

Antonio R. Romera

## Goce y angustia de la pintura

MATISSE, O LA SENSUALIDAD DECORATIVISTA



Lo esencial— ha escrito Elie Faure aludiendo al pintor—estriba en saber organizar y expresar con fuerza y, a la vez, con prudencia las confidencias recibidas del universo.

¿En qué medida Henri Matisse es capaz de dar sentido al aliento cósmico que recibe de la naturaleza?

Bajo unas apariencias sencillas y puras el pintor ordena algo que aparecía disperso. La energía, la fortaleza, están disimuladas diestramente, prudentemente, en esos trazos de gracia pimpante y casi infantil.

Nada más arduo que realizar un análisis de lo que se muestra como la expresión suprema de lo espontáneo e instintivo. Sin embargo, no nos engañemos. Esa sencillez es sólo aparente. Cada una de las líneas del maestro está grávida de múltiples significaciones, henchida de sentido, equilibrando, en definitiva, el impulso prodigioso de lo instintivo con el frío fervor de la razón; aunando la sensibilidad y la inteligencia, encadenando los sentimientos a las ideas y permitiendo, que de esa ensambladura férrea de dos antagonismos, nazca una obra que muestra por modo perfecto la dualidad universal.

Improvisador reflexivo, ha sido llamado. Su arte tiene así los dos polos en que está contenida cabalmente la pintura francesa: estilo y vida, sentido jansenista y epicureísmo, dibujo y color (\*).

Desde los frescos de la iglesia de Saint-Sur-Gartempe (s. XI) hasta Matisse, pasando por Jean Perréal, por La Tour y por Ingres, las artes figurativas francesas han señalado una entera voluntad de razón, aspiración de estilo, amor al orden. Pero, a la vez, en la historia de esa pintura no ha faltado el extremo opuesto. Es decir, pasión por el color, gusto por la solidez de las masas, impulso vital e instintivo. Frente a aquellos pintores y otros que podrían citarse están los Claudio de Lorena, los Fragonard, los Boucher, los Delacroix, insistiendo pendularmente y marcando el extremo opuesto de la línea oscilante.

Matisse es en cierto modo ejemplo eminente de un caso de integración y amalgamamiento de las dos tendencias. Su arte no podría ser incluido concretamente en aquél o en este grupo. Participa de las características de ambas tendencias.

«Improvisador reflexivo», hemos dicho y la definición nos da una primera posibilidad de comprender.

Hay, en efecto, en su obra, un aliento panida, un empuje incontenible, una conquista apasionada de la sensualidad y del goce jocundo de las formas. Pero, inmediatamente, la razón recoge velas, pone frenos, contiene el ademán y ordena el incipiente caos.

He ahí, pues, en un mismo pintor reunidas la dual tendencia del arte francés sin que se estorben ni den nacimiento a un monstruo híbrido.

Este ser centáurico es, por el contrario, de una armonía y gracia singulares.

Esa misma dualidad paradójica se da en la vida del pintor. Nacido en el Norte, en una región de brumas aptas a la eclosión

---

(\*) *La Peinture Française*, Bernard Doyon, Paris, 1946.

de los esfumados hiperbóreos y barrocos, Matisse vuelve la espalda a los estímulos de la tierra natal y busca la claridad de las tierras sureñas.

Claro es que el descubrimiento de la transparencia meridional y de la riqueza de sus gamas cromáticas no se produce súbitamente. Un anhelo escalonado lo acerca paulatinamente a la meta.

La historia es, sin embargo, sencilla.

\* \* \*

Viene de las tierras del Escalda a París a estudiar pintura, a dar salida a su vocación. Desde el primer momento se relaciona con quienes habrían de formar más adelante la pléyade magistral. Me refiero a Rouault, a Gustave Moreau, a Marquet. Sus primeros maestros en la Academia Julian son Bouguereau y Ferrier. Nada recuerda hoy el aprendizaje bajo tales mentores. Sobre todo sería difícil ver en el arabesco vibrante y sutil de sus obras de madurez la lección de quien, como Bouguereau, tenía un concepto natural-idealista de la plástica llevado hasta sus últimas consecuencias.

Más tarde, librado un poco de la sumisión docente, Matisse copia en el Louvre y bajo los estímulos de Moreau, a Delacroix, a Chardin, a Poussin. Quienes han podido ver las obras de este período han señalado que el joven copista, más que hacer una versión idéntica de la obra elegida, trataba de interpretar a su modo, y mediante los estímulos provocados por la visión del cuadro, el tema propuesto. Eran aquéllos unos estudios profundizados en los cuales se acentuaban los planos y se interpretaba el conjunto, modificando la luz y colocando solamente los tonos más altos y sonoros.

Del museo pasó a la calle. A la manera de los impresionistas Matisse captó el bullicio callejero, el abigarramiento cromático, la armonía y el entrecruzamiento de los planos, el dinamismo, el

estremecimiento vital. La calle le permitió simplificar el dibujo y reducirlo a los trazos esenciales, según anota Raymond Escholier.

Como Gauguin, Matisse fué atraído también por la Bretaña. No estaba allí el estímulo cordial. En Bretaña hay color, pero ese color aparece apagado por los grises y por la dominante verde. Es un color cernido por la delicadeza grísea del Atlántico, por sus brumas perlinas.

En el fondo de esta sensibilidad nacida en el norte dormían los corceles briosos del color. Es el Mediterráneo el que, como Jesús, les hará marchar en enérgica galopada al despertarlos de su sueño.

¿Por qué esa atracción? ¿Por qué ese anegarse en la luz cegadora en los azules, en los rojos violentos, en los violetas y anaranjados dionisiacos del mar de Ulises?

Es cierto que a la atracción del prestigio lumínico y cromático del Sur es necesario sumar la que todo pintor nórdico siente desde el punto de vista psicológico. Para comprender esto basta pensar en Van Gogh, en Renoir.

El Mediterráneo revela a Matisse la entera capacidad plástica de su vocación. Por eso creemos que aquella atracción no se debe sólo a razones psicológicas, ni al prestigio irreflexivamente asimilado de la luz y del color.

El pintor de *Zorah* buscó el Sur porque allí estaba la posibilidad de realizar la obra a que él se creía destinado. El Sur destaca los perfiles, suprime la profundidad y hace resaltar en forma violenta la sinfonía colorista. Esto lo sabía el pintor. En esa época, hablamos de los primeros años del siglo XX, Henri Matisse recorre las márgenes del Mediterráneo y el Oriente. Según nos dice Escholier, del golfo de Ajaccio va a la bahía de Saint-Tropez, de Collioure a Tanger y de aquí finalmente a Niza, en donde termina por instalar su estudio.

Esta es la historia de las correrías del artista. Sus andanzas no fueron otra cosa que la búsqueda de la atmósfera que hiciera

posible la obra que apriorísticamente imaginaba. He ahí cómo al impulso creador se opone siempre el ademán reflexivo e inteligente. Matisse sabe lo que puede hacer, conoce sus posibilidades, escrutan su vocación, y ello es lo que le permite establecer la armonía entre contenido y forma, señal evidente de su genialidad.

En el maestro expresionista ha habido siempre una aspiración de armonía. El lo ha dicho: «Es necesario—ha escrito—que los signos coloreados diversos que yo empleo estén equilibrados de tal manera que no se destruyan los unos a los otros: la relación de los tonos se establecerá de tal manera que éstos en vez de destruirse serán realzados mutuamente».

Se advierte en todo el deseo de equilibrio.

Sin embargo, cuando decimos que Matisse es un expresionista estamos desmintiendo en cierto modo el afán ordenancista y de mesura que en distintos momentos le hemos reconocido.

Aquí se plantea la diferencia entre expresionismo y *fauvisme*. Henri Matisse no es cabalmente un expresionista. El expresionismo es la busca apasionada de la expresión anímica y subjetiva. Los pintores *fauves* son en cierto modo expresionistas, pero en ellos aparece una esencial rebusca de factores plásticos.

René Huyghe ha dado de estos pintores una definición bastante justa: «Los *Fauves* quieren la concisión porque quieren, ante todo, la intensidad. Una agrupación, una asociación, sólo pueden basarse en un sistema de abdicaciones mutuas. Los *Fauves* dejarán pues, a los elementos componentes su máximo de individualidad, contentándose con establecer entre ellos un equilibrio, unas relaciones de buen vecinaje».

Henri Matisse tiene de los *fauves* esa máxima y tensa temperatura plástica. Busca el pintor las vibraciones cromáticas más acentuadas. Exalta los tonos puros y no los mezcla. Los yuxtapone para que en el contacto mutuo se exciten y produzcan una especie de «orquestación coloreada» estridente, sonora, silvestre.

Si comparamos sus primeras obras *Nu*, 1904; *Pont Saint-Michel*, 1904, *Le tapis rouge*, 1906, con las últimas, comprendere-

mos hasta qué punto su evolución ha sido lógica, de un perfecto desarrollo y coherencia.

Por ejemplo, entre *El tapis rouge* y *Nu sólo* han transcurrido dos años. Sin embargo, la diferencia es sustancial. En el desnudo hay todavía predominio de lo volumétrico. Las formas aparecen modeladas. La pincelada es de una energía y vigor extraordinarios. Es un arte que está lejos, naturalmente, de las delicuescencias de Bouguereau, pero no menos alejado del decorativismo *fauve* del período último.

Claro es que la sensibilidad de Matisse es una sensibilidad «independiente», diremos con una palabra que le es grata. No hay entre ello y lo que vendrá después ruptura de la intencionalidad estilística. Su manera, empero, se hace más evidente en las obras posteriores.

En *Le tapis rouge* el cuadro es una armonía, un cierto equilibrio de masas coloreadas, sin profundidad, sin perspectiva. Las masas cromáticas están jerarquizadas no según su linaje y dignidad espiritual, sino de acuerdo con su simple valor plástico y decorativo. La sandía está elegida por la rotundidad de su arabesco y por su color verde. El tema es un simple pretexto, una posibilidad, un medio para llegar a establecer el equilibrio rítmico de líneas, de colores, de grandes planos.

Su concepto pictórico no está apoyado en el fuerte subjetivismo dramático que se advierte en los expresionistas centroeuropeos. El color, colocado en extensas superficies sin relieves y sin profundidad, no se pierde en la delirante y profunda intensidad anímica de aquellos maestros. En la obra de Matisse existe un elemento dinámico y vibrante, pero riguroso en su función limitadora que contiene la dispersión de las manchas y pone orden en el caos figurativo.

En conclusión. La diferencia de Matisse, *fauve* francés, con los expresionistas está en la interferencia que la razón y la inteligencia ponen en las telas de aquél. El decorativismo es en el pin-

tor de *La dame à l'ombrelle* uno de los impulsos fundamentales de su afán creador.

Esto es lo que explica la importancia de sus dibujos. Matisse no es, como algunos creen un dibujante que ilumina sus trazos con un colorido ardoroso y violento.

Por el contrario, la caligrafía nerviosa y abstracta que de él se conoce está en perfecta adecuación con la totalidad de su obra. Es un dibujo pictórico. Sería excesivo y tal vez erróneo verlo a través del módulo naturalista. De todos modos bastará poner nuestro espíritu al unísono con el espíritu del pintor para comprender que la realidad está expresada mediante una simbología conceptual en donde la línea es como el elemento estenográfico capaz de traducirla a su esencialidad. En los apuntes de desnudo toda la palpitación del volumen, la vida y la sustancia de eternidad se consiguen por la precisión matemática del trazo. No es necesario insistir ni modelar. Todo el sensualismo expresivo está contenido con tanta intensidad como en un renacentista.

Claro es que en los dibujos de Henri Matisse el factor decorativista, el arabesco, el rizo y la ampulosidad lineal predominan. A veces se advierte surgir en la superficie alba el temblor poético de un orientalismo refinado. Las odaliscas tienen actitudes de un supremo y delicado hastío.

Esa impresión, no obstante, dura un segundo. La sensualidad que el artista pone en sus obras no es la morbosa que nace del fondo anímico del modelo. Es una sensualidad más inmediata y periférica. Reside en el conjunto de líneas, de valores cromáticos, en el equilibrio de las masas, en el juego armónico, en la incrementación del lenguaje; técnico; es, si la expresión se estima válida, una sensualidad visual.

Para llegar a esta voluntad de síntesis la disciplina creadora ha pasado por pruebas decisivas. El influjo de la claridad conceptual de Oriente y de los perfiles mediterráneos ha sido tan

importante como la contemplación del arte de los pueblos primitivos y el contacto con la abstracción picassiana.

El arte de este maestro entronca con la gran tradición plástica de lo figurativo. Sin perder el contacto con la posibilidad de identificar las cosas, sin romper las amarras con el naturalismo objetivista, Henri Matisse busca la presencia esencial y sustantiva de los morfológicos. Elimina lo que no es primordial y trata de encerrar en el arabesco definidor la temblorosa e inmarcesible poesía de las cosas.

#### KATHE KOLLWITZ O UNA PINTURA DEL DESCONSUELO

El rostro físico parece labrado rudamente por un escultor del Medievo. Líneas enérgicas, escuetas. Una boca ancha, una nariz de fino delicado dibujo, unos ojos claros y tristes.

Estos ojos han visto el sufrimiento y lo han llevado al cartón. Las verdes pupilas son así una doble visión del dolor humano, el mundo desdoblado en los espejos de sus ojos, testigos excepcionales e implacables de nuestro tiempo.

Es el rostro de una campesina, de una mujer que mira a la vida desde el fondo esencial y eterno del terruño. Es el rostro de una proletaria obstinada y contumaz. Pero, a la vez, tierna y sensible. Si su boca habla de una energía jamás vencida, sus ojos son una dulce, una permanente, una delicada plegaria por los que sufren.

Así, entre esos dos extremos, oscila la vida y la voluntad creadora de Kathe Kollwitz.

Hay en el arte de esta mujer dualmente obstinada y delicada, reminiscencias medievales. Tiene la gracia espiritual y mística de un gable gótico y la recia y petrificada voluntad de un tímpano. La similitud es más próxima de lo que parece, pues el expresionismo deformador de nuestra artista tiene mucho de la estatuaria que margina con su feroz significación espiritual y plástica los saledizos de las catedrales de la Edad Media. Pienso



ahora en las gárgolas de San Urbano de Troyes, en el Juicio Final de Chartres.

Kollwitz siente la misma pasión por el oficio que los anónimos artesanos que labraban las quimeras catedralicias. Hay también idéntica aspiración a definir lo humano mediante la eliminación de lo superfluo y temporal.

Es decir, se hace presente aquí—cualquiera que sea su valoración plástica—la unión férrea de lo figurativo y de una realidad palpitante expresada con violencia y con pasión.

No es posible comprender la esencia de esta obra y su hondo contenido humano sin estar inmersos en el ambiente ideal e histórico que la ve nacer. Breves palabras serán suficientes para evocar ese clima de la segunda mitad decimonónica que tan hondamente la impregna de contenido.

Kathe Kollwitz es contemporánea de Zola, de Ibsen, de Tolstoi, de Gerhart Hauptmann, de Gorki. Su obra está saturada de rebeldía y empapada de una inquietud que oscila entre ese manifiesto naturalista que son las *Soirées de Médan* y las teorías darwinianas de la evolución. Es una obra que tiene el mismo aliento épico de aquellos maestros. Obra fraterna, sombría. Una página de Zola, al explicar los *Rougon-Macquart*, define cabalmente la estética kollwitziana: «Una masa terriblemente agitada, ¡cuán dulces y terribles aventuras, cuántos sufrimientos todos revueltos al azar en esta colosal pira de los hechos!... Hay estudios sociales, comercio, prostituciones, crímenes, la tierra, los agricultores, los burgueses, los que se pudren en la escoria de los *faubourgs*, los que se rebelan; todo el acelerado incremento del Socialismo, que proclama un nuevo siglo».

Obra que es, a la vez, un canto de esperanza y de promesa. Todavía está por hacer la apología de esa pléyade genial que va desde Wagner a Bergson y que encierra en su seno a biólogos, a filósofos, a escultores, a dramaturgos, a novelistas. «Gigantes inmensos y familiares», huraños, cargados de autoridad moral y en cuyos pechos alentaba una tierna solidaridad humana.

Sabemos ahora que todo aquello fué en buena parte vano. Que nada hicieron sus manifiestos, ni sus gritos admonitorios, ni sus estremecidos gestos oratorios. ¿Qué es—nos preguntamos—del *J'accuse* zolesco? ¿Qué de aquel soberbio y relampagueante «¡Grande es Dios en el Sinaí!» castelarino? ¿Qué de los hirsutos y libertarios tejedores de Kathe Kollwitz?

Sólo nos ha quedado el mensaje artístico y el anhelo de una rebeldía. Pero ello, en definitiva, los engrandece más, los hace más dramáticos. Vemos al artista levantarse, señero, en medio de una humanidad ciega; aquél señala un camino, ésta se obstina y se precipita en tropel por un camino fragoso que la lleva al drama.

Todos aquellos hombres contemporáneos de Kathe y a través de cuyas obras comprendemos las de la artista, aquellos Zola, Ibsen, Tolstoi, Hauptmann, Gorki y Galdós y Manzoni, tienen el mismo tinte sombrío de beligerancia y de lucha. Gigantes, en efecto, hiperbóreos, incluso los dos últimos, que dan con sus libros tremendos aldabonazos en la conciencia de las gentes.

Que salen a la calle, que luchan por el Hombre, que se mezclan en las contiendas públicas y políticas, que siguen el evangelio marxista, que aspiran, quizá ingenuamente, a ser rectores de la humanidad. Que se alzan con sus magníficas testas de pensadores, con sus pesadas siluetas del ochocientos, con sus bigotes y barbas temblorosas, entre el humo de las fábricas y el estruendo de las multitudes proletarias como profetas de una nueva religión.

Kathe Kollwitz está entre ellos, sigue sus pasos y da forma en muchos casos al sueño quimérico de los maestros. Aprende el lenguaje expresivo con Stauffer-Bern y con Max Klinger. Aquél, extraordinario técnico cuya voluntad objetivista le hace perseguir la calidad suprarreal de las cosas; éste, objetivo también, naturalista frío y minucioso, pero entregado a la temática patética, inquietante. El artista—solía decir Klinger—debe descen-

der, como Dante, a los abismos metafísicos de la existencia, hundirse en los abismos infernales del dolor.

Es lo que hizo la autora de *Miseria y Muerte*. Pero en su obra hay mayor contenido psicológico y anímico. Su papel, si no tan encendido de popularidad como el de aquellos escritores, es más amargo, más cercano, más unido a la masa. Romain Rolland, que tan perfecta y cabalmente se identificó con el espíritu de esa generación, ha escrito palabras de cordial comprensión humana para artista: La obra de Kathe Kollwitz—dice—es un poema que refleja el sufrimiento y la pena de los humildes. Es la voz del silencio de los pueblos sacrificados...

Su obra es como la de todos los grandes descontentos—como la de Goya, como la de Daumier, como la de Forain y Grosz—una obra hirsuta y áspera. Es también, paradójicamente, más sensible y más cargada de ternura. Julius Rupp, su abuelo materno, predicador y fundador de la primera comunidad religiosa de Alemania, le deja en herencia un fondo místico. Testamento ideal que en ella adquiere una doble faz de religiosidad y de protesta.

Kathe Kollwitz es la gran rebelde.

Bebe en su propio hogar el amargor de la injusticia. Su padre había estudiado jurisprudencia y quiso poner sus conocimientos al servicio de los humildes. ¡Vano intento! En medio de aquel clima en el que la injusticia es base de la actividad vital el Dr. fracasa y recurre a una profesión manual para mantener a los suyos. Más tarde la hija vivirá en un barrio proletario. Conocerá ella misma el rostro fosco de la miseria y verá a los niños hambrientos, angustiados; verá a los padres ceñudos y rebeldes, a las madres tristes. Su espíritu se hace fuerte, viril. Sus trazos briosos y enérgicos tienen el acento de la rabia contenida.

Es en esta época cuando siente el acuciamiento de poner en los cartones un poco de aquel dolor que la envolvía. Sufre por entonces el influjo de los grandes novelistas. Los lee, los comprende, se une a ellos y la obra es el eco resonante y atormentado de

voces fraternas. Cuando más tarde se le pregunta la raíz espiritual de su filosofía combativa, responde: *Germinal* de Zola, *Los tejedores* de Hauptmann y *Asilo nocturno* de Máximo Gorki.

Pero la artista no tenía que acudir a modelos literarios como fuentes de su inquietud creadora, le basta con mirar.

Tampoco sería lícito separarla de su tiempo. Además del ambiente inmediato que la envuelve y del estímulo de una educación de perfil y riesgo revolucionarios, se advierte en su obra el estilo general de la época. Es el período que está comprendido entre la guerra franco-prusiana del 70 y la guerra europea del 14, espacio de tiempo agitado por mil inquietudes políticas y sociales, inquietudes recogidas en forma implacable en la revistas *Jugend*, *Meggendorfer Blatter* y *Simplicissimus*, por un grupo de artistas rebeldes.

Dentro de ese grupo debemos situar a nuestra pintora. En Kathe Kollwitz, como en Klinger, como en Heine, como en Bruno Paul la «tendencia», la desviación política, suma una nueva vibración al pensamiento creador.

Esto ha sido bien visto por Wilhelm Hausenstein, cuando dice: «Ante los aguafuertes arrebatados y viriles de Kathe Kollwitz y las láminas enconadas, no exentas de estridencias sindicalistas, pero en el fondo auténticamente revolucionarias de Steinlen, se siente que estos trabajos están más íntimamente ligados a la realidad palpitante y que su forma nace de conflictos más violentos. Lo palpitante de estos trabajos presta a la forma una tensión más fuerte y genuina...».

Es decir, vemos cómo el tema en este caso, por reflejar una realidad encrespadora del ánimo, excita consiguientemente el elemento plástico, hace tensas las líneas, proyecta en lo figurativo un hondo sentir y traduce el pensamiento en formas también agitadas y fuertes.

Es ésta toda una época de revulsión y de combate. Las revistas de Berlín y de Munich inspiradas por un pensamiento

democrático o socializante recogen en sus páginas el airado verbo de los dibujantes y grabadores.

Las esferas oficiales combatieron desde su altura la actividad demoledora. Sobre la autora de *La Rebelión de los Tejedores* se dejó caer, primero el desdén y luego la persecución solapada y artera. En cierta ocasión la Emperatriz se negó a visitar una exposición en la que figuraba un cartel de la artista. En otra, fué prohibido un cartel que pedía más espacio y jardines para la infancia. Era un dibujo desgarrado, triste, en el que la realidad estaba vestida con sus tintes sombríos. Era aquél un aldabonazo que los estamentos oficiales no podían resistir. El cartel fué considerado «como una provocación al odio social».

En aquella estampa figuraban unos niños.

Nadie en el arte de Occidente ha llegado más hondamente a la psicología infantil que la artista de Königsberg.

Su sensibilidad se estremece permanentemente ante el tema dilecto. En alguna estampa de su serie de aguafuertes *La rebelión de los tejedores*, no faltó la presencia patética de algún niño. Con eso la artista parecía acentuar el contraste entre la actitud bronca y justiciera de las masas y la delicada y alucinada impasibilidad de la infancia. Ahí está la madre, abrumada, reconcentrada, por el camino de un destino absurdo y fatal, con la dulce carga inocente. Todo el drama, sencillo y humano, reside en ese contraste.

En su obra hay varios estilos. No satisfecha con la minuciosidad expresiva del aguafuerte, deseosa de ir rectamente a la esencialidad escueta del contenido anímico, recurre al boj. Su manera es entonces sintética. Los planos de blanco y negro marcan el desarrollo primordial del tema. Kathe Kollwitz busca el arabesco y pone en el acusado perfil de los volúmenes una definitiva y briosa definición del contenido temático.

La sustancia anímica y espiritual está vista a través de la deformación expresiva. Las manos de una mujer, su cabeza de un dibujo patético, inclinada y recortada dramáticamente sobre el fondo, la negra silueta, los zapatones. Y junto a ella un niño. Pareja del desconsuelo y del amargor frente a las pupilas alucinadas del hombre, frente a sus rasgos tallados en la miseria y en el dolor. No es posible llegar a una más alta intensidad de los trazos expresivos.

Viene luego toda la serie de dibujos al lápiz. Dramáticos unos, delicados y tiernos otros, amargos aquéllos, conmovedores los más.

La mano segura ha captado la bullente humanidad de estas escenas. El lápiz goloso de formas, ansioso del hinchamiento de los volúmenes, sintético cazador de expresiones ha dejado sobre el cartón la palpitación vital y psicológica de los modelos.

Kathe Kollwitz sigue aquí las lecciones de los maravillosos impresionistas de la línea de Munich. El trazo de índole abstracta, viril y fuerte recorta las formas con energía. Son unas estampas inolvidables; estampas de la raza, intensas de vida, desdeñosa a veces de la perfección formal para recalcar la existencia interior.

De todos sus grabados el más conmovedor es el de unos niños que levantan los platos en busca de comida. Mirad esos ojos, mirad esas bocas, esas expresiones de ansia y a la vez de temor. Ved la profundidad psicológica de esas miradas. Ved la tristeza de esas expresiones que tanto dicen.

¿Es posible expresar más con una mayor economía de medios?

No, no es posible una más completa adecuación entre contenido y forma. La dibujante alemana ha hecho aquí un arte eterno y perdurable porque ha penetrado en el hondón de la naturaleza humana. Y todo ello con unas líneas, con unas formas breves y parcas. La acentuación del movimiento de los brazos y los ojos lo dicen todo.

Kathe Kollwitz fué una extraordinaria artista. Su dominio técnico era perfecto. Pero, por encima de ello, estaba su posición humana, su actitud frente a los problemas de su tiempo. El arte es fundamentalmente un problema de formas. Mas cuando está nimbado de rebeldía soterreña en la perfección y en el dominio técnico ese arte es doblemente valioso.