

ANTONIO R. ROMERA

NOTAS SOBRE LA ABSTRACCION EN PINTURA

QUIERO, CON LA BENEVOLENCIA DEL LECTOR, discurrir sobre uno de los temas que de modo superlativo se prestan y, seguramente, seguirán prestándose a controversia.

No deseo hacer un trabajo frío y objetivo. Trato —si ello es posible— de extraer algunas conclusiones de interés general de mis propias experiencias, de mi frecuentación —como transeúnte o crítico— de las artes figurativas, como estudioso, en fin, de sus problemas. Y no quiero rehuir el lado polémico. Lo más fácil, acaso, consistiría en situarse en cualquiera de las dos zonas en litigio. Pese a todo lo argumentado hasta ahora, a mí me parece que la posición más embarazosa es la equidistante entre los puntos en discordia, sobre todo, claro es, cuando a esta especie de tercera posición nos lleva el deseo de comprender y un anhelo de eludir cualquier clase de dogmatismo.

• • •

La serie de problemas que nos plantea el arte actual es incalculable. El historiador, el esteta, el crítico, el filósofo, tratan de discurrir en un territorio cruzado por mil accidentes, dominado por montañas intrincadas y laberínticas. El peligro de extravío es cierto.

Tal vez uno de los rasgos que debería inclinarnos a pensar en la posible existencia de un estado de alteración y vaivén incierto —de crisis, en definitiva, para no rehuir la palabra temida—, es ese desasosiego sentido por las gentes frente al fenómeno artístico. *Antes se admiraba o se desdeñaba simplemente; ahora se reacciona en forma sobremanera activa en la adhesión o en la repulsa.*

He ahí una de las primeras consecuencias.

A medida que han pasado los años y sucedido los diversos movimientos de innovación, la disparidad de criterios ha crecido.

Aunque a Miguel Angel Merisi, el Caravaggio, destructor del manierismo e iniciador del cultivo del natural, se le llamó *Anticristo* del arte por los tratadistas del seiscientos, es evidente que la verdadera discrepancia nace a finales del siglo pasado. Nace, en fin, cuando los impresionistas tratan de hacer de la pintura en forma más franca y decidida un arte autónomo, valioso por sí mismo, en el cual el contenido supone sólo un elemento en buenas cuentas secundario.

Tracemos las etapas desde entonces: Impresionismo — Post-impresionismo — Neo-impresionismo — Neo-tradicionalismo — Futurismo — Expresionismo — Cubismo — Abstraccionismo — Manchismo.

La lista está hecha únicamente a título de testimonio de la sucesión cada vez más veloz de movimientos. No es completa y hasta el orden podría discutirse y alterarse. Lo que quiero señalar es que *a medida que nos vamos aproximando a nuestro tiempo el divorcio entre arte y público es mayor.*

He ahí otra de las consecuencias que conviene tener en cuenta.

No se tomen estas palabras más como un exordio digresivo que nos aleja del tema.

Al contrario. Las dos premisas señaladas hasta ahora, es decir, que la adhesión o la repulsa sean activas y violentas, y que el divorcio entre el público y el arte sea casi total, constituyen fenómenos que merecen meditar seriamente.

Si rehuimos estos datos previos correremos el peligro de dejar intacto nuestro tema, que trata —como sabemos— de la abstracción.

VENGAMOS EN SEGUIDA A ÉL

Cada vez que se intenta delimitar la precisa significación de la terminología de la historia del arte nos enfrentamos a la posibilidad de un fracaso. Los años trazan un esquema aproximado de esas significaciones y las terminologías son más puntuales y justas cuanto más alejadas del hecho mismo, por haberse producido una acomodación entre la realidad estética y nuestro juicio.

Tenebrismo, romanticismo, naturalismo... Al pronunciarse estas palabras mana un mundo de sugerencias, y el concepto encaja en seguida en el ejemplo magistral venido al recuerdo.

Mas conforme se avanza hacia nuestros días se ve crecer la oscuridad y el caos.

Ya hemos asimilado el cubismo, y apenas quedó codificado y dentro de sus leyes específicas, nace otro movimiento que ofrece las mismas o más grandes dificultades para ser encerrado en la red intrincada de una estética coherente.

Sin duda, la mayor tarea consiste en trazar una relación, una solidaridad intelectual entre el concepto y el hecho conceptuado, entre el significante y el significado. El concepto suele ser restrictivo, estrecho. De modo que cuando decimos romanticismo o abstracción, apenas vamos más allá de una serie de ideas angostas que en ningún caso sobrepasan el amplio dominio contradictorio, caótico, complejo, que es, en suma, el romanticismo o la abstracción cuando se les considera como realidades humanas.

Cuando calificamos simplemente una pintura de abstracta, sabemos, en términos generales, lo que queremos decir, pero no se ha pasado de los primeros tramos de un deslinde más complicado.

Toda nomenclatura es, pues, imprecisa, inclusive si designa un objeto concreto. Al decir *mesa* sabemos en puridad que hablamos de un objeto destinado a una misión peculiar, pero con el nombre solo, ¿se nos dice acaso cómo es esa mesa?

En el dominio espiritual, al que pertenece la Estética, el fenómeno aparece con características más radicales.



La *Revue d'Esthétique* dedicó su primer número de 1951 a un proyecto de artículo para el *Dictionnaire et vocabulaire technique de l'Esthétique* sobre la palabra abstracción. Solamente sobre la palabra y sin salirse del dominio lingüístico.

Catorce bien nutridas páginas comprende el estudio. Ahora bien, si en las primeras líneas se nos da la definición, ¿para qué seguir con nuevas lucubraciones? Louis Valensi nos dice, en efecto, que abstracción en el campo de la estética indica la "tendencia moderna de la pintura contemporánea caracterizada por lo no figurativo y carente de la apariencia de objetos o materias cosales".

Las catorce páginas siguientes tratan de ir aclarando todo lo que la definición tiene de insuficiente si se quiere abarcar con ella el campo extenso de la creación pictórica no figurativa.

Es que en seguida nacen las objeciones. Toda la pintura, toda obra de arte en general, ¿no es en sí una abstracción? Cuando el pintor da vida a un

hecho artístico inexistente hasta entonces, ¿no abstrae de la realidad circunstancial una serie de elementos que viven por su cuenta?

Toda obra de arte que es imaginada con exclusión del tema, aun cuando el tema exista, ¿no adquiere en seguida el carácter de una abstracción? Pensad en la composición rubensiana que representa *El rapto de las hijas de Leucipo* —obra figural, si las hay—. El rojo del paño que vuela barrocamemente en un cielo anubarrado, el siena tostado de las carnes del jinete, el dorado opulento de los desnudos, las formas retorcidas y agitadas en la pasión frenética, ¿no son un paso más allá de la realidad y por ello mismo una abstracción?

Pensad aún en el verde sombrío con que Sassetta (1392-1450) representa el bosque en el *Encuentro de San Pedro y San Antonio*, esa obra de un misticismo entrañable y humanísimo. ¿No nos hallamos frente a una pura abstracción?



Esto nos conduce en seguida a un problema que no sería lícito eludir: el punto de vista histórico. Acaso se crea que deberíamos ponernos de acuerdo previamente sobre qué cosa entendemos al calificar de abstracta a una pintura o a una escultura.

Sin embargo, la historia va a ayudarnos de modo más eficaz a su elucidación.

Las primeras obras cuyo testimonio conserva la humanidad suponen un deseo de representación formal, creativo. Es decir, algo que trata de objetivar la aspiración, no por indeliberada menos evidente y precisa, que en el hombre existe de ritmo y simetría.

Lo vemos en las pinturas rupestres de Altamira y Cogul, en los dólmenes y menhires de Carnac (resucitados en la escultura de Chadwick), en los relieves egipcios, en los ornamentos de los vasos primitivos, en la decoración de las cerámicas precolombinas, en los arabescos orientales, en las iglesias góticas...

Sí, la abstracción no es una novedad. Lo que sí constituye un hecho nuevo, a mi modo de entender, es la *resistencia, que se observa en nuestro tiempo, a su aceptación*.

Esto constituye otro síntoma digno de ser tenido en cuenta.

Mas volvamos a la historia.

Desde Cimabue a Courbet la pintura ha tenido, como rasgo peculiar, el *naturalismo*, sin olvidar que ese naturalismo es a menudo compatible con

el deseo de fuga hacia la síntesis y la razón plástica de donde proviene el desdén por lo figurativo. Debemos tener en cuenta que un escultor como Moore deriva, precisamente, de la pintura de Cimabue.

Esto nos hace pensar en Worringer cuando contrapone como polos de la voluntad artística los conceptos de naturalismo y estilo. Por naturalismo entiende, no la simple imitación, sino el sentimiento de felicidad que produce en nosotros el hecho de reproducir la vida orgánicamente hermosa.

Desde el siglo XIII la pintura ha tratado de ser un remedo de la naturaleza. A la simple especulación crítica, desdeñosa de mayores y más profundas indagaciones, le ha importado el *qué* y ha olvidado el *cómo*.

Sin embargo, en ciertos casos la voluntad de estilo que no quiere tampoco renunciar al contenido, transforma a la obra en un medio para lograr el significado estético de la forma. Y esto paradójicamente se produce cuando se sobrepasa el estadio de las apariencias. Es decir, cuando se ve más allá, cuando se invade el campo de una sobrerrealidad, de un afán de absoluto.

Los ejemplos de *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck (1434); ciertos fondos de frescos de Piero della Francesca; *San Sebastián llorado por las mujeres*, de Georges de La Tour, señalan que lo imitativo no impide el gesto supremo y liberador.

• • •

Todo gran pintor ha sido, a su modo, un redentor de las formas sometidas al objeto y ha hecho del cuadro un fenómeno con su propio estatuto de vida. Toda obra digna de perduración aparece, quiérase o no, como testimonio y fruto de la llamada por Riegl "voluntad artística absoluta".

Con ello se quiere decir aquella latente exigencia interior existente por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, que se manifiesta como voluntad formal.

Esta podría ser la definición más aproximada de la pintura abstracta. Repitémosla: *exigencia interior existente por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, que se manifiesta como voluntad de forma.*

No olvidemos que los adeptos al realismo socialista llaman con intención peyorativa al abstraccionismo "arte formalista".

Volviendo a nuestra indagación diremos, con un crítico, que es lo "formal" el "momento" primario de toda creación artística. La obra de arte no cons-

tituye en su más íntimo ser sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a *priori*¹.

Insisto en dicho punto para señalar de qué modo la presencia del asunto viene a ser, inclusive en los ejemplos de mayor exacerbación temática, un factor secundario en la obra. Y que al suprimir el tema reconocible, natural, orgánico, los abstractos, lejos de conculcar las leyes del arte, las siguen fielmente y las afirman.

La aseveración no implica reconocer, ni mucho menos, que en todos los casos de voluntad abstraccionista, y por ello sólo, se salve la obra artísticamente.

En verdad, lo esencial son los valores plásticos, pero la condición de su mérito depende de otra cosa o, por lo menos, de cómo sean interpretados esos valores absolutos ajenos a corriente estética determinada.

El problema planteado es ya distinto y nos permite creer que nos hemos despedido de todo dogmatismo estrecho.

• • •

Dicho esto vuelvo de nuevo al punto que me preocupa y sigo asediando al tema.

¿Qué es la abstracción?, me pregunto. Ya se han dado más arriba algunas definiciones, pero conviene insistir. La más sencilla respuesta podría intentarse así: al calificar una pintura de abstracta estamos diciendo que sus formas son abstracciones de figuras concretas en las que sólo se considera la extensión. En este momento me viene a la memoria que Descartes construye un mundo especial hecho de puntos, de líneas, de ángulos, de triángulos, de octaedros, de esferas que están en movimiento. Es un mundo de puras realidades geométricas...

Supongamos un prado. El verde debemos considerarlo como una abstracción del verdor que tienen comúnmente los prados. Cuando el pintor realiza una abstracción, aun de un modo indeliberado, no hace sino marcar la primacía de lo esencial, de lo sustantivo, de lo general, sobre el contingente, lo individual, lo casual². En ese caso una mancha *verde* puede ser la cifra o abstracción de *prado*.

Pensemos en dos ejemplos para aclarar este punto. Primero en *La Virgen*, de Jean Fouquet, cuyo modelo fue Agnès Sorel. Se advierte que en esta

¹W. WORRINGER. *Abstracción y naturaleza*. México, 1953.

²Sobre este punto ver en *Dic-*

cionario de Filosofía, de José Ferrater Mora, tercera edición, el artículo "abstracción".

pieza egregia ha operado un sistema de abstracciones. Las formas contingentes, individuales, han quedado reducidas a lo sustantivo, a lo esencial.

Así el pecho de la Virgen es una semiesfera, una forma purísima. Los brazos tienen un diseño oval, de textura lisa, ajenos en absoluto a cualquier veleidad de modelado naturalista. El niño ofrece, más acusadamente aún, un esquema puro.

Hay aquí una zona intermedia entre la abstracción y la búsqueda de un acento de realismo que llega a la magia por el juego de la luz sobre la geometrización acusada de los volúmenes.

Esta operación realizada por Fouquet, en el afán que lo conduce a limpiar su pintura de lo adventicio, recuerda sin duda la segunda distinción de lo abstracto hecha por Santo Tomás. La *abstractio formalis* —según el gran teólogo— separa la forma de la materia (como, por ejemplo, el círculo se separa de todo cuerpo sensible circular).

Del mismo modo, Cézanne hace de una manzana una esfera y Kandinsky trata de hacer del cuadro una asociación de ideas plásticas, sutiles y evocadoras de la realidad vista que ya no es lo real, sino lo sugerido.

En suma, podemos afirmar que los pintores que cultivan la abstracción no han hecho sino llevar a su más alto punto crítico el ansia de liberación existente potencialmente en toda creación formal.

• • •

¿Por qué nace la abstracción? ¿Puede explicarse sólo como la desemboadura de ese afán de preservar la pintura de las asechanzas del remedo y de la servidumbre representativa?

Parece que no. No debemos olvidar que lo no-figurativo, si ha ido acentuándose en los últimos años, es —como señalaba al principio— casi un vaivén, algo en suma que tiene como rasgo peculiar ese merodeo en torno a las formas representativas del natural.

¿A qué leyes responde? ¿Será esto sólo un reflejo de ese “querer estético absoluto” que vive en el fondo entrañable de la criatura humana, y nace como fruto de una espiritualidad desarrollada en su plenitud?

La primera objeción que surge es la siguiente: las puras formas ornamentales y el juego de las superficies e imágenes no-figurativas dominan en las agrupaciones humanas de menor desarrollo cultural y de civilización incipiente. En cambio, en el Renacimiento —para acudir a un ejemplo significativo—, época de máxima categoría en el orden de la individualidad y de

la jerarquización del espíritu, el arte vive casi exclusivamente como un reflejo de la naturaleza.

Desde finales del siglo XIX la aversión creciente al arte imitativo se ha querido explicar haciendo intervenir un designio de conjuro. En el hombre primitivo ello parece más cierto. Nuestros antepasados de épocas remotas lo rehuían como un medio de oponerse a las asechanzas del mundo exterior.

Dice Worringer que por encontrarse el hombre tan perdido e indefenso ante el caos y el desorden que ve en su torno, busca en las formas abstractas un apartamiento de la naturaleza caótica cuyas variaciones y fenómenos lo aterrorizan sin comprenderlos.

La vida se le vuelve problemática al ser primigenio, y un "sentimiento de desamparada orfandad debe de haberlo dominado por ese arcano que para él era la multiplicidad y confusión del mundo". Las formas abstractas con su apartamiento de lo orgánico, de la flora, de la fauna y del ser humano, fuentes de peligro, lo libraban del temor.

En realidad en ese gesto que lleva al hombre primitivo a eludir las formas aparentes, de donde le llegan terrores ocultos, hay como un impulso conjuratorio.

Resumiendo, condensando esa idea, tenemos que el hombre de épocas remotas hace un arte antinaturalista, deshumanizado, abstracto o no figural, como un modo de evitar el daño que puede venirle de esa zona desconocida, ignota, más allá del lugar en que desenvuelve su vida silvestre.

Pero ahora no estamos en un período primitivo. Desde aquellos tiempos la especie humana ha avanzado considerablemente y el grado de progreso queda testimoniado en inventos y en la conquista de la ciencia. ¿Cómo explicar, pues, el auge de la abstracción y de las corrientes concomitantes en lo corrido del siglo?

• • •

Proponemos una explicación. Así como el hombre primitivo postulaba unos signos deshumanizados y sin recuerdo alguno de la realidad envolvente, actuando como conjuro, el de hoy, enfrentado a un orbe en crisis, inseguro, merodeador y esquinado, trata de buscar la catarsis liberadora en la elusión de las formas naturales. El arte que tiene las apariencias de este mundo problemático empieza a ser *tabú*. El predominio de la metáfora y de la imagen elusiva —es decir, aludir a la cosa sin nombrarla— ¿no será un fenómeno más de ese estado espiritual en que se halla el hombre de hoy? Si atendiéramos un poco a las etapas en que el ser viviente se ha visto

enfrentado a la inseguridad, encontraríamos una exacerbación de la metáfora. Como ha dicho con suma sagacidad Ortega y Gasset "el arma lírica se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina".

En suma, ese impulso es el mismo en el hombre primitivo y en el hombre del siglo XX, con el cambio sólo que implica la imposición de unas circunstancias diversas.

La criatura humana vuelve a sentirse desamparada, de vuelta de terribles decepciones, desengañada, tras ese siglo racionalista que todo se lo prometió con el rostro risueño y optimista para hacer más ostensible el fracaso y la decepción. Hay como un asco hacia la vida que se regolfa o aniquila, construyendo un mundo distinto de signos abstractos, unos signos de intención escapista.

En la búsqueda del arte nuevo se da un movimiento de resistencia a lo anterior y el cambio violento de una pintura alegre. Esa pintura sensorial, prismática, risueña, primaveral, se complacía en exaltar el inmenso escenario de felicidad que fue el mundo de los impresionistas. El impresionismo fue una pintura "sin pensamiento" ajena a cualquier referencia trascendental o metafísica. Y ello, acaso, porque el dintorno del vivir humano era grato y favorable. Las guerras, las crisis, las agonías parecen lejanas en esos días en que Renoir pinta a una humanidad opulenta, carnal y graciosa, ajena al temor.

Dice Worringer que "las formas abstractas sujetas a ley son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal". Y esto —insisto yo— en todos los casos en que las circunstancias muestran su rostro adverso sin tener en cuenta el grado de progreso del hombre. Tal vez la máxima exaltación no figurativa se da en los extremos. O sea, por ignorancia absoluta o por el desengaño y el tedio traídos por el mucho saber y la mucha frecuentación de todas las formas artísticas. Existe temor también a una ciencia supremamente hermética.

• • •

Llegados a este punto tememos no haber logrado nuestro propósito. ¿Podemos definir exactamente el arte de hoy? Existe una corriente muy poderosa objetiva, con resabios marcados de sumisión al tema, que se salva artísticamente por tender a un realismo poético.

Pero frente a ella está la abstracción. Este es un hecho que no podemos desconocer. Quienes se sitúan en el campo del arte con ánimo belicoso y

declaran su enemistad a las expresiones de avanzada, obran de tal modo que de su actitud se deduce lo siguiente: que ese arte no existe o que, a lo más, es un simple capricho de quienes entregan a él su afán creador.

La pintura abstracta está ahí y sería insensato ignorarla o querer borrarla del mundo por nuestra propia y sola voluntad. A quienes la combaten diciendo que es —cuando le conceden algo— un fulgor, un momento, una simple aventura circunstancial, podría replicárseles aseverando que un fenómeno estético que dura medio siglo, no puede ser un capricho fugaz. Han de existir razones poderosas, impulsos decisivos cuyas raíces corren ocultas, pero que nutren las nuevas formas como un modo coherente y vertebrado, expresión del mundo inseguro del hombre novecentista.



Pero este arte —digámoslo sin ambages— es impopular. Impopular porque no entra en el repertorio de cosas que el hombre puede tomar como afectas a su morada sensorial. Esto es, en mi opinión, lo que condujo a Ortega a verlo como una deshumanización. “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos”.³

Pese a su extensión y al predominio en las corrientes estéticas actuales, ese arte se enfrenta al desdén y, como decía antes, a la repulsa. Es un fenómeno singular característico del clima de beligerancia en que se mueve la pintura no figurativa.

Mi experiencia como crítico de arte ha ido recogiendo gran copia de testimonios. “¿Me quiere decir qué es esto?” preguntan a veces en las exposiciones. A menudo la gente une a las palabras interrogativas un gesto inequívoco de disgusto. Este arte obliga a realizar un esfuerzo, a torcer violentamente la fácil línea de lo emotivo a que propende el arte imitativo, y ese esfuerzo inesperado se traduce en enojo.

De ello no están libres los mismos críticos que, lejos de reconocer un hecho y de tratar de oponerle razones atendibles y argumentos dialécticos dignos de ser tenidos en cuenta, emplean la *manière forte* y lanzan con voz sulfurada gruesas palabrotas, gruesas e inelegantes palabras.

Yo quisiera que en este punto se me entendiera bien. No estoy preconizando la aceptación forzosa del arte abstracto. Es perfectamente legal la

³*La deshumanización del arte e ideas sobre la novela.* JOSÉ ORTEGA

Y GASSET, O. C. T. III.

postura del crítico que lo ataca y lo combate por estimarlo ajeno a los principios que rigen el gusto estético, pero siempre que en el rechazo se aporten datos válidos y razones, y no simples gestos. La actitud de Berenson, reacio a todo arte ajeno al humanismo derivado del mundo greco-romano, debe ser respetada porque sus juicios tienen una argumentación intelectual y científica.

Por lo demás nuestro encomio de las obras de un Duccio, de un Giotto, de un Paolo Uccello, de un Tiziano, de un Goya, no debe anular la admiración que podamos sentir por un Kandinsky o por un Joan Miró.

Victor Servranckx en el Primer Congreso Internacional de la Crítica, pronunció unas palabras cargadas de verdad: "Proponemos que la crítica diga que el arte abstracto no figurativo, lejos de ser un descubrimiento reciente, no ha hecho sino recuperar una tradición milenaria que se había perdido; una tradición en la cual —a través de Asiria, Egipto, la Grecia antigua, Bizancio— las formas y los colores eran signo del espíritu antes de convertirse desde el Renacimiento, en expresión sensualista de la materia"⁴.

Hace años el autor de *Ideas y creencias* en un libro genial, aunque incomprendido, trazó el diagnóstico del problema. En 1925, en *La deshumanización del arte* pudo anticipar que la pintura que entonces comenzaba su etapa de plenitud no gozaría de la adhesión de las gentes.

Siempre ha sido así —al parecer— cuando una nueva expresión artística comienza. Lo nuevo es que el arte de hoy "tendrá siempre en contra a la masa, será impopular por esencia; más bien, es antipopular". El romanticismo, por ejemplo, vio florecer bien pronto una pintura multitudinaria, demótica. Nuestro tiempo hace una pintura minoritaria, una pintura para pintores.

En definitiva, se pinta la pintura. Pero este punto trataremos de aclararlo más adelante.

• • •

De 1925 —fecha de la publicación del libro de don José Ortega— hasta 1958 han transcurrido 33 largos años y el problema se ha agravado de modo sobremano evidente.

Lafuente Ferrari trata de explicarnos la razón de la creciente enemistad del hombre común y llano hacia las formas actuales de la plástica. Coincide con nuestras palabras anteriores la opinión del profesor madrileño: "La masa se siente humillada al no entender y esto produce ese complejo de in-

⁴Recogido en *Revista de ideas estéticas*, Nº 25, Madrid, 1949.

ferioridad, esa irritación y ese odio que el crítico tradicional vuelca contra el arte moderno”.

La expresión *entender* está creando desde hace tiempo un equívoco. “Yo no entiendo el arte moderno”, solemos oír. Entender equivale a formarse idea clara de una cosa, conocer, penetrar, saberla con perfección. Cuando se dice “yo no entiendo esto” frente a un cuadro abstracto, en verdad se quiere decir: “Busco lo que representa y no lo hallo”. En suma, se echa de menos el asunto, el tema, el contenido reconocible, la simple anécdota —el personaje famoso, la escena mitológica, la acción guerrera— que son, por supuesto, en la obra —objeto artístico— elementos adventicios y secundarios.

Se quiere ver el conjunto pintado como un remedo del natural. El cuadro es para la gran mayoría sólo un medio de imitación de las cosas naturales.

Con ello se comete el error de confundir la emoción sentida ante lo que copia la vida real con la fruición estética. “El arte —se ha dicho alguna vez— es artificio, es farsa taumatúrgica, poder de desrealizar la existencia”.

Pero esa anulación de un contenido no es condición indispensable para que la obra de arte brote. Desde Cavallini —seguidor, sin embargo, del abstraccionismo bizantino— hasta los impresionistas, las nupcias con el tema no han dejado de ser fecundas para la más auténtica emoción, para el más puro goce estético.

Hay quienes piensan, sin embargo, que toda obra que finge o simula algún rasgo de la realidad será inane desde el punto de vista del arte. ¿Será cierto que todo remedo del natural lleve en sí mismo su anulación como valor estético?

La respuesta se sabe de sobra. Si adelanto que al final sólo se salvará la obra bien hecha —bien hecha en el sentido más amplio y más rico de elementos concurrentes a esa bondad— habré contestado en forma indirecta a los dos interrogantes.

Tomemos, por ejemplo, *La encajera* de Vermeer de Delft, obra que todos recuerdan. Estamos ante el testimonio eminente de una pintura de carácter representativo, ante el paradigma de lo figurativo. El maestro holandés no ha querido rehuir ninguna alusión al dintorno y mundo real en que vive la mujer presente en la tela. En la apariencia son evidentes la voluntad imitativa y cierta servidumbre al modelo propuesto.

Pero no es eso sólo. Hay más, Vermeer contempla el orbe físico como una posibilidad de acendramiento, de purificación de esa misma realidad al someterse a ella para embellecerla y para transformarla en imagen total de la creación. En esos puntillos luminosos puestos en *La lechera* o en *La*

pesadera de perlas parece reflejarse la síntesis de un universo casto y exento de imperfecciones.

¿Realidad? Sí, pero realidad como pretexto. Todo se concentra en la muda palpitación del alma —dice René Huyghe—, materializado o simbolizado en el glóbulo precioso de la perla de la cual emana una suave fulguración.

En el fondo, abstracción y realidad se juntan allá donde el arte constituye la encrucijada de lo que es puramente artístico. Y a esto es a lo que he llamado obra bien hecha, pensado más que en una bondad técnica, manual o artesanal, en una bondad total, absoluta, que lo integra todo y que hace del cuadro una suma, le da autonomía y lo echa a vivir por su cuenta.

En fin, cuando oponemos abstracción a naturalismo nos estamos enfrentando a una simple cuestión de vocabulario, sin que queramos decir, por supuesto, que en rigor se trata de una sola cosa. Son, en verdad, modos diversos que tienen los pintores de llegar a idéntica meta: a un producto artísticamente valioso.

Pensemos, además, que al decir abstracción nos quedamos en el umbral del problema. Porque la abstracción abarca un número considerable de corrientes: Orfismo, Simultaneísmo, Suprematismo, Constructivismo, Realismo constructivo, Neoplasticismo, Elementarismo, Arte concreto, Arte no figurativo, Inobjetividad, Nuevas realidades, Manchismo, Expresionismo abstracto, etc.

Ocurre lo mismo que en otros estilos plásticos. El supuesto realismo de Sánchez Cotán es muy distinto del supuesto realismo de Georges de La Tour. De la misma manera nadie confundiría el cubismo de Juan Gris con el cubismo de Braque. Entre la abstracción de Hartung y la de Manesier existe un mundo de diferencia.

La diversidad tornasolada de la pintura abstracta indica una cosa esencial. Que esa pintura deshumanizada, según una expresión muy difundida, ha recibido en seguida la acción de lo humano. Lejos de permanecer estática y fríamente asentimental refleja la voluntad del hombre.

Un ejemplo nos pondrá en seguida frente al caso más típico de esa evidente humanización. Al pronto se piensa que el encuentro de voces, como 'expresionismo' y 'abstracción' —para citar un solo ejemplo de los muchos que aparecen en el aclaramiento de la ardua tarea—, supone una incongruencia. Sin embargo, ¿podríamos negar que existe una pintura de características no figurales en donde queda prendida la huella de la fuerte personalidad conflictiva del hombre que la hace-

El arte así calificado constituye, pues, un sistema; es, podríamos aseverar,

una especie arbórea con su tronco originario —la abstracción a secas— y sus ramas —las variantes diversas—, que tienen caracteres definidos.

Lo importante es dar cuenta de su existencia, caracterizarla, seguir sus avatares a lo largo del tiempo. En cuanto a ponernos de acuerdo sobre qué cosa sea, la aspiración tiene mucho de ambiciosa. He tratado de definirla por mi cuenta y no estoy muy seguro de haberlo logrado.

Acaso una de las dificultades mayores del intento está en los mismos cambios sufridos por un estilo vigente en el tiempo largo de media centuria.

Cuando Ortega trazó el diagnóstico de las nuevas formas, inciertas aún hacia 1921, fecha de su libro, estableció una serie de rasgos que, sin duda, correspondían en su totalidad al concepto estético de esos años.

Decía el profesor de Metafísica de Madrid que podían anotarse algunos puntos capitales: 1º deshumanización del arte; 2º evitar las formas vivas; 3º hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º considerar el arte como juego y nada más; 5º una esencial ironía; 6º eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

Creo que siguen vigentes los puntos 1º, 2º, 3º, y 6º. Pero hoy el artista joven, lejos de considerar el arte como un juego y sin trascendencia alguna, estima que es cosa importante. A veces lo toma como demasiado importante.

Tampoco practica la ironía. Lo esencial —frente a lo supuesto por la crítica perezosa— es la seriedad de los pintores de hoy. Ello no excluye, a veces, los casos de simulación y *snobismo*, cuando no el intento de eludir dificultades técnicas.

Piénsese en los riesgos de todo orden que implica entregarse a un arte para minorías. Supone, en primer lugar, cerrarse deliberadamente las salidas; en segundo, exponerse a esa impopularidad, a esa soledad minoritaria aludida.

Este arte vive exento de ironía. Pudo tenerla Kandinsky. Pudo tenerla algún representante del neo-plasticismo, como Mondrian, porque en ellos hay un lirismo, de distinto signo en cada uno, que tiende al juego y por el juego a la ironía. La tiene Joan Miró. Esa especie de “amagar y no dar” que es lo irónico abraza al objeto plástico como si jugara con él.

Más tarde la realidad adquiere tonos tan esquinados que se cierra la voluntad de ironizar. Hay demasiada inseguridad. “La ironía —ha dicho Baroja— consiste en tener una personalidad efectiva sobre la cual se da uno el lujo de armar otra ficticia, inventada por uno mismo. Esto sólo puede permitirlo quien sienta muy segura socialmente su personalidad real”.⁵

⁵Citado por Ortega en *La deshumanización del arte*. 4ª edición,



La abstracción ha desembocado en dos expresiones postreras y extremas: el *tachisme* y una pintura que busca como objeto y fin casi primordial las 'texturas', es decir, la exacerbación de los efectos que la materia cromática, sus corpúsculos y sus simples accidentes físicos crean al ser colocados sobre la tela.

De ambos movimientos nos interesa el último. No nos ocupamos del *tachisme* por ser en parte fruto de lo indeliberado y azaroso.

La pintura con predominio de las texturas no ha recibido aún un nombre. Enrique Zañartu la cultiva entre nosotros con alta jerarquía, aun cuando le suma elementos que oscilan entre la abstracción y el surrealismo.

En verdad el arte no figurativo que busca las evidencias del tegumento y la liza grumosa del color, o que emplea maculaturas de la pasta conseguida con la presión de trepas o rodillos, obtiene lo que había enunciado anteriormente: *pintar la pintura*.

Pero esto requiere una pequeña explicación y un rodeo.

Cuando Velázquez, el supremo exponente de la fidelidad poética al natural, llega a la exaltación máxima de su arte, realiza *Las meninas*, que es el cuadro en el cual *se pinta el pintar*, el acto de pintar, pero quedando, obviamente, en el dominio del contenido.

A su vez, la abstracción, ese cabo extremo en el cual parece imposible ir más allá, llega a un punto sin salida posible en el cultivo de las texturas, en el cual diré de nuevo que *se pinta la pintura*.

Recordemos otra vez *El matrimonio Arnolfini*. En él se consigue la severidad más acendrada y la frigidéz. El retrato inmortal ha sido ejecutado con una capa delgada de color y de esa superficie mana el destello que viene de un metal pulido, bruñido. El autor de la obra no ha dejado huella reveladora de su mano, y la 'factura' no es discernible. Máxima asepsia, máxima objetivación.

La indagación de los caracteres en el arte apoyado en las texturas nos dice que ha habido anteriormente momentos en los cuales se postula el ennoblecimiento de la escritura cromática. Dos nombres ilustres del pasado le dan jerarquía: Rembrandt y Frans Hals. La pincelada en estos pintores deja sus grumos, y la sustancia cromática hecha de espesores sigue rítmicamente y sometida a la voluntad del pintor los meandros de su conciencia creadora. De esta orografía laberíntica surgen las formas reconocibles que, a la distancia, se hacen coherentes y nos dan el tema figurado en la tela por el artista.

En suma, en ambos casos: en la abstracción objetiva de Van Eyck y en el barroco monumental y dinámico de Frans Hals y Rembrandt, la 'factura' está al servicio de algo, de la representación de un tema, y aun cuando la forma es estéticamente valiosa por ella misma, no parece posible separar esa ejecución de su destino de servidumbre.

Por contra, en la que llamaremos *pintura textoria*, la sustancia como tal es lo esencial. Ella hace del cuadro no ya —como en los abstractos ortodoxos— un objeto artístico de puras formas armónicas que se desentienden de los pigmentos y materias coloridas, porque lo fundamental es el color en sí y la disposición de las manchas, sino el resumen de una faena que extrae su fin artístico, su fruición y su goce estético, de los relieves, retículas, labramientos, estamperías, resaltes, prominencias y convexidades de la pasta.

A veces el cuadro adquiere el aspecto singular de una tierra labrantía mirada desde un avión, la piel de un animal salvaje, la textura, frisadura y trenzado de un metal atacado por un ácido corrosivo. Pollock, por ejemplo, hace de la tela un laberinto de arabescos y manchas, un "crochet" caprichoso y textil. En suma, lo que cuenta es esa autonomía que de pronto ha tomado la materia colorida, el pigmento, los corpúsculos mismos, el valor físico, en fin. Cada cuadro es una inmensa paleta de pintor en la cual un escultor caprichoso se hubiera complacido en ir labrando sus tracerías y el encaje de su capacidad de invención.

Así, de este modo, el artista, cansado de una pintura que se hizo orgullosa en los siglos de su soberano predominio, vuelve hacia atrás y humildemente trata de reivindicar el barro sencillo con el cual se construyó ese mundo de fantasmagoría.

En el fondo y aun cuando no se crea del todo, en el cuadro del pintor abstracto parece dibujarse un gesto de humildad.