

RUMBOS ACTUALES DEL ARTE

Escribe: LUIS VIDALES

Si se nos preguntase cual podría ser la síntesis de los problemas actuales del arte, acaso deberíamos decir que no hay nada que la exprese tan cabalmente como la lucha por los espacios plásticos. Y agregar que este fenómeno no es privativo de nuestro tiempo.

El espacio en el arte antiguo es, sencillamente, un vacío que debe llenarse ateniéndose a sus propias normas de adecuación. Esas normas constituyen un todo armónico, esto es, un estilo. En primer lugar, se trata de un espacio plano y por lo tanto la línea es incorpórea. Ello quiere decir que no existe la corporeidad del objeto, la cual solo se presenta con la tercera dimensión, la de profundidad. En otras palabras, en lugar de la perspectiva óptica, impera la perspectiva arquitectónica. Ello interesa, desde luego, al concepto del factor "tiempo", el cual es infinitamente más amplio que el físico de la corporeidad dentro de la atmósfera. Por lo mismo, no existen los efectos de luz y sombra en ese universo plástico, en que imperan las tintas o superficies enteras de color. Las formas no giran sobre su proporción, sino que responden, enteramente, a las exigencias de equilibrio integral del vacío que debe llenarse.

En la escultura ocurre lo propio. En ella el modelado es del orden genérico, sin alusiones sistemáticas a la transitoriedad de las formas en el tiempo y el espacio físicos. Por cuanto no existe en ella lo occidental o pasajero, el factor tiempo proviene, en su forma, de un concepto de lo permanente, lo que refluye, de hecho, en la técnica: en lugar de la línea corpórea, surge la forma en planos cortados, simétrica, geométrica, lo cual la sitúa en un espacio ilímite, diametralmente contrario al simplemente atmosférico. Por tanto, los efectos de luz y sombra tampoco tienen cabida sistemática en ella.

En la decoración es igual: impera la línea geométrica sobre la sinuosa de la fugacidad corpórea de las formas sometidas a los efectos del espacio físico.

Este arte, empero, no es inmutable. Por el contrario, sobre el mismo esquema se ha visto su desenvolvimiento desde el estadio primitivo o integral hasta las formas más acusadas de la naturaleza óptica (barrocos),

siguiendo la gran línea concomitante *estética-sociedad*, según la cual la naturaleza pasa por el tamiz del concepto social y se vierte en la parábola que le es consecuente.

Por ello, debemos mirar con la necesaria desconfianza la terminología empleada actualmente en el mundo del arte. Allí, más que en ninguna otra esfera, resulta evidente que “las palabras sirven para ocultar el pensamiento”. Lo que solemos llamar “figurativo” es, sencillamente, aquello que afirma nuestra constante social. Es decir, llamamos figurativo la simple transcripción de las cosas a través del ojo desnudo, sin comprender que “las cosas no son así” y que se trata de un convencionalismo basado en el núcleo, foco o sol en que se asienta —íntegramente— la estructura social. Por medio de la perspectiva plástica, que es una mera apariencia visual, le damos a los objetos la supremacía que reclama una sociedad organizada sobre los autonomismos de todo orden (económicos, sociales, filosóficos, etc.). Por contraposición, llamamos “abstracto” todo aquello que en la plástica no corresponde a este esquema matriz. Pero en arte, lo que para nosotros es abstracto, es precisamente lo concreto, lo realista, lo figurativo, para las sociedades que no se sustentan sobre el esquema de los autonomismos sencillos. Debemos comprender que para una sociedad de este carácter, lo inverosímil, lo incorrecto, lo disonante, lo deforme, lo abstracto en la práctica del arte resulta ser precisamente la autonomía anatómica o biológica de las apariencias visuales, en las que no incurre y desconoce por completo, sencillamente porque en la constante social todo es parejo, regido por la forma común. Worringen dice que “cuando la masa humana conserva su cohesión, la sensibilidad tiene un carácter abstracto”. Aquí, la palabra abstracto tiene el valor que le damos en nuestra sociedad. Pero si le quitamos ese significado restringido y, más que restringido, “interesado”, debemos aceptar que existe una forma realista, correspondiente a la masa humana de estructuración colectiva.

De lo dicho debemos desprender una lección clara. En la actualidad, la primera actitud sana del analista del arte es la de colocarse por encima del debate que sobre estos fenómenos tiene ocurrencia. Si no nos situamos en este “au dessus de la mêlée”, no podremos ver nada en concreto en el seno del arte actual. Para la política militante, como es natural, la cuestión es completamente diferente. Como lo dice Gorki, “no tiene nada de ingenioso hacer consideraciones sobre los trajes de terciopelo del futuro, cuando no se poseen en la actualidad ni siquiera unos pantalones decentes”. No tiene nada de ingenioso, políticamente, recomendar un arte nuevo a las masas, separadas por siglos de la cultura, cuando es necesario estimularlas con los viejos modelos del individualismo, de la autonomía manchesteriana y del “yo” absoluto del señor Kant. Ello es verdad, y nadie puede decentemente negarlo. Pero a nombre de este justísimo criterio tampoco se le puede pedir al analista del arte que adultere el profundo mensaje de la historia, en honor del interés político, de todos modos transitorio, frente al destino del hombre. Ello sería como pedirle al investigador científico que colocase los protones y los neutrones en posiciones diferentes a las que ocupan en el seno del átomo, en relación con el núcleo, a fin de que no sufra peladuras el soberbio “ego” del Rey de la Creación de don Emanuel Kant.

El mundo de las autonomías y las especializaciones tiene una particularidad orgánica: todo lo presenta por separado, en compartimentos estancos. En el análisis de lo estético, lo mental alienta como un sistema cerrado, con sus mantenedores, y lo emocional en otro, con los suyos. No obstante, lo estético es más bien una conjunción de lo mental y lo emocional, y como tal debería formar parte de un solo sistema de análisis. Por ausencia de lo estético mental, el contemplador común permanece “por fuera” del arte actual. Le hace falta la actitud cultural —o la aptitud cultural— para que se encienda en él la chispa de lo emocional. Es como pretender sacar candela en una yesca en que no se junten la piedra y la mecha. En contraposición, frente al arte que le es familiar, por venir desde el Renacimiento y ser entraña de la conducta estética social, todos los términos por los cuales dice entenderlo, admirarlo y sentirlo, son de orden externo: el parecido, los detalles, la anécdota, la llamada exactitud de las cosas, el patetismo de la expresión, la perspectiva, etc. Es la frase habitual del “está que habla” de la mentalidad común y corriente. De modo que a consecuencia de esa “externidad”, este tipo de observador, que lo es “todoelmundo”, se queda, sin saberlo ni maliciarlo siquiera, en “el afuera” de la contemplación estética. Y así vive tranquilo, y completamente satisfecho, porque no hay nada tan paradójico y burlesco como el subfondo de la historia humana. Naturalmente, en todo movimiento de tipo epocal deberá distinguirse de la uva el orujo. Una cosa es el esencial derrotero del arte y otra las legiones de “fumistas” que se aprovechan de él, sin ton ni son, con sentido de moda, a fin de pelear con los llamados “éxitos del día”. Por ellos se ha hablado del “caos” del arte moderno, pero no hay nada tan claro, progresivo, consecuente y orgánico como las actuales expresiones del arte, pese a ellos y pese, desde luego, a las dificultades históricas que alientan obligadamente en el fondo de la plástica actual.

Una sintética visión del proceso actual por salir de la pintura óptica no nos dejará mentir. Es entendido que no es este un proceso sin accidentes, sino, antes bien, marcado por la marcha en retrocesos y avances, contradicciones y búsquedas un poco o un mucho al tanteo, etc., etc. Podría partirse de mucho antes pero, para nuestro ejemplo, consideremos que “Les Nabis”, en 1890, ponen el punto. Y mientras que unos de ellos (Dennis, Rousel, otros) buscan la salida de la atmósfera física por la *decoración*, otros, con Vuillard a la cabeza, regresan a lo aparente en el llamado *intimismo* y otros, con Bonard al frente, por el *lirismo*. En 1905 aparecen “Les Fauves” o “Fieras” imbuídos del mismo propósito. Pero unos de ellos caen en el Impresionismo, con André Marquet; otros, en el Expresionismo, con Van Dongen; otros vuelven a la vieja tradición, con André Derain; otros, a un intento de equilibrio de lo tradicional y lo nuevo, con Vlaminck y Maurice Utrillo; pero también los hay que se lanzan resueltamente fuera de la atmósfera física, con Rouault y André Matisse, este último a una de las mayores cumbres del estilo planista del arte de hoy. El “Cubismo” (1908) presenta en la descomposición analítica, por la vía del constructivismo, uno de los más patéticos espejos de la ruptura de lo individual en las constantes sociales del mundo actual, con Picasso y Braque a la cabeza. El “Cubismo del Color”, con André Lhote, Rogerio de la Fresnaye, Metzinger, Gleises, Jacques Villón, y el cubismo coloreado de

Robert Delauney, transforman la descomposición analítica en la estilización de las formas, en busca de una decoración de amplio formato, en que las aplicaciones del color tienen primordial preeminencia. Los "Orfistas", así bautizados por Guillaume Apollinaire, avanzan por otro sendero, el de la figura pensada y no vista y la coloración cromática contrastada en lugar de la física del espectro solar. Los "Musicalistas" (Valensi, Blanc-Gatti, Bougogne, Belmont) buscan solución al problema en la introducción a la pintura de las sensaciones auditivas. Los "Futuristas" italianos la persiguen, por su parte, en la vibración maquinística y el vértigo de la vida moderna, y caen de bruces en la pintura óptica. Vuelve el intento decorativo con el "Purismo", sobrado del lienzo, en aplicación de interiores y cartelera mural, con Amadeo Osenfant, y surge el "Esfuerzo Moderno", al frente del cual se halla Fernand Leger, con una pintura de decoraciones de teatro y de formas publicitarias. El "Expresionismo", en sus dos fuentes: la alemana, con Amadeo Medigliani, Moisés Kisling, Julio Pascin, y la flamenca, de Enrique Falconnier, Amadeo de la Petelière y Marcel Gromaire, busca la respuesta en el grafismo patético. El "Surrealismo" la propone en los mundos onírico y del subconsciente, pero, por curiosa paradoja, pese al universo sumergido que explota no se sale del campo de la ficción visual, al que únicamente agrega el ingrediente de *lo mágico*. Algunos de ellos, como Giorgio Chirico, regresan a la vieja pintura; otros (Marcel Duchamp, Ives Tanguy, André Masson, Salvador Dalí, Max Ernst, Wolfgang Paalen, Man Ray, Wilfredo Lam) mueren o quedan en suspenso, tanto como la escuela. Juan Miró, uno de los únicos, hace considerables avances en el planismo de las formas. "Les Forces Nouvelles", en 1930, con un crítico de la talla de Waldemar George, proponen el ascetismo de las apariencias visuales y exaltan la necesidad del regreso, dentro de ellas, a la figura óptica. Segonzac, Luis Alberto Moreau, Bous-singault, Berman, Leonid, Floch, Holl, Hosierson, Christian Bérard caen en la pintura ancestral. El movimiento "Abstracción-Creación" cree hallar la salida en lo denominado *no figurativo* y en la inspiración matemática, con Mondrian, Hans Arp, Gleises y Górin. El "Neo-realismo", pintura política, hacia 1948, afirma las formas aparentes del ojo, con André Fougeron, Boris Taslitzki, Mirella Mialhe, Marie-Anne Lansiaux, Marcel Roche y cientos y cientos de practicantes de esta pintura de combate, a la que el crítico André Warnot acusa significativamente de "propagadora de los colores subversivos". Al frente de los "Neo-realistas", los llamados "Abstractos" continúan la demolición de la vieja pintura y los tanteos por hallar un espacio mayor para un universo que hace guiños en el mundo de hoy, pero que carece de constantes sociales sólidas para que emanen de ellos las sugerencias integrales, seguras. Para decirlo con las palabras de la sabiduría popular, "la Providencia escribe derecho con líneas torcidas".

Ahora bien. Una de las mayores causas de perturbación en el enfoque del arte actual es precisamente esta posición de los pintores en torno a los movimientos políticos y sociales de nuestro tiempo y, desde luego, la posición general de la sociedad frente a las corrientes del arte de hoy. Pero la cuestión no es tan sencilla como se cree. Hay telas peruanas anteriores a la conquista que nos *recuerdan* (subrayo la expresión) a Pablo Picasso. Por una suerte de humor plástico, el antecedente más patético

de la pintura plana de Matisse se encuentra en la pintura popular campesina de Polonia. Al contrario de lo que ahora se afirma, al pueblo correspondió siempre la creación de estas expresiones colectivas del arte.

Resulta casi imposible exigirle al hombre corriente que haga estas disociaciones, no solo porque la cultura no acostumbra estudiar la naturaleza del arte en este sentido, sino porque, aún estudiándola y transmitiéndola, tiene mucho más fuerza en su vida el peso de la tradición secular, que concluye por convertirse en un almácigo ciego. En alguna parte he dicho que la muerte no es siempre la liquidación física. En una época de crisis como la nuestra existen, si se mira bien, millones y millones de seres real y efectivamente muertos, así vivan corporalmente. No me refiero a esos estados agudos de enfermedad orgánica, sino a la especie de "ivernación" en que yacen las gentes, debido a la ausencia de percepción de las más sensibles y grandes cosas del mundo, por la simple estrechez de su existencia habitual. Es algo diferente de la real muerte física con supervivencia del cuerpo tenaz, que aún no quiere dejar su función de envoltura. Porque se dan estos casos. Un médico, César Uribe Piedrahita, me relató un día, con todos los detalles de la ciencia, su muerte, acaecida tres meses antes, "Estás hablando, me dijo, con un cadáver". Murió poco después de esta singular confesión.

Pero el hecho que quiero relieves aquí es más grave. Generalmente, el hombre no vive la vida. Su existencia está formada por unos cuantos actos rutinarios, a los que suele tomar como "la vida", pero que le impiden penetrar la realidad, comprenderla y apreciarla. Los seres yacen en un estado de semi-inconsciencia, convencidos de que están en el mundo pero, en realidad, vueltos de espaldas a él. Este estado general del hombre, que incluye un profundo sentimiento de soledad, demuestra que, en verdad, millones de seres pasan por la existencia como si estuviesen hipnotizados. A veces se piensa que, en el fondo, la humanidad es un Segismundo para el que, como real y auténtico Segismundo, "la vida es un sueño".

No hay, ni por asomo, intención en mí de colocar el arte de hoy en supremacía sobre el de las ficciones visuales. Pero es preciso situar uno y otro. Toda sociedad, en esencia, basa la integridad de su estructura en la modificación de la naturaleza en un determinado sentido. Es completamente justo, por lo mismo, que la naturaleza orgánica, tal como la ven las apariencias del ojo, entre a la plástica cuando ello interesa vivamente, en el sentido individual, al hombre social. Pero es también completamente justo que solo entre en el sentido de ese interés y en el sentido en que este interés logre descubrir las leyes orgánicas que rigen la naturaleza. Si la ciencia, y con ella la filosofía, ahondan en este conocimiento, tal como ocurre hoy a ojos vistas, debe al menos preguntarse si el arte permanecerá igual o deberá transformarse, esto es, si él responde o no al rumbo sincrético de lo social, al estilo en suma o estética matriz de la sociedad. Porque no hay otro estilo ni otra estética que los que dicte la estructura social.

No siempre nos detenemos a pensar en la diferencia que existe entre el reflejo del mundo real en la mente y la forma como transcriben este mundo en la plástica las ficciones visuales. Y sin embargo, este hecho es

toral. ¿Por qué este mundo de la ficción óptica le es desconocido al hombre primitivo en la plástica? Sencillamente porque para él no existe en la constante social este tipo de la imagen individualizada. Se ha hablado de inhabilidad, de función de aprendizaje, de concepciones monstruosas, refiriéndose a su arte pero, naturalmente, con el criterio de una sociedad diferente de la suya. Lo que no se ha dicho es que sería absurdo que descollaran en su plástica las expresiones personales en contraposición con su universo social, históricamente delimitado y preciso. Tal como lo es su comunidad, su arte es parejo, liso, regido por la forma común, ausente de la aventura corpórea.

Se ha pretendido que las formas que no coinciden con el hombre corpóreo y con los objetos biológicos que capta el ojo desnudo son arte deshumanizado. El señor Ortega y Gasset se permitió emplear toda una obra para exponer este punto de vista en "La Deshumanización del Arte". Pero resulta que el hombre no ha tenido jamás otra preocupación que el hombre mismo. O, en otras palabras, en la historia general de la humanidad, la única y exclusiva preocupación del hombre ha sido el hombre. Toda la decoración primitiva montada sobre el grafismo geométrico responde a un realismo vivamente concreto, de alto poder comunicativo. El hombre de entonces, es cierto, no veía nuestra realidad, pero ni falta que ello le hacía. Veía la suya, es decir, la trasplantaba a las regiones del arte en el sentido en que la realidad yacía en la placenta social. El bisonte, el mamuth, están realizados sobre ese grafismo social: fueron creados en función del contorno (no del modelado) o, en otras palabras, son no un bisonte o un mamuth sino, lisa y llanamente, *el* bisonte, *el* mamuth. Esto es más importante de lo que a primera vista parece, puesto que va envuelto en ello un "módulo" técnico o procedimental, un estilo, es decir, una estética. Su relleno es la tinta o superficie plana de color. Y lo mismo ocurría con la figura humana: no eran *un* o *una* aquello que representaba en la plástica. Eran *el* cazador; *el* guerrero; *la* mujer; *la* madre. De esta manera, todas las oscilaciones que se presentan en esta técnica son, básicamente, oscilaciones en la estructura social. Pero lo importante es que este punto de vista es universal y no difiere, en su esencia misma, de las épocas del modelado pictórico, la corporeidad de los objetos, las profundidades de la atmósfera física bajo la medición visual, el matiz del color y la partición de este, en tanto que afirmación rotunda de una concreta constante social.

La idea de que el arte que no reproduce las formas anatómicas captadas por la ilusión óptica es arte mal hecho no es solo del hombre común. Taine no ve la culminación del arte sino en las justas proporciones del cuerpo humano. Para él las obras del arte bizantino son mamarrachos. Allí donde faltan las condiciones de la reproducción corpórea de hombres y cosas dentro de la atmósfera física se sindicó a los artistas de "aprendices", de gentes que "aún no sabían las reglas del arte". Muchos se admiran de que quienes hicieron a la maravilla los ejemplos plásticos del arte rupestre fuesen los mismos que hicieron *tan toscamente* (son sus palabras) las figurillas del matriarcado, que se encuentran por doquier, en Asia, Africa y Europa.

La aplicación de este criterio sobre el progreso del arte tiene sus bemoles. El arte de la Cueva de Altamira y el de las figurillas del ma-

triarcado es tan completo como el renacentista, y el de nuestra época de transición es menos completo que ambos. El progreso no puede referirse en ningún caso al pretendido teorema de un aprendizaje sobre la pista de la evolución, hasta llegar a una maestría, también pretendida. El progreso del arte, si así se quiere llamar, es *interno*. Es decir, está adherido a las formas específicas del destino social. El paso de la forma genérica de la antigüedad a la biológica del Renacimiento, por ejemplo, no proviene de otra matriz. Y no de otra parte procede el tránsito, digamos, de la tinta plana al matiz, del contorno dibujístico al modelado pictórico, "e cosi vía". Si algún progreso hay de unas calidades a otras es el préstamo que se hacen, en sucesión procesal y, desde luego, en la culminación de las síntesis. Y desde este punto de vista, puede decirse que nada se pierde, solo que el progreso es de tipo dialéctico, jamás del tipo autopista. El arte, así considerado, es una actividad que acompaña al progreso general de la humanidad, uno de los lenguajes de que se vale para su afianzamiento. Este aspecto "propagandístico" del arte, si queréis llamarlo así, es también el que encarna su mayor valor histórico en el desenvolvimiento del hombre. Y es por él que la estatua de un faraón de la tercera dinastía, un Quefrén, por ejemplo, no es ni más ni menos que la Gioconda de Leonardo. Son obras de arte culminadas en dos momentos diferentes de la humanidad.

El artista de hoy, qué duda cabe, recibe las órdenes secretas de la constante social. Pero hoy esta constante no es ni chicha ni limonada. De una parte, su actividad artística expresa una de las formas de apropiación individual; de otra, está recibiendo innumerables sugerencias de medios sociales nuevos, los cuales se hallan en contraposición con su esquema de trabajador aislado, de preponderancia kantiana, con su pequeño equipo individual y sus pequeños tambores de tela. Frente a visibles fenómenos de la relación entre hombres, de hoy, este esquema del artista solitario, con una creación del tamaño de su soledad, presenta un contraste igual al del artesano frente al memorizador electrónico. Y ello repercute obligadamente en su obra. De una parte, estará urgido por los valores alusivos a la visión superpersonal de las nuevas formas de vida, y de otra, seguirá siendo un artesano, en poder de sus limitados medios de producción. Y esta aguda antinomia, qué duda cabe, se está reflejando en su arte.

No es la primera vez que esta ambivalencia se produce, pero sí es la más integral de todas. Al pasar del arte de las corporaciones medievales al del trabajo libre (y con este al del artista personal) ocurrió otro tanto, y el Proto-Renacimiento es ejemplo patente. Giotto y sus retablos trazan el límite entre un arte común y uno de inspiración personal. Giotto es un hijo del trabajo libre, qué duda cabe. De otra parte, el gótico es ejemplo ideal. Worringen señala el grafismo del gótico nada menos que en Hallstadt y la Tène, e incluso antes, en la Escandinavia germánica. Lo encuentra en el devenir del románico, del merovingio, de aquel de las invasiones y de todo el norte y centro de Europa. Es posible. Pero siempre adherido a las alternaciones de las conformaciones sociales. Durante el desarrollo de la estructura de las tribus germánicas una ambivalencia se transfiere por entero al estilo: de un lado, las aplicaciones pre-góticas están lejos de ser una representación desembosada de la naturaleza orgánica; del otro, el grafismo simétrico aparece atenuado. La línea nórdica es diferente. Está imbuída de una vibrante expresión propia, en la que el

grafismo plástico es medularmente contrario al cerradamente primitivo de la parábola geométrica. El antiguo simetrismo brilla por su ausencia. Y lo estupendo de esta comprobación es que ella responda a las direcciones en la formación social de la comunidad. En la vida interior de esta, en efecto, no se expresa el designio de ascender a una inmovilidad o de conservarla, sino que todo el arranque va dirigido, vigorosamente, a la búsqueda de las formas de una nueva convivencia humana. Y tanto así ha ocurrido en el gótico medieval. Primero, el gótico arcaico, tanto como las comunidades; segundo, el clásico, en que la catedral y la corporación conservan relación de estilo y tamaño; tercero, el flamígero, en concomitancia con el estamento social (las luchas de la manufactura y la transformación de las corporaciones por la aparición del trabajo libre). ¿Algo más patético puede darse?

No deja de llamar la atención que el arte no haya sido estudiado habitualmente como trabajo. Se ha llegado a duras penas al teorema, exacto por cierto, que reza que el tema y el material empleado responden a una adecuación en toda obra de arte. Pero es primordialmente como forma específica de trabajo que el gótico, lo mismo que todo arte, tiene valor esencial, como armonización del binomio que se establece entre el tipo de artista y el carácter de su creación. Es este uno de los problemas más hondos que se debaten en el seno del arte actual. Hoy, cuando al creador personal se le hace poco menos que una monstruosidad hacer dejación de su genialidad en aras de cualquier clase de labor en común, es lógico que un arte de creación superindividual y de contenido superindividual reciba este impacto, tal como lo vemos en el androginismo del arte contemporáneo. Para no dar sino un síntoma de este androginismo, pensemos en el problema o contingencia histórica de crear en las pequeñas dimensiones del lienzo un arte que corresponde a espacios mucho más amplios. Pero volviendo a nuestro ejemplo, si el gótico se hubiese estudiado como trabajo, seguramente nos habríamos librado de ese pretendido gótico que se hace en Colombia, levantado en ladrillo rojo o en molduras de ferroconcreto, negación misma del carácter del gótico: la de haber sido expresión del trabajo paciente de generaciones sucesivas de los canteros-artífices de las corporaciones laicas.

Aun cuando sea la más alta, el arte plástico es solo una de las expresiones del estilo unánime que emerge de la constante social. Esta singularísima asociación se ha perdido para la comprensión, debido a la separación del saber en ramas autónomas. Así, cuando se analiza la plástica, se la considera separada en sus ramos. En forma aislada se estudian la pintura, la escultura y la arquitectura. Más todavía: las artes plásticas se enfocan como actividades alejadas de las demás de la sociedad. De hecho, de las económicas, que son las que establecen una determinada relación mutua entre los hombres, en torno a la modalidad o naturaleza del trabajo, punto de vista que es objeto incluso de rechazo por algunas escuelas. Pero también de otro tipo de relaciones o inter-relaciones, como aquellas que el arte mantiene, de suyo, con los avances científicos, la filosofía, etc., etc. Contra este "aislacionismo" sui-géneris, que reproduce exactamente la libertad "robinsónica" en que se basa la sociedad en forma cerrada, se erige el criterio que ve, no solo en la plástica, sino en toda la conformación material y espiritual de la comunidad un riguroso estilo, una estética

única, de la que se satura todo el destino social. Entre la catedral, la escolástica y la "Divina Comedia", vaya de ejemplo, la compenetración es evidente. La catedral introduce los elementos de elaboración del naturalismo dentro del dramatismo cristiano, en un momento de culminación del trabajo de las "ghildas" de artífices, en tanto que la escolástica hace lo propio en su campo: se vale de los avances de la transformación social de la naturaleza para la explicación de la fe. La "Divina Comedia", con su arquitectura del infierno, el purgatorio y el paraíso; con su alegoría (su inspiración de soluciones al irrespirable mundo del Medioevo), es una construcción gótica y la forma misma de su poesía es grafismo gótico estricto. Toda la arquitectura del poema, con sus círculos, no solo de los calados de roca sino, y esto es lo esencial, de las estrechas dominaciones del mundo medieval de los feudos y las ciudades repúblicas, es la más fiel copia de ese mundo que se había tornado irrespirable, a la vez que la más sublime aspiración a "llevar a los hombres del estado de miseria al estado de felicidad" (dicho con las mismas palabras de Dante), esto es, a conducirlos a la gloria o paraíso, o sea, a la unidad nacional, en la que se cifraba la mayor inquietud histórica del Medioevo.

Conviene insistir aquí en que se trata, no de un ejemplo aislado, sino de la forma universal de confluencia tanto de lo mental como de lo emotivo en el destino social, esto es, la presencia del núcleo, foco o sol en el que se expresa, por modo excluyente, la razón misma de ser del compromiso de la comunidad con la historia. En la Edad Media, a medida que crecen las fuerzas de una nueva sociedad, en el sentido del dominio de la naturaleza por una economía concreta, diametralmente contraria de la precedente, y que el impersonalismo se transforma en una afirmación del personalismo en el seno mismo de las corporaciones y del universo del servilismo, todo comienza a tomar un tinte social completamente distinto. Cuando Ortega y Gasset habla del gran terror del año mil, tal vez no tiene en cuenta estas transformaciones para explicar ese fenómeno. Pero es entonces que el auge de las corporaciones de oficios está anunciando en sus luchas las primeras grandes presiones sobre la vieja comunidad de los feudos. Presiones que invaden hasta las esferas de la Revolución. Dios y el hermano lobo; Dios y el hermano árbol, en conmovedora promiscuidad. Es así como San Francisco de Asís representa un caso patético de los nuevos tiempos. San Francisco de Asís o el Santo del estilo gótico.

Por cierto que estas consideraciones me han conducido a decir en alguna otra ocasión algo relativo a las especulaciones conocidas de la crítica sobre el sentido de ascensión o infinitud del estilo gótico. El gótico, según ella, va dirigido a Dios, con la elevación de su mole y sus flechas. Lo que no se dice es que, por ello mismo, su dirección verdadera es hacia el espíritu del contemplador. Arte de íntima y gozosa contemplación, no es al Dios del cielo a quien habla, sino al que palpita en el alma del hombre. Esa ascensión es una inmersión.

Insisto en esa ausencia del espíritu de asociación en nuestra manera de pensar, de sentir y de ver, ancestral herencia del Renacimiento, que eleva a canon supremo la facultad de disociación. Debido a esta facultad, verbi gracia, no solemos concebir el Romanticismo sino exclusivamente como expresión de una escuela específica. En el caso de los géneros lite-

rarios, la épica, por ejemplo, es presentada como opuesta a la lírica, y así por el estilo. No obstante, en el gótico confluyen por modo transparente los elementos de la epopeya, esto es, de las luchas trascendentales de un pueblo, con los líricos de la imaginación popular, como la plástica expresión del ansia de fuga que se apodera de la Edad Media. Por cierto que con buen ojo clínico, deberíamos cargar a esa ansia de fuga lo mismo las Cruzadas que el descubrimiento de América, las órdenes de caballería como la literatura de viajes del medioevo.

No se si me atreva a sacar conclusiones. Existen hoy, es evidente, los más variados ejemplos de un arte diametralmente diferente al que veníamos haciendo. Pero toda conclusión resulta ahora parte integrante de las propias conclusiones que encuentre la estructura social de nuestros días. Por lo tanto, resulta más cauto formular sencillas proposiciones, al nivel de las experiencias de laboratorio, sobre el destino de las actuales expresiones del arte. Es entendido, eso sí, que las viejas maneras de la filosofía y el enfoque del arte que de ellas se derivan, nada tienen que ver con nuestro propósito. El arte no se explica por una suerte de mandato del medio geográfico ni por una disposición psicológica o racial, por nada innato o yacente en la índole de los pueblos, como lo pretenden las escuelas europeas que investigan el arte. Es aquí, creo, en donde debemos ser "americanos", con todas sus consecuencias. Nadie sería osado a negar que la llamada "cultura de occidente" ha levantado la más impresionante montaña de testimonios de arte, sin la cual estaríamos poco menos que ciegos sobre esta actividad primordial del hombre en la historia. Pero creemos que no debemos enterrarnos con sus limitaciones, obligadas por los determinantes de sociedad, tiempo y escuela. La intensa variabilidad del arte dentro del mismo invariable medio geográfico en todos los pueblos de desarrollo histórico clásico, niega ostensiblemente las teorías que basan el arte en el ámbito físico, a las que son adictos autores tan caracterizados como Taine y Elie Faure. Las profundas modificaciones en la psicología social, y con esta, del individuo, no nos parecen coincidir con las teorías del sicologismo de Worringer y otros en asuntos de arte.

Lo único que norma el arte es la forma de la comunidad y su propia estructura corresponde a esta, sea cual sea su destino. Su técnica es la de esta. Su modo de ejecución, igualmente. Su estilo, su estética, son las suyas también. Su instrumental y sus mismas trasmutaciones, todo proviene de la naturaleza del trabajo o sol planetario en que se asienta la colectividad. Estoy convencido que mientras no comprendamos esta sencilla lección de la historia del arte, estaremos mal armados para desentrañar los fenómenos aparecidos en el arte de hoy y, menos aún, aquellos que habrán de venir.

Todo en el arte ha sido sinónimo de la expresa voluntad de conformación de la comunidad, así sea esta confluyente a la presencia simultánea de las tres artes plásticas, cuando la constante social es en una y otra forma la del grupo o del trabajo en equipo. Y todo ha sido igualmente sinónimo cuando la normación social personal, robinsónica, ha producido en el arte, entre la multitud de disociaciones, la de la trilegía plástica y, como es obvio, la de sus creadores.

Porque existe esta gran lección de la historia: la forma de arte está en relación directa con el tipo de su creador. En esta relación nada falta ni sobra. Se trata de una constante de la forma integral de la comunidad que se reproduce, invariablemente, en el plano elevado del arte. Así como no es lo mismo, virtualmente hablando, una sociedad del llamado trabajo libre que una de trabajo en común, no es lo mismo el arte producido por la visión de un creador suelto que aquel que resulta de una creación simultánea, y de los dos nos habla con lenguas bien claras la historia del arte. Es decir, en el fondo ello alude a la técnica artística, al estilo, a lo estético, por lo cual estos términos no pueden ser disociados de lo social, como el saber del autonomismo y las especializaciones lo ha pretendido.

No conozco un solo ejemplo que escape a esta norma, y me agradaría que alguien me lo citara. Y si ello es así; si tal disposición se ha conservado con tal permanencia al través de la historia del hombre, es indispensable sacar las consecuencias del caso frente al arte de hoy. Para la función de crearlo y para la de contemplarlo. Porque es necesario decir que lo social incluye, por ley de oriundez, lo estético del arte y de la belleza aceptada, como expresión, no de ninguna tiranía, sino de la adaptación voluntaria, gozosa, de la libertad del artista, sea cual sea la forma de la comunidad. Debemos hacer esta diferenciación en cuanto a lo que hoy se denomina "arte comprometido".

Es necesario desembarazarnos de la pesada cuantía de conceptos formales dentro de los cuales suele moverse nuestro criterio por gregarismo cultural o por pereza del juicio mental, atendido a las cosas hechas y a la línea de menor resistencia. Se requiere, y aquí deseaba llegar, una admirable capacidad de confusión para no distinguir que todo el arte moderno tiende a salir de la atmósfera física hacia un espacio mayor, un espacio que no tiene nada de abstracto y sí mucho de concreto. Se necesita andar muy por las nubes, para no deducir que con ello está naciendo (naciendo no más) un arte diametralmente opuesto al que surgió de las entrañas del ámbito renacentista, exactamente por las mismas razones por las cuales el hombre de ciencia, el técnico, el experto, el filósofo solitario de antaño tienden a cederle el campo al equipo, al grupo de experimentadores, al conjunto de voluntades en el orbe del conocimiento. La Junta del Banco de la República no es mal ejemplo de ello.

Frente al equipo de hombres, el artista, tal como es y le concebimos, sin aceptarlo en forma distinta, es, dígame lo que se quiera, como el muñón de una sociedad pasadista. Casi suena como un "ex abrupto" este mero enunciado, y el artista es el primero en rebelarse contra cualquier pretensión de arrebatarse sus fueros. Pero, acéptelo o no, él es hoy parte secular del pasado, hijo o rezago de la sociedad que estuvo empotrada en el baconismo absoluto del orbe, en su calidad de único y soberano medidor de las cosas, al uso del viejo Montaigne, graduando las formas del ancho universo con su ojo desnudo y su pirámide visual, su pequeña superficie de tela, su pequeña paleta al dedo gordo apegada, su caballete, sus tubos de colores minerales al óleo y sus mazos de pinceles de marta y camello, todo, él y su equipo, a la justa medida, vive Dios, a la justa medida de su representación artística y, por supuesto, de un mundo que está siendo carcomido por otro exactamente antagónico. ¿Y no hay acaso una exacta

relación de lo estético en modelar la pintura (en modelarla, repito), esto es, en hacerla tridimensional, no solo porque "mi" ojo ve las formas así, sino por cuanto lo anatómico, lo biológico, lo autonómico, es el foco, núcleo o sol del sistema planetario de la comunidad? ¿Y es que acaso no hay parentesco íntimo, de clara a yema, entre la escultura así concebida y su colocación en la atmósfera física? Y, por oposición, ¿no hay acaso un sincretismo entre la demolición del modelado (manes del Impresionismo) y, en solemne lucha desde los vénetos, la aparición, al fin, del contorno dibujístico, con todas sus responsabilidades, en contemporaneidad con un nuevo foco, núcleo o sol del sistema planetario social?

A ese diseño o contorno, que va de Altamira a Matisse, corresponde la tinta entera de color, la reproducción del matiz de una superficie plana a la otra, la ausencia de la figuración dentro de la atmósfera física y, por lo mismo, la composición dentro de un espacio superior al del lienzo. Un espacio que normalmente compete trabajar a un armonioso grupo de artistas, comenzando por el grupo orgánico del arquitecto, el escultor y el pintor. Muchas inquietudes están bullendo hoy en el interés de aproximación de estos tres creadores. Pero, entre la multiplicidad de problemas que deberán resolverse (la historia misma es la única que guarda las soluciones cabales), uno se destaca en forma evidente: el de hallar en el vasto universo del industrialismo el instrumental adecuado a los nuevos ciclos del arte, el que no cabe duda que reposa en su seno, tal como comienza a ser comprobado por las experiencias de algunos creadores de arte. Ello quiere decir que los tambores de tela y los caballetes pasarán al desván. Que los pinceles, ya de capa caída, no tendrán nada que hacer con su pinclada. Que los colores al óleo quedarán sin oficio y, no se sabe por qué es agradable pensar, pese al ingente desarrollo de los colores en el mundo fabril y a su utilización por muchos artistas, en nuevos colores no minerales, más dúctiles y obedientes al creador, esto es, vegetales.

Idéntico proceso deberá verificar la escultura (hoy huérfana de ubicación), tal como lo anuncian sus actuales ensayos de salida de la atmósfera física e ingreso a la atmósfera pensada, matemática, de la arquitectura.

Tal será, de lograrse, el nuevo realismo. O si se prefiere, la nueva abstracción. Hoy se habla de lo abstracto y lo figurativo como de términos contrapuestos. Pero la verdad es que no hay nada (que se cite si no) que no sea figurativo. Y, además, en arte, como en ciencia, como en cualquier otra actividad del intelecto, todo es abstracto, para que sea fundamentalmente realista. Toda otra acepción sobre lo abstracto y lo figurativo es inválida. Decir, por ejemplo, que es realismo pintar un vaso cerrándolo arriba y abajo por elipses, en lugar de círculos, tal como lo deforma la perspectiva visual es, solamente, afirmar el realismo del mundo basado en la supremacía de la persona, como testigo externo de la contemplación. Realismo es igualmente el arte figurativo de formas que superan este esquema (¿por qué ha de ser solamente figurativo lo individual?).

Aquello que supera la transitoriedad de la representación es, o debe ser, la forma de abstracción de una comunidad cimentada sobre constancias diferentes, bien concretas e inteligibles. Una figura humana puede ser tratada a través de las 32 posiciones renacentistas, de conformidad con el

factor tiempo que impera en la sociedad. Pero si el tiempo y el espacio varían su concepto en el molde nutricional de lo social, en vez de los accidentes pasajeros de la atmósfera física, la figura humana será trazada sobre un tiempo y un espacio más vastos, tal como ocurre, pongamos por caso, en los mosaicos de Ravena. El factor tiempo y espacio sociales es algo esencial en el arte. Mientras el medioevo estuvo sometido a las singladuras monótonas y precisas de la vida servil (estaciones, siembras, cosechas) con la clepsidra, el reloj de arena y de sol era suficiente vivir; la sangre, para la ciencia, estaba quieta en las venas, y el monorritmo plástico, bizantino en gran parte, se acordaba a estas medidas. No bien se descongela la Edad Media, con las luchas de la manufactura, el reloj de péndulo y escape aparece y el Proto-Renacimiento anuncia la perspectiva y la entrada de la pintura, el arte todo y la vida al gran ciclo del individualismo del mundo. De ahí que ver desarticulados la ciencia y el arte resulta un verdadero contrasentido.

Berenson dice una verdad de a puño. Afirma que el arte de hoy se ha desviado hacia la decoración. Con excepción del concepto de desvío, ello es así, y gran parte del choque de hoy consiste en que el espectador le pregunta al cuadro qué representa, lo que a la decoración no le pregunta. Uno de los despites consiste en que la decoración se hace en los cuadrados o rectángulos de tela del arte "anterior", por ausencia de la aparición de superficies o vacíos adecuados. Decir que lo decorativo es superficial, como se oye con frecuencia, o que es inferior al modelado, que hay arte mayor y arte menor, que lo moral, lo político o lo simbólico son formas desmejoradas de arte, son meros conceptos estéticos del abstraccionismo en que se asienta, hartamente tiránicamente por cierto aun cuando el hábito lo esconda, la sociedad en que manda, o pretender mandar, la presencia incólume de la persona social.

En una época en que el poderoso auge industrial ha inventado productos que la naturaleza desconocía; en que las sustancias nutritivas de la radiación modelan, remodelan y crean plantas y frutos; en que la misma novísima técnica automática es ya, como si dijéramos, antediluviana aún antes de su aplicación integral, por la presencia de nuevos factores técnicos que abren ilimitados horizontes al mundo de hoy y de mañana, ¿puede la plástica quedarse rezagada en su amable y viejo universo, puede hacer contraste con las nuevas maravillas del ingenio inagotable del hombre? Esta pregunta no es vana, no es incidental, no es literaria, ni puede tampoco hacerse caso omiso de ella. Esta pregunta engloba todo el secreto (secreto a medias revelado por los avances actuales de la plástica) sobre el destino y la razón de ser del arte de nuestro tiempo. Pero al tiempo que está por venir corresponde dar la inapelable respuesta.