro de sí, "expresada como una superficie negra que representa un cuadrado, símbolo de la Nada.

No obstante esta frustración, el problema planteado por el Suprematismo, encontró en el Neo-Plasticismo de Mondrian el impulso para alentar nuevas proyecciones.

Este movimiento coherente, basado en el equilibrio de las relaciones puras de la sensibilidad, que puede definirse como el tercer momento de la revolución contemporánea en arte, constituye la consolidación del fenómeno de abstracción, entendido como una nueva expresión plástica en la pintura.

En el Neo-Plasticismo, desaparece la forma como ente de existencia independiente, y todo se transforma en ritmo a través del movimiento de los elementos en oposición. Al equilibrio puro y simple, se contraponen el equilibrio dinámico, de acuerdo a un principio de creación geométrica. Las estructuras descarnadas de triángulos que objetivizan el ideal artístico del Neo-plasticismo, representan intuiciones metafísicas desoladas. No se advierte ningún principio ético en este arte cerebral,



matemático, preciso, con una honda y dogmática desestimación de la naturaleza.

Con ansias de infinito, el Neo-Plasticismo puso su fuerza creadora en las formas de invención, para alcanzarlo. Pero en este intento, tocó los límites de la plástica, quedando prisionero en el árido territorio del pensamiento.

En la enunciación de sus grandes anhelos, subestimó las cosas concretas del mundo vivo, sumergiéndose en la obstinación de lo inabarcable.

En esta misma dirección, pero fundado en una base puramente psicológica, se presenta el simbolismo lírico de Paul Klee, que supone, sin lugar a dudas, la posición irracional más avanzada del nuevo impulso artístico que se define como arte abstracto.

“Instintivo, fantástico e ingenuamente objetivo” este arte mental linda con la estática fantasía del loco, el animismo mágico del primitivo y el mundo ingenuo e indiferenciado del niño, pero con una autonomía propia que le confiere su concepción artística, altamente intelectual y conceptual. Arte también metafísico, proyectado desde la preconciencia, quiere hacer conocer la naturaleza exclusiva de ese mundo sublimado, no para parangonarle en una relación de valores con el mundo de la conciencia, sino “para morar en él, y olvidar la vida consciente”<sup>22</sup>.

De esta forma, “busca escapar del mundo de los residuos, de las imágenes desconectadas”, de la despersonalización social que mediatiza y que comprende el mundo vulgar de existencia cotidiana, sensible y visible, para vivir el mundo ideal de la fantasía, el mundo de los mitos y de los sueños, de lo extraño, lo misterioso y lo fantasmagórico, en cuya desnudez primordial, reside el maravilloso país idílico de la realidad múltiple, cualificada de lo abstracto.

<sup>22</sup> — — *Op. Cit.*

En esa pureza virginal, sin adherencias sentimentales, y ajena a toda reflexión racional, ha fundado el Simbolismo Lírico la idea de un absoluto peculiar, como realidad interna, original, pero irreal, elevando la noción de lo abstracto en arte a su expresión última pero destruyendo, al mismo tiempo, el vínculo emocional entre el hombre y el mundo.

Esta inclinación obsesiva a penetrar la realidad profunda, promueve la intranquilidad, el desasosiego y la ansiedad, del arte moderno en sus más elocuentes expresiones. Como niega los atributos de la realidad material, invalida la noción de causa generadora, y ante el desierto de la Nada, se esfuerza por reemplazarla por valores convencionales que busca a tientas en su atormentada intimidad. Con esta inquietud, que define un estado de dolorosa preocupación, el Arte Moderno ha tocado la cuerda más sensible de la crisis presente del mundo moral. Crisis íntimamente vinculada a la unidad espiritual del mundo, hoy fraccionado. Dimanada del proceso de secularización progresiva de todos los principios que estructuran y animan la existencia, y en cuyo seno, luchan los hombres, sin paz, apelando a las teorías más contrapuestas, para re-descubrir la verdadera imagen del hombre, perdida en la tremenda desorientación que aflige a la época.

Crisis, entendida como pérdida de valores con antigua vigencia, sin resonancias ya, carentes de fuerza de atracción. imperativo moral o vigor ético, que ha modificado el contorno de la vida, la perspectiva de las cosas, y el recorrido de las grandes metas.

Crisis, al fin, del orden establecido por la civilización temporal del mundo moderno, sobre el evangelio de la razón pura, contra la civilización medioeval, de tipo sacral, y que manifestando una marcada preferencia por lo finito, busca una rehabilitación más plena del hombre, con la postulación de un nuevo humanismo antro-po-céntrico, menos profano y racional que el adaptado por el Renacimiento, pero más analítico y audaz en su definición terrenal.

En esta lucha de principios, tendencias y pasiones, que engendra la convulsión y el conflicto, y predispone el afán de los hombres a la conquista de una solución perentoria a la crisis que enerva el destino humano sin dirección, el Arte Moderno, obedeciendo a los impulsos instintivos que afiebran su impaciente búsqueda, se ha desentendido del hombre desenraizado y desposeído, que anhela aplacar sus ansias de libertad moral.

En vez de alentar un propósito deliberado y consciente, frente a este caso espiritual, que promete su responsabilidad, se ha encerrado en un mundo ininteligible, reduciendo la pintura a signos que supone esenciales, y concibiendo los elementos fundamentales del arte como realidad interna, independiente de toda otra realidad.

A través de esta simplificación, el Arte Moderno ha destruido la jerarquía de los valores vitales del arte, pero ha quedado preso en su propio formalismo utópico; rechazando todas las formas representativas, ha caído en un subjetivismo abstracto opuesto a toda comunicación universal.

Ha olvidado que "el objeto del arte en pulsar la más divina y secreta de las cuerdas que forman la música del alma, y que el color, por sí solo, es una presencia mística de las cosas". Que lo bello es, la manifestación del orden o la perfección natural de los seres. Y, que el fin del arte, o mejor, su objeto, es encarnar en una forma sensible, la belleza ideal.

Esto no significa que el artista tenga por única misión copiar a la naturaleza. Eso sería rebajar el nivel del arte al oficio de la fotografía. Pero, falsar la naturaleza equivale a descender por debajo de la reproducción servil de la realidad, porque lo que va contra la naturaleza es deformar. De ahí que si reducir la misión del artista a la imitación exacta de un tipo real, concreto, determinado, es caer en un realismo pernicioso, aplicando el sensualismo materialista a la esfera del

arte; propagar la concepción ideal, independiente de la observación de la naturaleza real, es arrojarse en los brazos de un idealismo insensatamente arbitrario, y degenerar en un simbolismo ininteligible<sup>23</sup>.

El verdadero artista, no busca penosamente en la naturaleza los rasgos de su creación, sino en un modelo interior. Pero la creación del artista, no es un parto de su imaginación subjetiva, no es ningún fantasma vacío, sino que expresa a un ser verdadero, en el sentido de una necesidad y legalidad verdaderamente internas.

Aún en la estilización o la deformación que supone una evasión deliberada de la realidad, el sueño, la fantasía, o la búsqueda del misterio, deben ir acompañados de la lógica más rigurosa, porque el arte, tiene que expresar, siempre, una finalidad universal, verídica o imaginada, pero congruente y profundamente humana.

Así, en Vinci aparece la elegancia suprema y casi femenina de las figuras, la profunda expresión de las facciones, la melancólica superioridad, o la sutileza exquisita de las almas.

En un fresco de Rafael, la sobriedad del color que conviene a la potencia y a la solidez escultural de las figuras; a la arquitectura tranquila de la composición, al movimiento de las posiciones y a la elevación moral de su exteriorización.

Un cuadro de Correggio es algo así, como un jardín encantado de Alcine, en donde la seducción de la forma, unida a la luz y a la gracia acariciadora y caprichosa de las líneas, la ternura, la vivacidad, el abandono de las expresiones y los gestos, se juntan para formar el sueño de la felicidad delicada y deliciosa.

En Beato Angélico, es la visión de la iluminación sobrenatural, y la concepción mística de la dicha celestial.

En Rembrandt, la idea de la luz moribunda en la oscuridad húmeda y el sentimiento doloroso de la aguda realidad.

<sup>23</sup> D. MERCIER, *La Filosofía del Siglo XIX*. Ed. Daniel Jorro. Madrid.

En Rubens y Delacroix, la selección de los tipos humanos, la expresión y el colorido subyugantes<sup>24</sup>.

El Arte Moderno, a pesar de su altura polémica, no se propone, en este sentido, un ideal individual o colectivo de belleza humana y bondadosa. Tampoco le inspira el supremo propósito de dignificación consciente o ilusorio, el imperativo de un deber con la humanidad, o el anhelo de enaltecer el sentimiento de la vida, humanizar el contenido teórico de la libertad humana, o divinizar el sofismo de la esperanza remota de salvación, o con menos ambición, la sugestión atrevida de una existencia futura más decorosa, más concreta y positiva.

Su insurrección contra el Arte imitativo, que buscaba en la perfección de la forma, la significación del destino humano, no ha conseguido superar, con su fantasía plástica, la visión optimista del mundo, que aquel expresaba. Porque, si bien el arte, considerado como imitación, era una especie de subordinación, de servidumbre o sometimiento dogmático al orden de la naturaleza; el arte, como creación intelectual, ha perdido el sentido emocionante de la realidad.

Como toda actividad del pensamiento, la creación en el dominio del arte, requiere el propósito de un objetivo, o la aspiración de una finalidad. Porque si en verdad, el acto de creación presupone la quiebra de principios vigentes, este cambio que provoca la transformación, debe estar fundamentado en una proposición substancial referida a la unidad de la vida como una totalidad indivisible.

No se trata de exaltar con esta afirmación la vigencia del arte social, como ideal supremo, porque lo invalida la manifiesta intencionalidad ideológica que lo precede, sino de exigir a la creación artística, finalidades esenciales en función de la existencia misma, que supone ya una verdad, desde el punto de vista estrictamente estético.

<sup>24</sup> HIPOLITO TAINE, *Filosofía del Arte*. Ed. Austral.

Esta existencia de valor, que compromete la responsabilidad moral del artista, confiere al deseo creador, el sentido de autenticidad de la verdad que postula, "deseo de la belleza, que es la verdad en el arte; deseo de la lógica que es la verdad en la ciencia; deseo de la virtud, que es la verdad en la moral; deseo de la justicia que es la verdad en el Derecho"

En este aspecto fundamental, el Arte Moderno, que se revela como una emancipación crítica y reflexiva, no constituye un intento de racionalización del mundo, de deducción legítima, respecto a la crisis espiritual que atormenta la conciencia universal. Tampoco entraña un deseo de integración del mundo moral del hombre, agitado por exigencias espirituales y materiales apremiantes. Comprende, en su acepción más amplia, un estado magnificado del desequilibrio espiritual de la humanidad, que sufre las consecuencias del enconado fraccionamiento del mundo.

No advierte, que "todo lo trágico de la vida, resulta del choque de lo finito con lo infinito, de lo temporal y lo eterno, de la divergencia que existe entre el hombre espiritual y el hombre material".

Por ello, en vez de proponer una estética, sensible a la consolidación y armonía del mundo, con acento optimista, y basada en la fuerza creadora de la voluntad humana, ha caído incontroladamente en la descripción apocalíptica, la deshumanización, el psicoanálisis, la deformación monstruosa, la proyección geométrica y la mera decoración; sin percatarse, que el hombre "tiene siempre necesidad de imaginar, idealizar o evocar la imagen de un mundo más perfecto, y siempre armónico de la vida social", para desfigurar el sentimiento trágico de la vida y apaciguar las imperiosas necesidades de su alma.