

Pablo Vidor

Morfología de la sensibilidad en las Artes Plásticas



LOS trabajos sobre la teoría del arte hechos por artistas, resultan generalmente el impulso de una curiosidad para situarse frente a la producción del pasado y del presente.

Sin que uno pase por pretencioso, el caso es que siempre hubo artistas que se entregaron a la búsqueda para poder ubicarse en el desarrollo general, para afirmar sus ideas personales, para desplegar sus propias fuerzas, y lógicamente para poder eliminar lo ajeno. Procedieron así resumiendo ya desde el comienzo del Renacimiento, Leonardo Da Vinci, Durero, Vasari, El Greco, Bocklin, Von Marées y otros. Especialmente hoy se ha aumentado el número de los artistas teorizantes, quienes muchas veces toman la pluma para explicar sus ideologías.

Claro es que la mayor parte de los artistas piensa en su situación creadora, relacionándola con el conjunto de la producción espiritual.

Estamos en los tiempos de las teorías, y para librarse de influencias y deducciones que no corresponden a la mentalidad de uno, las reflexiones serán inevitables, ya que los ensayos hechos por los métodos nuevos, han influido mucho en el análisis y ubicación de los acontecimientos tanto históricos como espirituales.

Hipólito Taine, hijo del siglo pasado, del tiempo del materialismo histórico, explicaba la filosofía del arte a su manera casual, pero los métodos nuevos de un alcance más profundo nos demuestran relaciones no soñadas hasta ahora.

Frobenius, Friedell, Spengler, Wolfflin, Worringer, Burger, Woermann, Elie Faure y otros nos llevan en el ambiente espiritual de los pueblos y nos explican el movimiento filosófico de las artes. Como se relacionó, por ejemplo, la mentalidad con los tiempos cambiados, por lo consiguiente nos explican la causa del nacimiento de los estilos.

Las maneras de concebir el arte han servido siempre como documentos culturales pero no se ha encontrado durante mucho tiempo la forma adecuada de explicarlas. Los primeros historiadores de las artes plásticas hasta Winckelmann, no nos han dejado sino simples inventarios de la materia encontrada.

Desde entonces se comenzó a ordenar y explicar. Pero, ¿cuántos errores no se han cometido? Explicaron la belleza de las artes con motivos literarios, históricos, científicos, documentarios, morales, etc. Dejaron lo principal por un lado, no se han fijado en los valores plásticos.

¿Qué son los valores plásticos?

Los valores plásticos son aquellos elementos intrínsecos en una obra artística, con que se desarrolla un tema cualquiera para que obtenga el valor de obra de arte.

Un pintor, por ejemplo, ejecuta el retrato de una personalidad. El solo hecho que el modelo tenga cierta actuación de fama, tenga belleza corporal, no basta para elevar la pintura en una categoría superior. El retratado puede ser un desconocido, una persona fea o sin interés. Sólo por el trabajo del artista puede resultar del cuadro algo, que por sus propios méritos merecerá la denominación: obra de arte. ¿Qué serán pues estos méritos, valores intrínsecos, llamados plásticos? Desde luego, si se trata de pintura, el colorido, la armonía del conjunto, la belleza de los arabescos, de las líneas, de la tonalidad expresivas, etc.

En la escultura, la belleza de las formas escultóricas como tales, la armonía entre estas formas escultóricas y la materia escogida.

Pues el artista pintor, escultor o grabador escoge algo de la naturaleza, que para él es materia prima, de lo que hace una creación por los valores intrínsecos de la materia de la ejecución. Espiritualizará la materia. Buscará una belleza armoniosa independiente, o derivada de la naturaleza.

Es lógico que el artista lleve en su equipo ciertos conocimientos técnicos científicos, con que elabora en cada caso su tema. Sabe anatomía, perspectiva, historia natural etc. Estos conocimientos dependerán del grado evolutivo de su tiempo; sin embargo veremos casos que prescinden de ellos sin perjudicar la calidad de la obra.

Ya que la obra de arte es creación, tenemos que conceder al ejecutor ciertas libertades, y cometemos un gran error si por ejemplo tildamos de malo un retrato de un militar, que puede ser obra magnífica, sólo por el hecho que su uniforme demuestra un corte antireglamentario. Entonces juzgamos la obra bajo el punto de vista de un sastre militar. De la misma manera hay que excluir toda clase de criterio a base de la literatura (p. e. una escena desagradable), documentación histórica, geográfica, anatomía, etc. Claro es que una obra de arte puede ser justa bajo otro criterio también, pero esto no es lo decisivo. Sabemos que Rembrandt al pintar y grabar sus escenas bíblicas prescindió del vestuario histórico de sus modelos; otros han hecho estudios exactos para reconstruir el ambiente; sin embargo no merecen nuestra satisfacción, por no haber reunido calidades pictóricas, de un valor intrínseco.

Ahora bien, los conocimientos denominados científicos (anatomía perspectiva, etc.) no estuvieron siempre a la altura de hoy; por consiguiente, los artistas del pasado han carecido a menudo de perfección científica, no obstante haber sido grandes artistas. Basta citar además la producción artística

ajena a la cultura occidental, v. gr. la perspectiva egipcia, china; el distinto sentido espacial en la pintura oriental, etc.

Vemos pues que las artes tienen leyes propias, y sobre su valor decide la belleza por los valores plásticos. Ahora estos valores plásticos mismos, que son intrínsecos obtienen matices distintos en el curso del tiempo, ya que la sensibilidad se enriquece por el aporte científico, cultural.

Primitivos serán pues los artistas con un equipo que carecerá de elementos científicos exactos, no obstante que artísticamente pueden ser muy grandes. Sería un error buscar la perspectiva en la obra de Fra Angélico, el horizonte lejano en el de Mantegna, la anatomía en la de Duccio. Especialmente nuestro tiempo cerebral da mucha importancia a la supresión de la estimación unilateral de los valores científicos, no plásticos.

Los grandes maestros se diferencian especialmente por haber creado distintos y nuevos matices de los valores plásticos. Estos matices son la consecuencia de la influencia mental, cultural de la época. En cada época hay ideas que nacen orgánicamente y repercutan en todas las actividades. La perspectiva lineal desarrollado por Ucello y Bramante despierta el interés por lo lejano, Piero de la Francesca junto con Leonardo da Vinci la desarrollan en lo pictórico y Colón emprende sus viajes instigado por el cientifismo de su tiempo. El mismo sentimiento de experimentar las distancias despierta el interés por el vuelo mecánico, Leonardo no pudo realizar nada, ni la existencia de factores técnicos preexistentes.

El siglo XVII, en que se desarrolla el sentido espacial, crea medios adecuados, y Lippershey descubre el telescopio. El gran artista está metido en la mentalidad de su tiempo, la palpa, la siente y crea valores equivalentes en el terreno propio a su actividad.

Este determinado paralelo artístico, afín a la cultura de la época se puede demostrar en toda la historia de las artes. Cada artista desarrolla un concepto de la vida que deduce de la

forma de pensar de su tiempo, pues toma su parte en el conjunto del movimiento espiritual, y morfológicamente es parte de él.

Un realista a outrance tal como lo fué Gustavo Courbet no habría podido formarse sino sólo después de Lamarck y entre 1819-77, e. d. en el tiempo revolucionario, ateo y materialista Courbet no pintó un solo santo y a sus desnudos no dió nunca un aspecto mitológico o simbolista.

Si hacemos deducción de lo antedicho entonces podemos decir que la historia de las artes no es una amplia lista cronológica de los que han pintado esculpido o construído, sino una reducida que contendrá sólo a los maestros quienes han hecho historia, quienes cambiaron la faz de ayer. La estimación histórica del pasado está sometida a frecuentes cambios debido a la revisión, siempre variada, de los hechos, o del punto de vista de los críticos actuales. Claro es ningún artista pierde su mérito plástico, sólo su actuación, su papel histórico será analizado más objetivamente.

Hubo tiempo en que pintores como Murillo, Reni, fueron elevados a la altura de Rafael, cuando El Greco no era ni siquiera mencionado, cuando los pintores de escenas históricas fuera más estimados que el resto.

* * *

El tiempo gótico es el de la organización social, primero en la comunidad cristiana de carácter gerárquica, más tarde al formarse la nueva Europa, en naciones étnicas de carácter feudal. El arte de este tiempo es forzosamente religioso, sale del sentimiento popular y sirve para la glorificación del Señor, que castiga lo malo y recompensa lo bueno con la vida espléndida de ultratumba. Una visión exaltada que prescinde del ideal de la antigüedad, del cuerpo bello, pagano, crea valores plásticos que exprimen más bien la belleza interior. Es expresionista, glorifica ideales abstractos que «no son de este mundo».

En la primera etapa llamada romántica, tanto la escultura como la pintura pierden el naturalismo heredado de lo clásico y son revestidos de un carácter ornamental, en Italia (mosaicos), Francia, más tarde en Alemania. La influencia viene de Bizancio, de Ravenna, de Venecia. Sólo después del gran cisma, consumado en 1054 por Miguel Cerulario se libra el Occidente de la influencia bizantina y las artes tomaron carácter independiente, primero en Inglaterra y Francia. Italia no pierde por completo las reminiscencias clásicas. El gótico italiano no tiene este carácter libre del terruño, que nos lleva «más allá».

El gótico comenzará sólo a fines del siglo XII en Alemania.

La parte «científica» del gótico está basada en resultados escolásticos. Sin embargo, en la escultura nos sorprende con una perfección naturalista. Su pintura se realiza en el Norte en miniaturas de misales, en el Sur además cubrirá con frescos, muros enormes (herencia romana) de las catedrales y capillas.

Más tarde, cuando no bastan estas grandes decoraciones dogmáticas, las representaciones religiosas penetrarán también en los hogares particulares y comenzará la pintura suelta de las murallas. Se independizará del carácter común y será poco a poco más individual. En Cimabue, Giotto, Duccio, Lorenzetti podemos observar el comienzo del predominio del sello individual de la búsqueda personal.

En Italia los recuerdos del gran pasado quedarán latentes a pesar de la ola religiosa y precisamente en la sombra de la silla de San Pedro, continuarán la herencia clásica; no hay que asombrarse de que la influencia del espíritu helénico arrolle pronto la capa religiosa. En el siglo XIV se hace otra vez el arte de este mundo. Con entusiasmo se lanza sobre las realidades. Comienza de nuevo la observación de la vida, renace el espíritu de la búsqueda y con él el arte occidental.

Los valores plásticos obtendrán nuevos matices por el enriquecimiento científico de la observación de la naturaleza. La corporeidad en los cuadros sagrados pintados por Fra Angélico

se ve claramente las figuras, obtienen volumen y junto con Masaccio se indica la existencia de la luz. Este último ubica también el foco de donde se esparce la luz sobre cuerpos que perderán el carácter anguloso de los góticos. El pintor Ucello junto con los arquitectos Bramante, Brunellesco y Alberti establecen las leyes de la perspectiva lineal, Piero de la Francesca nos presenta la influencia atmosférica en la lejanía. Luca Signorelli nos llama la atención hacia la belleza de la corporeidad, por medios anatómicos.

Mantegna resume todo y junto con Botticelli nos revela la belleza helénica de los cuerpos; ambos tienen una ejecución cincelada, el primero de un carácter escultórico el segundo de una trama armoniosa de líneas. El veneciano Giovanni Bellini nos atrae por su colorido nuevo, obtenido por la técnica nueva del óleo.

Jacobo de la Quercia, Ghiberti, Donatello sacan la escultura de las murallas, de los nichos, dándole una vida plásticamente independiente al estudiar el cuerpo vivo.

En la arquitectura se estudian de nuevo problemas de la antigüedad, al construir cúpulas y demás formas del espacio de un carácter simple, sometiéndolas a las necesidades de la vida transformada. Brunellesco, Alberti, Michelozzo, Bramante encaminan la ruta nueva.

Como vemos, el primer Renacimiento es de carácter revoltoso, individualista, parecido al tiempo actual, en que cada año con sus inventos científicos y técnicos cambia el próximo futuro de una manera imprevisto. Cada día ocurre algo nuevo que hace aparecer el ayer que algo muy lejano. Hay actividad de toda índole para preparar las bases de una gran síntesis, la que forzosamente revestirá un carácter de descanso resumidor.

La mentalidad meticulosa del Norte, que carece de un pasado deslumbrante, aporta también sus valores propios. Los hermanos Van Dyck descubren la técnica de la pintura al óleo, enriquecen el colorido y la tonalidad con nuevos matices. Ade-

más, como a la observación de la naturaleza no se interponen recuerdos, como en las tierras latinas, la representación de la vida será de otra índole. Nace en el Norte el retrato psicológico con un aspecto sugestivo, expresivo, que tendrá su culminación en los tiempos barrocos, en las obras de Hals, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, etc.

De la misma manera la escultura, en Alemania todavía durante mucho tiempo gótica, obtendrá ese aspecto psicológico (Riemenschneider, Labenwolff, Syrlin y otros).

Francia representa la mezcla del Sur y Norte.

En los siglos XV y XVI, después de los trabajos individuales, parciales y dispersos, comienza la gran síntesis. Las guerras entre países en formación, los viajes fomentados por el comercio, la imprenta, facilitan el intercambio de ideas.

Leonardo da Vinci representa la primera gran síntesis por sus actividades múltiples, que coordina los descubrimientos científicos y los pone al servicio del futuro desarrollo de las artes plásticas. Sus figuras ya no son cuerpos sueltos, sino que las rodea con aire, las ambienta, con un claroscuro que enriquece su pintura en que entra de nuevo el concepto de la belleza corporal. Es un humanista.

El sentido helénico hedonista caracterizará este tiempo embebido de la literatura clásica, que naturalmente produce algo distinto a los griegos antiguos; de quienes no se aprende sino la gran síntesis. No por las caras clásicas, los gestos nobles, y las proporciones austeras representan los artistas del siglo XVI lo clásico del Occidente. Todo eso es lo exterior, superficial que se perderá ya en el siglo venidero. El sentido estático y táctil de la obra griega es cambiado por lo espiritual, inquieto que caracteriza todo lo occidental. Basta comparar las figuras de Cristo y de los Profetas de Miguel Angel en la Capilla Sixtina con los dioses griegos de la época clásica de la antigüedad. Las figuras de Miguel Angel son occidentales, movidas, torci-

das de adentro por fuerzas inquietas, inherentes, características del hombre de la nueva sensibilidad.

Más cerca está de los griegos Rafael por su serenidad y equilibrio; en él culmina el ideal renacentista por sus composiciones matemáticas, geométricas, escénicas.

Correggio con su refinamiento afeminado, Fra Bartolomeo con su sequedad escultórica y Del Sarto con su visión más pictórica dan variación a esta síntesis conceptual tan abstracta de la vida. Tiziano transforma en colores lo táctil y esculpido, prepara una visión más pictural de la de los anteriormente mencionados. En Tintoretto los colores en sí representan la tragedia del hombre occidental. Esta visión, exaltada por un sentido religioso, traslada El Greco de Italia a España.

Verrocchio es el primer escultor verdaderamente renacentista; las formas escultóricas que amenazan con un pronto agotamiento serán reforzados por Miguel Angel.

En la arquitectura esta misma fuerza hace más movедiza la superficie, el volumen de los edificios, tan simples en la articulación en el tiempo anterior.

En el Norte la pintura que primero guarda un carácter peculiar autóctono (Cranach, Grünewald), se somete a la síntesis renacentista (Durero, Holbein) pero mantiene su carácter expresivo, psicológico y no se contamina superficialmente con los clásicos griegos. A veces lo rechaza hasta los temas, arraigándose completamente en el terruño (Pieter Brueghel, el viejo).

En la misma Italia, en la tierra clásica, Carravaggio se pone rebelde en contra del anacronismo espiritual de los humanistas, vuelve la espalda contra todo lo clásico, utiliza su pincel en servicio de lo terruño, de lo real.

Como hemos analizado los hechos, el alto Renacimiento significa el resumen de los tiempos precursores, significa la creación de una síntesis a base de la búsqueda del primer Renacimiento. Es un corto descanso reflexivo, la elaboración espiritual de resultados que pronto se agotarán dando lugar a corrientes

contrarias (Carravaggio) y nuevas, como lo veremos más adelante. No faltarán los elementos conservadores, que querrán mantener lo alcanzado, que derivarán una síntesis de lo individualmente ya sintetizado. Serán los eclécticos, los precursores de los eternos y fastidiosos académicos.

Los Carracci fundaron en Boloña una Academia en 1582, para pintar con los colores de Tiziano, dibujar como Rafael, componer como Miguel Angel y utilizar el claroscuro de Corregio. El resultado de esta mentalidad, como el de todas las académicas, es un manierismo tan variado como superficial.

El aspecto frontal escenario de una ejecución táctil, que es característico del Renacimiento cede ahora el lugar a un sentido espacial de una ejecución menos lisa, ilusionista. El sentido espacial ha sido despertado por los descubrimientos geográficos, hechos por los navegantes, por las leyes astronómicas descubiertas por Kepler (1571-1630), por la primera penetración en el universo cósmico por el telescopio de Lippershey (1608).

La distancia en el espacio hace vibrar automáticamente los contornos firmes, los cuerpos se esfuman en el aire, de ahí la técnica de la pincelada suelta, impresionista. Todo está sometida a la relación visual y obtiene un carácter pictórico, a veces acompañado con un claroscuro enérgico. La pintura especialmente en la primera época del Renacimiento tiene una tonalidad clara, risueña, mientras tanto la pintura barroco es de una tonalidad oscura, muy a menudo negra.

El tiempo humanista del Renacimiento, por su pompa y paganismo amenaza la pureza de la religión e iglesia católicas. Lutero levanta su protesta. Guerras devastadoras pasan por Europa.

Guiado por el espíritu de lucha, la contrarreforma se apodera de las artes, y las pone en su servicio de propaganda. Las artes perderán pues el carácter cortesano de aspecto abstracto y serán más naturalistas, populares.

En Italia, a fines del Renacimiento se produce este cambio.

Al gran renacentista Miguel Angel, junto con Tintoretto, se pueden considerar como los precursores de la nueva sensibilidad. Las composiciones de este último son ya completamente espaciales, tal como las de Carravaggio, quien además añade un aspecto de acentuado vulgarismo, un realismo antiestético a sus modelos. La contrarreforma poblará el arte con mártires y asesinos. Ascetismo, éxtasis religioso, desvanecimiento, sensualismo grosero caracterizarán a los modelos. Ejecutarán además obras representativas de una pompa grandilocuente y abrumadora.

Bernini, el escultor, excelente técnico, sabe interpretar la materia, puliendo los mármoles multicolores, valorizando la superficie. Borra por todas partes los contornos rígidos, tranquilos. El aspecto de sus figuras carecerá de frontalidad, hay que verlas por todos los lados.

El sentido por la belleza corporal se ha cambiado profundamente, después de un corto destierro, ocasionado por el sentimiento religioso, de la contrarreforma. En el Renacimiento, de ideales abstractos, el cuerpo humano ha sido observado por medio de los griegos, ahora el realismo brutal prescinde de ideales prestados; el desnudo será presentado tal cual y será bello únicamente por los medios de los valores plásticos. El sentimiento religioso desdeña la beldad corporal, la reserva sólo para sus ídolos escogidos tanto en el gótico como después del Renacimiento. Basta pensar en la obra de Rubens, Jordaens, Rembrandt, Hals, Vermeer Van Delft y muchos otros.

Anteriormente ya con el descubrimiento de la perspectiva se comienza a pintar vistas arquitectónicas, interiores (Ucello, Bramante, Rafael, Veronese), ahora el sentido espacial desarrolla el interés por el paisaje, por las lejanías, ya que en ellas se viaja, se caza, se bate o se divierte. En Holanda como en Flandes, el paisaje que anteriormente no fué sino fondo, obtendrá vida propia como tema, y no solamente la tierra firme sino también el mar entra en el repertorio.

De la misma manera la naturaleza muerta, antes puro requisi-

to para llenar la superficie, tiene vida propia, en la que se puede componer cuerpos en el espacio y pintarlos con un realismo sorprendente. Es la época en que los matices de los valores plásticos en la pintura obtendrán una riqueza nunca vista hasta entonces, pero también la reproducción «fiel» de la naturaleza llevará muchos a un virtuosismo insípido para encantar su nuevo público, al burgués, recién formado de la clase de comerciantes, que por su ocupación generalmente unilateral, no es tampoco exageradamente culto.

Francia, monarquía centralizada, centro de reyes, prelados, filósofos, es la tierra donde el arte cerebral de carácter cortesano encuentra refugio. Allí hallan terreno las abstracciones de un Poussin, de un Lorrain y de los hermanos Le Nain.

En España pasa lo contrario, donde el sentimiento por lo real, natural, acompañado por una religiosidad supersticiosa no tolera lo abstracto. Esto explica que el sentido artístico no haya producido jamás grandes artistas de un concepto abstracto renacentista. Tanto sus escultores, que utilizan la policromía, como sus pintores, son de un realismo brutal. Ribera, Zurbarán, Velásquez, Valdés Leal, los Herrera, Cano, Carreño de Miranda, Murillo, representan variantes individuales de la sensibilidad barroca.

En la arquitectura, Bernini, Longhena, Borromini, Pozzo, Hardouin-Mansart marcan el nuevo sentir, que consiste en ritmizar los cuerpos arquitectónicos en una forma espacial. Se evita posiblemente las líneas rectas al trazar el risalit, los volúmenes salientes y entrantes líneas curvas unen todo, tanto en el sentido horizontal como vertical.

Acabará pues el barroco con el aspecto clásico de las obras. Claro es que no así con la historia y mitología antiguas, ya que los cuerpos de dioses, diosas, héroes, heroínas y bacantes, etc., dan pretexto para poder ejecutar el desnudo relegado por el sentimiento religioso, como antes.

Esta vida bulliciosa, grandilocuente, perderá poco a poco

su forma abultada y se refinará, se afeminará,. Filósofos y pensadores tales como Voltaire, Montesquieu. Rousseau, Diderot llaman la atención a una vida menos rígida, más sutil y natural. Los músicos Rameau, Gluck, Mozart, Haydn, han influido también con sus artes sin cuerpo, a un refinamiento delicado de la sensibilidad. La cantilena suave de las líneas y formas nuevas será el sello general del Rococó. Las formas serán en todo sentido más livianas, graciosas. Los colores que antes fueron fuertes, pesados, pero representativos, ahora serán suaves, claros. Se evita los cuerpos robustos, fofos, todo será elegante, frágil como los modales. Todos los pintores de esta época de pelucas empolvadas, tienen este carácter de boudoir, ambientan sus cuadros en rincones amenos de los parques naturales. En Francia, los Rigaud, Largiliere, Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard; en Italia, los Canale, Longhi, Guardi, Tiepolo; en Inglaterra los Hogarth, Reynolds, Gainsborough; en España, Goya representan la pintura. En la escultura Houdon es el más sobresaliente. La porcelana recién descubierta en Europa, por Bottcher, será la materia ideal para figuras pequeñas de la escultura afeminada y graciosa.

Al acabar con el régimen antiguo, la revolución francesa cortó también el desarrollo orgánico de las artes, que revestirán otras formas y cuyo papel histórico cambiará en nuestra cultura. La revolución francesa, como todas, ha elevado nuevas gentes al poder, a la vez ya que desde entonces, casi todos estos trastornos son aprovechados por parte de las clases sociales inferiores. Una nueva categoría de gente representará el público del artista y sus creaciones, hasta un cierto punto dependerán de ella.

Es casi carácter común de los recién arribados, de reconstruir artificialmente un ambiente de pasado histórico, que, en la mayoría de los casos, no lo tienen. Tal como el arribista encarga una galería de retratos de sus antepasados, la nueva orientación política francesa, por analogía, busca abolengos ideológicos, y quiere relacionarse con las repúblicas democráticas de los

tiempos antiguos. Esta ideología proyectada sobre los campos de la creación artística hizo nacer el entusiasmo por la antigüedad clásica.

Siendo París desde Luis XIV el dirigente del gusto artístico del mundo (Viena, el otro gran centro cultural, se reservó la música), es natural que esta ola pasará por toda Europa. Estragos hizo únicamente, donde no existían monumentos de un pasado deslumbrante, respectivamente, donde hubo que construir, pintar o esculpir, para llenar vacíos. Esta orientación encontró naturalmente ambiente en la nueva sociedad.

Nace así una mentalidad, que se refiere a la historia, pero no hace arte de valor histórico, ya que no enriquece, no modula con nuevos matices los valores plásticos. El arte clasicista con su pretenciosa austeridad es más bien de carácter literario, científico. De hecho nace ahora la arqueología científica (Winckelmann) y la ciencia de la historia (Hegel). El Clasicismo carece del sentir histórico, trabajando con elementos (conceptos), que orgánicamente pertenecen a épocas pasadas, sin poder crear algo nuevo, equivalente. De ahí el aspecto frío, momificado de todas sus creaciones.

La sequedad austera de todos es aburridor, David se salva por sus retratos excelentemente pintados. Sólo Ingres supo escapar a esta esterilidad, metiéndose en el cerebralismo afín con él de Rafael.

En la misma forma como en la pintura y escultura (Canova), la arquitectura repasará el pasado, de manera que el siglo «democrático» no tiene arquitectura propia (que es de carácter colectivo).

Protestando en contra de la predilección por la antigüedad griega se levantan los Románticos, encabezados por Delacroix, quienes sacan los requisitos plásticos del pasado del arte occidental. Así Delacroix de Rubens, los Nazarenos alemanes de Rafael, los Prerrafaelistas ingleses de Giotto, Perugino, Mantegna. Todos tienen un sabor literario, y no solamente por el tema es-

cogido sino también por el carácter expresivo, llenando la naturaleza espiritualizada con cualidades humanas, sentimentales.

Este rasgo romántico, sentimental, pasará a la obra de los demás. Ni Corot, ni Millet, ni Daumier se libran de él. Sólo Courbet, hijo de la mentalidad materialista monista se independiza del sentimentalismo, y su realismo rebuscado se apoya únicamente en los valores plásticos.

Este pensar y sentir naturalistas luchan contra una burguesía nueva y educada en una ideología falsa. Desde hace 100 años esta burguesía enriquecida influye en la suerte de las artes, reemplaza la antigua aristocracia y al clero empobrecidos. Tanto el número de los consumidores, como el de los productores se aumenta enormemente sin que la cualidad intrínseca sea siempre exigida o alcanzada. Desde entonces, el verdadero patrón de las artes será un nuevo tipo de hombre, el «intelectual». El intelectual dirigirá el gusto, entenderá, aceptará, apoyará a los artistas, o los rechazará, los aniquilará por intermedio del comercio y la prensa. Claro es que la altura del intelectualismo de los distintos centros, o la capacidad adquisitiva de los mercados decidirán la cualidad y la suerte de los artistas. El resto del público o aceptará el criterio intelectual, o hará valer su propio criterio, favoreciendo, en la mayoría de los casos, trabajos que sólo por el oficio están relacionados con el arte. El arte será por estos factores más migratorio que antes y obtendrá el carácter internacional. Conceptos, que nacen en ambientes y circunstancias determinadas, tienen adeptos y continuadores por todas partes. De ahí el carácter desarraigado del arte moderno, el que tiene su comienzo en el intelectualismo internacional.

Después de Lamarck, Darwin, Renán y los precursores de los creadores de nuestra ciencia y técnica modernas, el materialismo racionalista monista es el propulsor del arte, que nace lógicamente del naturalismo y por el transcurso del tiempo será forzosamente, intelectualizado, abstracto.

Manet descubre la percepción impresionista. El impresio-

nismo de los maestros del barroco (Hals, Rembrandt, Velázquez, y Goya) consistió más bien en la ejecución y no en la percepción. Paralelo con la percepción impresionista y al pintar en aire pleno, los cuadros se aclaran, y la paleta se enriquece. La visión impresionista ha conducido lentamente a la disolución de los contornos de los cuerpos, ya que no se pinta tanto los objetos, como el reflejo de la luz en sus respectivas superficies (Monet). Sin embargo, Renoir se esfuerza por rehacer la corporeidad con el nuevo colorido. Degas rehabilita el dibujo firme de sus composiciones influídas por las de los japoneses.

A la vez la disolución pictórica ha sido organizada, conforme a la mentalidad del siglo, científicamente, por los «neoimpresionistas» llamados: divisionistas o puntillistas, por su técnica (Seurat, Signac, Cross, Luce).

El japonismo de Degas encuentra su continuación en la obra de Toulouse-Lautrec, quien aplica el nuevo colorido de una manera afichesca.

Como protesta en contra del movimiento de los impresionistas, se puede considerar la obra de Puvis de Chavannes, que sigue la tradición de Ingres, simplifica la composición espacial de Poussin, sintetiza la línea, unifica la superficie en tonalidades suaves, decorativas, monumentales.

Los valores plásticos alcanzados prestan importancia al impresionismo, ya que es un concepto completamente antiliterario. Sin embargo, al divulgarse este concepto en toda Europa y América, se degenera en un manirismo, con que, se pintarán otra vez temas de un carácter literario, histórico, o como entre nosotros «hermosas y típicas» vistas del paisaje, o de las costumbres campesinas. Casi todos nuestros actuales «clásicos» (La Sociedad Nacional de Bellas Artes) son maniristas del impresionismo importado de segunda mano.

Del naturalismo impresionista salen nuevas ramificaciones, a base de intuiciones netamente cerebrales. Paul Cézanne, que de hecho fué impresionista en su comienzo, se interesa por la com-

posición tradicional, musical, pero procede de una manera nueva. No el agrupamiento de personas, cosas, la constelación del paisaje, como tal es lo que le interesan, sino compone con el colorido impresionista que tienen. A la vez transforma la superficie del cuadro en un arabesco equilibrado de colores, rigurosamente compuestos, según sus cualidades y extensiones, sin perder de vista la ecuación espacial, a la manera de Poussin. De la preferencia que da a la composición de colores, resultan las deformaciones de lo pintado, pues sacrifica el aspecto natural de las cosas a un concepto cerebral.

El Cerebralismo toma rumbo de la enseñanza de Cézanne, ya que los valores plásticos, la belleza intrínseca es lo importante; no se quiere reproducir la naturaleza sino crear un paralelo artístico, independiente y cerebral.

Desesperación y odio al intelectualismo fueron los motivos de la huida de Gauguin a Tahití, donde logró aprender de los primitivos exóticos una síntesis tan monumental como rica en colores.

El holandés Van Gogh transforma el cuadro impresionista en un arabesco de colores radiantes, con un aspecto romántico, expresivo.

Matisse y Derain son los herederos directos de Cézanne. Matisse compone arabescos deliciosos de colores, con que trata de subrayar el carácter del arte de la superficie donde no hay detalles molestos, todo está sintetizado y sometido a una sensibilidad especial. Matisse es el padre de los «faubes» (fieras).

Derain reduce el colorido de su paleta, pero compone en el sentido espacial de Cézanne, parece dar vuelta a lo clásico.

Picasso hace el paso decisivo al transformar la visión óptica en lo cerebral. La naturaleza como tal, aparentemente no le interesa más, transforma el cuadro en un razonamiento metafísico. El resultado óptico es el ornamento desnaturalizado, ya que no prescinde de los valores plásticos.

Todos los que siguen esta línea tienen un carácter frío, escép-

tico del cerebralismo especulativo. La denominación «cubismo» es casual, y corresponde a una etapa en la que las formas naturales todavía eran reproducidas en una manera sumaria, geométrica.

Otros, los sentimentales, son los expresionistas con una sensibilidad romántica. Por las deformaciones en el dibujo y las arbitrariedades en el colorido llegan a veces a resultados, en que, la naturaleza, no es más descifrable (Kandinsky), o la transformación del cuadro en un mosaico de asociaciones en forma de arabescos (Chagall), demuestra, que este concepto está basado en el «estado literario del alma» y su efecto es también ornamental.

La locura por la velocidad y por la pasión exaltada es el «leitmotiv» del Manifiesto Futurista de Marinetti: «16. Dégout de la ligne courbe, de la spirale et du tourniquet. Amour de la ligne droite et du tunnel. La vitesse des trains et des automobiles qui regardent de haut les villes et les campagnes nous donne l'habitude optique du raccourci et les synthèses visuelles. Horreur de la lenteur, des minuties des analyses et des explications prolixes. Amour de la vitesse de l'abréviation, du résumé et de la synthèse». «Dites moi tout, vite, vite, en deux mots!».

Los cuadros y esculturas de esta tendencia, simplifican todo y añaden factores de la 4.^a dimensión, del tiempo, a sus obras, por ejemplo, el cuerpo en movimiento está dado en varios estados. Los cuadros, especialmente, son muy parecidos a las fotografías tomadas de un cuerpo en movimiento sobre la misma placa.

Reunió varios estados de movimiento el escultor impresionista Rodín también, pero lo hizo para hacer resaltar lo vivo de los cuerpos, cuyas superficies están onduladas por convulsiones expresivas.

Maillol opone al impresionismo sus esculturas que llevan el sello del sentimiento de la tranquilidad. Las formas sintéticas.

simples, casi arcaicas alcanzan una armonía muy bella, y evita en su obra todo motivo literario, no plástico.

La arquitectura después de las vueltas históricas, enriquecida con el nuevo material, con el concreto armado, llega a resultados eminentes. La arquitectura, que es de carácter colectivo, se pone al servicio de la comodidad de nuestra vida y crea por los nuevos accesorios mecánicos un estilo de la simplicidad. Las líneas y las formas concisas de las máquinas influirán en nuestro gusto y las artes plásticas propulsados por un cerebralismo, un tanto unilateral, se revestirán con formas derivadas de la máquina. El último brote de estas creaciones es el Constructivismo, un ideal que no se realiza con los materiales clásicos de las artes, sino con materiales heterogéneos. Se crean ornamentos «esculto-pictóricos» de un carácter mecánico.

Este desviar del ojo de la Naturaleza hacia la máquina agotará pronto el cerebralismo y la vuelta ya se está anunciándose, ya que la máquina, bella por que sea, no es un fin cultural sino sólo un medio para la mayor comodidad. Además, la mecanización, todavía en pie, tendrá que ceder forzosamente el terreno a ideales que prometen mejor provecho de nuestra vida.

Estamos en vísperas de grandes cambios en el mundo, que influirán en el futuro desarrollo de las artes plásticas, que actualmente, junto con las formas políticas y económicas, amenazan transformarse o fundirse.