

Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas

TIPO DE REFERENCIA: Libro
TÍTULO: Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas
AUTOR: Claudio Girola I.
EDICIÓN: Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, UCV
PÁGINAS: 33
CIUDAD: Valparaíso
AÑO: 1983
CÓDIGO DE PEDIDO: 701 GIR
COLECCIÓN: Oficio
NOTA DE LA EDICIÓN: La publicación de este trabajo después de diez años de haberlo escrito me ha obligado a revisarlo. Muy pocas cosas han sido susceptibles de eliminación o corrección. Quiero recalcar que este trabajo está elaborado pensando en las clases del período Teórico de la Escuela de Arquitectura de la UCV y su tono y estructura general corresponde a ese cometido.

Biblioteca Con\$tel
Colección Oficio

[+]]
ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL
© Enero 2012

e[ad]
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



No vamos a llegar a ninguna conclusión. Vamos a mostrar, a exponer los naipes del juego, porque en lo abierto se comprende o se muestra mejor lo que no tiene fin.

En materia de arte unos gramos o algunos centímetros más producen toneladas y kilómetros de diferencias; sin embargo, los gramos y los centímetros que aparentemente se añaden al devenir, al acontecer artístico no significan progreso. En esta clase de infinito que es el arte, se produce un doble juego. Mientras que por un lado podemos establecer una continuidad del acontecer por medio de inteligentes analogías, ya sean de concepciones como así también de procedimientos, por otro lado, como no hay progreso el arte es siempre inaugural, es decir, así como bíblicamente el hombre vuelve al polvo, el arte comienza siempre en el vacío o desconocido. Así como el polvo es el ave fénix del hombre, el vacío o desconocido es el ave fénix del arte. Por todo esto es que preferimos mostrar los naipes sin tratar con ello de definir las leyes del vacío o desconocido; lo cual sería por otra parte absurdo o paradójal, puesto que tal pretensión implica arrancar de su ser al vacío o desconocido para pretender conocerlo por lo que no es. Aunque sí definiremos por medio de lo que nos dice Huizinga en su *Homo Ludens*, qué significa jugar:

El juego exige un orden absoluto. La desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo de por qué el juego, como ya hicimos notar, parece radicar en gran parte dentro del campo estético. El juego, decíamos, propende, en cierta medida, a ser bello. El factor estético, es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras». Las palabras con que solemos designar los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. El juego oprime y libera, el juego arrebató, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía.

Entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego mencionamos la tensión. Este elemento desempeña un papel especialmente importante. Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución. Con un determinado esfuerzo, algo tiene que salir bien. Este elemento se encuentra ya en el niño de pecho cuando trata de aprehender con sus manitas, en un gatito cuando juega con un carrete, en una niña cuando lanza y recoge la pelota. Domina en los juegos de habilidad del individuo como rompecabezas, solitarios, tiro al blanco, y va ganando en importancia a medida que el juego cobra mayor carácter pugnaz. En el juego de dados y en las pugnas deportivas alcanza su máximo nivel. Este elemento de tensión presta a la actividad lúdica, que por sí misma está más allá del bien y del

mal, cierto contenido ético. En esta tensión se ponen a prueba las facultades del jugador: su fuerza corporal, su resistencia, su inventiva, su arrojo, su aguante y también sus fuerzas espirituales, porque, en medio de su ardor para ganar el juego, tiene que mantenerse dentro de las reglas, de los límites de lo permitido en él. Estas cualidades de orden y tensión nos llevan a la consideración de las reglas de juego. Cada juego tiene sus reglas propias, determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado.

Las reglas de juego, de cada juego, son obligatorias y no permiten duda alguna, Paul Valéry ha dicho de pasada, y es una idea de hondo alcance, que frente a las reglas de un juego no cabe ningún escepticismo. Porque la base que las determina se da de manera incommovible. En cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del juego. Se acabó el juego. El silbato del árbitro deshace el encanto y pone en marcha, por un momento, el mundo habitual.

El jugador que infringe las reglas de juego o se sustrae a ellas es un «aguafiestas» (*Spielverderber*: «estropeajuegos»). El aguafiestas es cosa muy distinta que el jugador tramposo. Este hace como que juega y reconoce, por lo menos en apariencia, el círculo mágico del juego. Los compañeros de juego le perdonan antes su pecado que al aguafiestas, porque éste les deshace su mundo. Al sustraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo. Arrebató el juego la ilusión, la «*inlusio*», literalmente: no «entran en juego», expresión muy significativa. Por eso tiene que ser expulsado, porque amenaza la existencia del equipo. La figura del aguafiestas se destaca muy bien en los juegos de los muchachos. La cuadrilla no pregunta si el aguafiestas traicionó porque no se atrevió a jugar o porque no debió hacerlo, pues no conoce el «no deber» y lo califica como falta de atrevimiento. El problema de la obediencia y de la conciencia no llega, por lo general, en ellos más allá del temor al castigo. El aguafiestas deshace el mundo mágico y por eso es un cobarde y es expulsado. También en el mundo de lo serio los tramposos, los hipócritas y los falsarios salen mejor librados que los aguafiestas: los apóstatas, los herejes e innovadores, y los cargados con escrúpulos de conciencia.¹

Y después de esta cita, una más, a propósito de lo mismo, pero esta vez con una marcada intención analógica entre la definición que nos da Romano Guardini de la *Liturgia como Juego* de su libro *El Espíritu de la Liturgia* y el arte concebido como juego. Quién sabe, la analogía pueda producir equívocos. Sin embargo, no puedo sustraerme al influjo de los ecos que se producen al leer las siguientes líneas:

Para ciertas naturalezas fuertes y viriles que han orientado desde el principio el esfuerzo entero de su vida hacia la conquista de la Verdad, que no ven de la vida y del mundo más que el aspecto ético, y buscan por doquiera en la existencia el fin que se debe alcanzar,

hay en la liturgia cierta dificultad de orden particular. Fácilmente, se les aparece como algo inútil, como una especie de pompa superflua, como creación artificial, complicada y sin objeto. Están como extrañados y ofendidos por la minucia con que reglamenta el detalle del desarrollo de los oficios y de las ceremonias, el orden que preside su desenvolvimiento, la dirección, a derecha o a izquierda, de los gestos por verificar, el tono de la voz que deberá, según los casos, ser elevada o baja. Se preguntan de qué sirve y a dónde lleva todo ese recargo. Lo esencial de la Misa, del Sacrificio y de la Comunión puede reducirse a algunas líneas tan simples, ¿para qué entonces ese despliegue de ritual? Bastan algunas palabras para las consagraciones esenciales de la vida religiosa; la administración de los Sacramentos puede hacerse con tanta sencillez; ¿de qué utilidad son, por lo tanto, todas esas complicaciones, todos esos usos exteriores?

Ante las naturalezas de este género la liturgia aparecerá fácilmente como «aparato escénico», este asunto no puede ser descuidado, no se presenta a todos, pero desde que lo vemos surgir es siempre índice de temperamento reflexivo y serio que busca el fondo de las cosas. Se enlaza con una cuestión de orden más general que es la cuestión de utilidad, de **finalidad práctica** (*Zweck*).

Llamaremos finalidad práctica el principio de orden que subordina ciertos objetos y ciertos actos a otros objetos y otros actos, que hace que un objeto se dirija a otro, el cual se constituye en su razón de ser. El principio subordinado, el medio, no tiene valor más que en la medida en que se revela apto para servir los intereses del principio **sobreordenado** del fin. El ser que actúa no se detiene, no permanece allí, esa etapa no, no es a su parecer más que un pasaje, un camino hacia el fin, único que le dará el reposo. El criterio del medio mirado desde este ángulo será su aptitud para conseguir el fin. Cuanto no conduce directamente a él, cuanto es superfluo, será sacrificado despiadadamente. En esta empresa crudamente objetiva actuará el principio económico de la ley del menor esfuerzo, del menor consumo de tiempo y de materia. El estado de alma concomitante estará naturalmente caracterizado por cierta fiebre de acción, una tensión violenta de todas las energías, la objetividad más determinada.

Tal estado de espíritu tiene su utilidad indiscutible en la economía general de la vida a la que da lo serio y la claridad de dirección. Se puede decir de él que corresponde eminentemente a lo real; porque, en realidad, todas las cosas en la existencia práctica son, de una manera o de otra, justificables según el criterio de utilidad. La vida entera económica y técnica por ejemplo lo realiza, pero hay otras manifestaciones de la vida que realizan infinitamente menos, o sólo parcialmente y en reducida cantidad. De ninguna sería justo afirmar que cae entera y exclusivamente en este criterio. Precisamos: El principio que da a las cosas (como a los hechos) el derecho a la vida y que legitima su naturaleza particular muy a menudo no es su adaptación a un fin práctico. ¿Qué fin de este orden podemos reconocer en las hojas y en las flores por ejemplo? Ciertamente constituyen órganos vitales de la planta, pero no es de ninguna manera su fin práctico

el que presidió la elección de su forma, de su color o de su perfume específicos. ¿A qué fin responde pues la inmensa prodigalidad, el asombroso derroche de formas, de colores y de perfumes que nos ofrece la naturaleza? ¿A qué responde la diversidad de las especies? ¡Todo podría hacerse también más sencillamente! La naturaleza entera podría estar llena de seres cuyo progreso estuviera asegurado de manera más rápida y «práctica».

El criterio de la utilidad, integral y uniformemente aplicado al reino de la naturaleza, es singularmente dudoso. Podemos extender la cuestión: ¿Cuál es entonces la utilidad particular de tal o cual especie del reino vegetal o animal? ¿Se responderá diciendo que una especie sirve de alimento a la otra? Esa sería realmente muy insuficiente justificación. Estamos impulsados a deducir que, en el orden de la naturaleza considerada en su conjunto, en ninguna parte el criterio de la finalidad práctica se aplica de manera absoluta y que en muchos casos, no se aplica más que en una débil medida. Muchas cosas carecen, vistas desde este ángulo, de utilidad práctica. Resulta muy distinto en una construcción técnica, una máquina o un puente, o aún en una empresa comercial, una burocracia de Estado, en que todo, por el contrario, aparece como subordinado al principio del fin práctico. Y sin embargo, aún aquí, la utilidad práctica no basta todavía para suministrar respuesta enteramente satisfactoria a la cuestión del derecho a la existencia.

Si queremos penetrar más adelante en la realidad que nos es aquí propuesta, nos será necesario cambiar más lejos nuestro ángulo de perspectiva. El concepto de utilidad sitúa el centro de gravedad del objeto fuera de este último, lo concibe como travesía, etapa en un movimiento que va más lejos, quiero decir que camina hacia el fin. Ahora bien, cada objeto es, a la vez que corresponde a un fin, igualmente algo que reposa en sí mismo, que es en sí mismo su propio fin, muchos objetos no son casi **más que eso**. Haremos mejor empleando aquí la palabra **sentido** (*Sinn*). Tales objetos, en efecto, si no tienen utilidad en el significado estricto de este término, tienen un sentido. Este sentido lo cumplirán no procurando un efecto situado fuera de ellos mismos, contribuyendo a la producción o a la modificación de algo extraño a ellos, sino por el único hecho de ser lo que son. Vacíos de utilidad están, y en rigor de términos, llenos de sentido. **Utilidad** y **sentido** son las dos formas que puede revestir el derecho de ser a la existencia. En el aspecto de la utilidad, el objeto se incluye en un orden que lo sobrepasa; en el aspecto del sentido, descansa en sí mismo.

¿Cuál es el sentido de lo que existe? existir y, por ende, ser reflejo del Dios infinito. ¿Y cuál es el sentido de lo que vive? vivir y por ende manifestar su naturaleza esencial y manifestarse como revelación natural en sí mismo.

Esto vale para el orden de la naturaleza y también para la vida del espíritu. ¿Puede decirse, en el sentido riguroso de la palabra, que la Ciencia tiene fin práctico? No. El pragmatismo quiere atribuirle uno, que sería mejorar al hombre moralmente. Pero, al hacer esto,

desconoce la independencia y la dignidad del Conocimiento. La Ciencia no tiene fin práctico pero tiene sentido, que descansa en sí mismo y que se llama: lo Verdadero.

La actividad legislativa de una reunión, de un parlamento, tiene un fin práctico que es procurar cierto resultado determinado y preciso en la vida del Estado. Pero la jurisprudencia no conoce fin de este género; su único objetivo es el conocimiento de lo Verdadero en el campo de los asuntos del Derecho. Lo mismo resulta en cualquier Ciencia auténtica, no es, por su esencia, más que Conocimiento y servicio de lo Verdadero.

El Arte, por su parte, no conoce más fin práctico. ¿O se dirá que no ambiciona más que proporcionar al artista con qué alimentarse y vestirse? ¿O aún, como pensaban los hombres del racionalismo (*Aufklärung*), que su misión se limita a enseñar la virtud y a hacerse, por medio de la imagen, el auxiliar de la inteligencia? ¡No, por cierto! La obra de arte no conoce utilidad ni fin práctico, pero tiene un sentido que es ser (*ut sit*) y que en ella la esencia de las cosas y la vida íntima del alma del artista y del alma humana se reflejan en forma sincera y depurada. Se contenta con ser el reflejo de belleza de lo Verdadero, «*splendor veritatis*».

En cuanto la vida llega a perder de vista el orden firme y tirante de las finalidades prácticas, degenera muy pronto en el diletantismo y sus frivolidades. En cuanto se la somete por fuerza a la argolla rígida del utilitarismo, muere. Ambos principios se sostienen mutuamente.

La **utilidad** es el blanco del esfuerzo, del trabajo, el **sentido** es el contenido de la vida, de la vida en flor y en manifestación. Sí, los dos polos del Ser son: Utilidad y Sentido, Esfuerzo y Crecimiento, Trabajo y Producción, Orden y Creación.

Esta dualidad cardinal la volveremos a encontrar en la vida de la Iglesia.

Desde luego, la imponente y poderosa armazón de los fines prácticos encarnada en el derecho canónico, en la constitución y la administración de Iglesia. Todos aquí son medios que convergen hacia un fin único: la marcha regular del rodaje inmenso que representa la administración eclesiástica. El punto de vista central, desde el que cualquier institución, cualquier estatuto son juzgados, es esencialmente práctico: esa institución, ese estatuto sirven eficazmente la obra de conjunto, la sirven con el gasto mínimo de fuerzas y de tiempo. En esta inmensa organización del trabajo reina como amo el espíritu práctico y positivo.

Pero hay otro aspecto de la vida de la Iglesia, otro campo, en que se nos muestra soberanamente emancipada del criterio de utilidad, y este campo se llama: la liturgia: Seguramente, aquí también, divisamos fines prácticos que son en cierto modo la armazón misma del edificio. Así es por ejemplo cómo los sacramentos tienen por misión comunicarnos gracias determinadas. Pero esta misión, tomada estrictamente, puede llenarse muy sumaria y brevemente. El aspecto que reviste la administración de los Sacramentos cuando son dispensados por el sacerdote en caso de urgencia nos ofrece imagen exacta del acto litúrgico limitado a las solas líneas del fin útil.

Puede también ciertamente ser justo decir que cada gesto, cada oración de la liturgia persigue el fin de desarrollar la espiritualidad del fiel.

Todo eso es verdaderos.

Sin embargo, no encontramos en ella método de formación moral, determinada y consciente. Para ver bien eso, bastará comparar el desarrollo de una semana del año litúrgico con los **ejercicios espirituales** de San Ignacio: por ejemplo, En estos últimos todo se pesa minuciosa, metódicamente; todo se orienta a un resultado educativo y psicológico determinado; todo: cada ejercicio, cada oración, hasta la naturaleza particular de las causas y de las paradas en la oración, todo converge a un fin único que es la conversión de la voluntad.

Muy diferente es el cuadro que nos presenta la liturgia. Es bastante significativo el hecho de que la liturgia no tiene ningún lugar en los ejercicios espirituales. También, ciertamente, se propone formar el alma, pero no por los medios de cierto método educativo deliberado, progresivo y calculado, se contenta con crear, dándole la mayor medida de perfección posible, una atmósfera espiritual en que el alma pueda crecer y desarrollarse. La diferencia es la misma que entre la palestra en que cada movimiento, cada instrumento está calculado y el libre bosque, los libres espacios de la llanura, donde el hombre vive y crece en la naturaleza y con ella, ligado a ella. La liturgia crea un vasto mundo animado anteriormente por la circulación de la más abundante y de la más rica espiritualidad y deja al alma moverse y desplegarse allí. Esta abundancia de oraciones, de actos, de pensamientos, ese encuadramiento cronológico del año, esa complicación del calendario, etc., todo eso se vuelve incomprensible si se le somete al único criterio de utilidad rigurosa. La liturgia no conoce fin «útil» o al menos no sabría ser comprendida y captada desde el solo punto de vista del fin «útil» No es un medio que se emplea para alcanzar un objeto determinado. Es en sí misma, hasta cierto grado al menos, su propio fin.

Según el sentimiento de la Iglesia, no debe ser considerada como etapa, como camino hacia un fin situado fuera de sí misma, sino como mundo de vida que se afirma en sí mismo. Esto es importante. Por no verlo bien, se esfuerzan por encontrar en la liturgia toda clase de intenciones formadoras y educativas, que bien pueden seguramente en alguna manera, ser introducidas allí, pero que no lo son primitivamente. En verdad, hay una primera y capital razón por la que la liturgia no puede conocer fin útil, es que su razón de ser es Dios no el hombre En la liturgia el hombre dirige su mirada no sobre sí mismo sino sobre Dios. No piensa en formarse ni en perfeccionarse, su mirada entera está vuelta hacia el esplendor de Dios. Para el alma, el sentido completo de la liturgia es estar delante de Dios, desahogarse libremente en su presencia, vivir en el mundo sagrado de las realidades, de las verdades, de los misterios y de los signos divinos, vivir de la vida de Dios que es a la vez su propia, verdadera y profunda vida por si misma.

Hay en la escritura dos lugares de notable profundidad que iluminan esta cuestión de manera definitiva. El primero se encuentra en la

visión de Ezequiel. ¿Es cuestión de «fin útil» para esos querubines de llama que «caminan derecho delante de ellos donde el Espíritu los empuja... que no se vuelven mientras caminan... que van y vienen como el relámpago... que van... y se detienen y se levantan de la tierra... cuyo batir de alas hace el ruido de las muchas aguas... cuyas alas resuenan en cuanto se detienen». ¿Su ejemplo no debería desalentar a nuestros modernos celadores, siempre y por doquiera al acecho del fin útil? Son completo movimiento, puro movimiento, magnífico y poderoso movimiento, que se despliega según lo anima e impulsa el Espíritu, movimiento que no quiere ser, por lo demás, nada más que la expresión del Hábito del Espíritu, la revelación exterior de la Llama y de la Fuerza interiores.

Tal es la viva imagen de la liturgia.

El otro pasaje lo encontramos en la boca de la Sabiduría eterna. «*Cum eo eram cuncta componens: et delectabar per singulas dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum*». (Con él estaba formándolo todo y me deleitaba día a día jugando ante él constantemente; **jugando** en el orbe de las tierras).

¡He ahí las palabras decisivas!

El Padre encuentra su gozo y su arrobamiento en la contemplación del hijo. Plenitud perfecta de lo Verdadero, que derrama libremente a sus ojos, con belleza, con inexpresable belleza, aquel infinito tesoro, en su pura beatitud de vida, sin ninguna «intención útil» pero con la más definitiva plenitud de **sentido**: el hijo «juega» delante del Padre.²

Y ahora comencemos a jugar:

Debemos advertir que la columna vertebral de nuestra exposición versará sobre los sistemas de representación espacial plástica y no sobre los métodos. En otras palabras, más cerca de los conceptos que de sus correspondientes técnicas.

Además de esta columna vertebral a veces haremos salir una rama, una interpolación que así, al paso, nos complete el cuadro entero de las reglas del juego.

Para el arte de la pintura y de la escultura la época moderna tiene su origen a mitad del siglo xv en Italia. Vale decir lo que las historias y las historias del arte definen como el momento en que comienza el Renacimiento italiano.

Muchos pintores nuevos no pintan más que cuadros en los que no hay verdadero tema. Y las denominaciones que se encuentran en los catálogos desempeñan, por consiguiente, el papel de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos. Así como existen *Legros* que son sumamente delgados y *Leblond* que son muy morenos, he visto telas tituladas *Soledad* en las que había varios personajes. En tales casos, aún se admite a veces servirse de palabras vagamente explicativas como retrato, paisaje, naturaleza muerta; pero muchos jóvenes pintores sólo emplean el vocablo general pintura.

Estos pintores, si bien observan aún la naturaleza, no la imitan más y evitan con cuidado la representación de escenas naturales observadas y reconstituidas por el estudio. La verosimilitud no tiene ya ninguna importancia, pues el artista lo sacrifica todo a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que él da por su puesta sin descubrirla. El tema ya no importa y, si importa, sólo apenas. el arte moderno rechaza, generalmente, la mayor parte de los medios de agrandar utilizados por los grandes artistas del pasado.³

Pero antes, en Grecia:

Es conocida la anécdota de Apeles y de Protógenes que figura en Plinio.

Ella muestra claramente el placer estético, y sólo como resultado de esa construcción sin igual de la que hablé.

Apeles arriba, un día, a una isla de Rodas para ver las obras de Protógenes, quien vivía allí. Este se había ausentado de su taller cuando llegó Apeles. Había allí una anciana que cuidaba una tabla de gran tamaño lista para ser pintada. Apeles, en lugar de escribir su nombre, pinta sobre el cuadro una línea tan delgada como jamás hubiera podido verse nada mejor logrado.

De regreso, Protógenes, al advertir la pincelada, reconoce la mano de Apeles y pinta sobre la línea una línea de otro color y más delgada aún, de modo que así parecía haber tres líneas.

Apeles volvió una vez más al día siguiente sin encontrar a aquél que buscaba, y la sutileza del trazo que pintó ese día desesperó a Protógenes. Este cuadro causó durante mucho tiempo la admiración de los expertos, quienes lo miraban con tanto placer como si, en lugar de mostrar unos trazos casi invisibles, estuvieran representados en él los dioses y las diosas.⁴

A pocas líneas de distancia, en el mismo capítulo. Apollinaire así, naturalmente, y lo más importante de todo, sin ninguna intención a priori, nos trae a primer plano una constante paradójica en arte. Los hombres más nuevos se identifican como tales por hacer lo que, caricaturescamente podríamos decir, han ya hecho los hombres más viejos. Entonces ¿Por qué decimos que la época moderna tiene su origen al comienzo del Renacimiento?Cuál es la diferencia con el mundo antiguo? ¿Qué inaugura el Renacimiento?

Una nueva concepción del espacio que trae aparejada, una nueva concepción del modo o manera de representar el espacio.

Si se toma como modelo la cúpula del *Duomo de Florencia*, la cúpula de Brunelleschi, podríamos definir las características de la nueva concepción espacial del siguiente modo:

- a. Calidad homogénea
- b. Continente y contenido
- c. Envuelve y es envuelto

Por oposición a la antigua concepción cuyas características eran:

- a. Cubaje de aire encerrado
- b. Muros o bóvedas.
- c. Sistema de planos cerrados y superficies que determinan una forma interior

La concepción espacial nueva implica una relación mucho más universal y su traducción a la representación planimétrica se hace teniendo como base que:

- a. Las superficies serán los puntos de intersección de los planos que se **prolongan** en la atmósfera.
- b. Serán el lugar geométrico de todas las líneas imaginarias que los unen al paisaje circundante, en el **centro** del cual se encuentran.

Con lo cual si volvemos a nuestro ejemplo de la cúpula de Brunelleschi podemos verla ahora sobre qué bases conceptuales nuevas se la edificó, puesto que cúpulas se habían edificado desde el tiempo de los romanos, sin embargo, nunca éstas habían sido vistas como:

Centro de un vasto sistema de relaciones imaginarias, posibles de reducir y elaborar por medio de la geometría basada en la reducción a escala de las líneas constituidas por el encuentro de planos.

Con lo cual podemos entonces definir que la concepción medieval del espacio es siempre el de una envoltura y la del Renacimiento es el de un sistema abierto de planos y de líneas a la vez envolventes y envueltos. Sin embargo, una concepción espacial que considera homogéneo tanto el aire interior como exterior en una suerte de continuidad unificante y unificada no saca de sí misma tal idea sino de una sustancia invisible que hasta ese entonces en los estudios de la naturaleza no se había logrado codificar. Esta no es otra que la luz.

Y para que aquella concepción espacial pudiera llegar a ser, fue necesario que anteriormente se descubriera algo fundamental:

Las cualidades particulares de la luz, como sustancia invisible pero mensurable y manejable.

El carácter continuo y la posibilidad de manejo de la luz diáfana, es el descubrimiento básico de los arquitectos y artistas renacentista.

Roberto Grosseteste (*Lincolniensis*) es uno de los pocos filósofos de su tiempo que sabían griego. Se le debe la *antiqua translatio* de la *Ética a Nicómano* y la del comentario de esta obra, atribuido a Eustrato. Además, escribió un importante comentario de los *Segundos Analíticos*, una de cuyas reediciones sería muy de desear, en razón de la larga influencia que ha ejercido esta obra; un Comentario de la *Física*, todavía inédito; traducciones y comentarios de Dionisio Areopagita, también inéditos (excepto el breve comentario a la *Mystica*

Theologia); finalmente, una amplia compilación sobre el *Hexaemeron*, igualmente inédita, donde se encuentra esbozada la doctrina de la luz que desarrolló y precisó más tarde, en varios opúsculos de que hablaremos.

Grosseteste, bajo la influencia del neoplatonismo y de las *Perspectivas* (otros tratados de Óptica) árabes, llegó a atribuir a la luz un papel esencial de la producción y constitución del universo; pero en su *De Luce seu de Inchoatione Formarum*, esta antigua concepción alcanza plena conciencia de sí misma y se desarrolla de modo perfectamente consecuente. Al principio, Dios crea de la nada, y simultáneamente, la materia prima y la forma de esta materia. Por las razones que veremos, basta suponer que Dios haya creado primero un simple punto material informado de esta manera. Esta forma es, en efecto, luz, y la luz es una sustancia corpórea muy sutil que se aproxima a lo incorpóreo, y cuyas propiedades características son el engendrarse a sí misma perpetuamente y difundirse esféricamente alrededor de un punto, de un modo instantáneo.

Dado un punto luminoso, instantáneamente se engendra alrededor de este punto, tomado como centro, una esfera luminosa inmensa. Esta difusión de la luz no puede ser contrariada sino por dos razones: o bien encuentra un obstáculo opaco que la detiene, o bien termina por alcanzar el límite extremo de su posible enrarecimiento, y con ello acaba su propagación. Esta sustancia formal es también el principio activo de todas las cosas; es la primera forma corpórea, que algunos llaman corporeidad.⁵

Siempre heredamos, pero no siempre somos capaces de un golpe de invención pura para transformar el mundo o la visión de mundo.

Una visión es realmente una visión cuando muestra una idea hecha sensible al espíritu. Una visión así considerada, revela su propia alquimia, puesto que hace relucir la imaginación o fantasía, apresada en los datos, en los avances cognoscitivos que toda época produce pero que no necesariamente desvela.

Una visión expresada en imágenes que no van más allá de representar objetos o personas no presentes, no sobrepasa al rango del puro testimonio natural o facsímil (imitación o reproducción) en el mejor de los casos, puesto que generalmente no puede sino que desembocar en lo académico.

El pintor que trabaja de una manera simplemente práctica y por el solo juicio de sus ojos, sin razonar, es como el espejo en donde se imitan las cosas más opuestas, sin comprensión de su esencia.⁶

Ahora vamos a hacer una primera interpolación en nuestra columna vertebral, tal como lo habíamos anunciado al comienzo. Acabamos de ver que una visión es realmente tal cuando es capaz de mostrar una idea en forma sensible al espíritu. Dijimos que una visión así considerada mostraba su propia alquimia, siempre se trata de crear un nuevo «cristal».

La reflexión ha sido siempre una característica del hombre. Desde los tiempos más remotos, podría decir que desde el origen del hombre, él siempre ha reflexionado y observado. Si su evolución ha sido lenta, lo es porque nunca ha tenido un medio puro para formular sus observaciones. Esa es la razón de por qué nuestros antepasados tenían que avanzar por medio de la palabra de la boca, de élite a élite. Los maestros antiguos repetían de generación en generación las leyes que ellos habían podido observar. Si estas leyes son casi enteramente desconocidas para nosotros, lo es porque los maestros no consideraban necesario departir con sus inferiores que no habrían entendido nada; en una etapa posterior, la evolución social trajo una mezcla de clases; y los maestros, arrojados dentro de la masa, se abstuvieron de comunicar sus ideas las cuales desde entonces han sido consideradas como subjetivas. Del mismo modo las masas con las cuales constantemente estamos frotándonos los codos son enteramente ignorantes de nuestros estudios especiales.

Nos comunicamos solamente con las raras personas que están interesadas. Por otra parte, la organización de la sociedad ha producido institutos doctos, y como cada uno está especializado, sus miembros son casi enteramente ignorantes de la obra que está siendo hecha por los otros. Todo esto al decir que nuestros antepasados, especialmente los Egipcios, los Griegos, los pueblos medievales, se comunicaban de alumno a alumno, excepto en las raras ocasiones en que escribían las leyes que podían formular. De aquí el número áureo, casi enteramente desconocido para nosotros, que casi siempre era transmitido verbalmente. Esta doctrina no era secreta, pero el iniciado jamás pensaba en mencionarla al ignorante. En la *Académie des Beaux-Arts*, el profesor de pintura de paisajes enseñaba que un tercio de la pintura debía ser tomada como horizonte a fin de dar una sensación de reposo. Vincotte, mi profesor, me dijo que Rude había dicho a Carpeaux: «Somos los albañiles del arte». Miguel Angel dijo: «Para que una escultura sea buena, debe ser arrojada desde una montaña». Todo lo que se quiebra es superfluo. Los Griegos decían: «Siete cabezas y media por cada cuerpo humano». En la Edad Media se decía: «Dos cuadrados superpuestos siempre dan una proporción agradable». Podría citar un gran número de estas máximas, todas las cuales pueden ser consideradas como números áureos.

Pero todas estas observaciones hechas por nuestros maestros son intuitivas (a las cuales se llega por el sentimiento). Fue su sentido de lo bello lo que los condujo a repetir ciertas verdades de las cuales ellos se habían convencido. Pero estas verdades estaban basadas en la geometría y nuestros maestros podían expresarlas solamente en la forma de máximas. Los preceptos del arte pueden ser expresados mejor por medio de gestos que de palabras. El artista mediocre pone sus pensamientos en exclamaciones: ¡Qué composición! ¡qué palette! ¡eso es bello!... Los artistas verdaderos usan máximas, a menudo algo sumarias y toscas.

Rodin decía: «Cualquier cosa que vaya surgiendo, debéis arrastrarla hacia adelante; cualquier cosa que se vaya desapareciendo, debéis ha-

cerla desaparecer». Este es un comentario extraño que sólo significa: Poned un volumen en relación a otro. Se refiere al desplazamiento evidente de volúmenes, un volumen cercano a nosotros en relación a otro que está lejos de nosotros.

Ninguna división de una forma geométrica puede ser en sí misma repelente a nuestros sentidos. Las formas geométricas elementales, tal como usadas en las catedrales medievales, por ejemplo, no nos repelen. Pero la composición artística en la Edad Media fue una elaboración de una forma geométrica. No fue la creación de un nuevo cristal. La aplicación de estas divisiones a una obra de arte no constituye una creación que encarne la unidad. La aplicación de la sección áurea a nuestra arquitectura pierde por lo tanto su justificación. El principio de unidad consiste en descubrir los elementos de alguna forma geométrica o ecuación algebraica y crear una nueva forma geométrica que tenga la forma elemental como base de su unidad. Claramente la cosa importante aquí es saber cómo crear. La creación no es una fórmula sino un principio. Mientras mayor sea el conocimiento sobre geometría de uno, mayores son las posibilidades de invención creadora. En donde la creación depende del individuo. No son los medios lo que crea, sino que los medios permiten al artista crear, y la utilidad de los medios varía con el talento del artista. Las matemáticas no crean nada. Establecen y formulan la idea una vez concebida. Una vez que la idea ha sido concebida y establecida, podemos considerar el resultado como la fórmula de la idea. Pero como en el arte toda obra es una idea nueva, una nueva concepción y manifestación de unidad, la palabra fórmula pierde su valor y sólo se implica un principio. Como este principio tiene la unidad como base, podemos decir que es universal, inmutable, infinito, eterno; en una palabra, es unidad, y toda obra de arte debe esforzarse hacia la unidad.⁷

Todas las construcciones del mundo natural, sea orgánico o inorgánico, son arquitecturas. Es la estructura molecular de un cuerpo lo que, al diferenciarlo de otros cuerpos le da una individualidad. Los fenómenos de cristalización nos ofrecen hermosos ejemplos de arquitectura natural, pues se ve al mismo cuerpo cristalizarse siempre en el mismo volumen y en igual forma. El oxígeno y el hidrógeno, puestos en presencia uno del otro, se combinan en ciertas proporciones para originar una cierta cantidad de moléculas nuevas, una cantidad que depende de las cantidades de los elementos que han entrado en la combinación. No más ni menos. Se ha realizado la síntesis del agua, en su calidad y en su cantidad. Es ésta una arquitectura química, una verdadera arquitectura, pues el resultado de esta combinación posee una unidad, una homogeneidad y proporciones químicas del todo distintas a los elementos que la constituyen. Tiene una individualidad nueva. Pero al mezclar agua y vino, por ejemplo, haremos sólo una construcción. El resultado no tiene propiedades químicas nuevas, ni unidad, ni homogeneidad, ni individualidad No es en suma una síntesis.⁸

Interpolemos también una creación análoga a las anteriores pero esta vez en el dominio de la historia fantástica de Vico.

Todas las cosas por nosotros expuestas y también referidas por otros en torno de Homero y sus poemas, sin habérselo propuesto, tanto que ni siquiera habíamos reflexionado sobre el asunto, ni lo habíamos expuesto con el método seguido ahora en esta Ciencia, dieron ocasión a que hombres de muy agudo ingenio y de excelente doctrina y condición, leyendo la primera edición de la Ciencia Nueva, sospecharan que el Homero en que hasta entonces se creía no era verdadero. Todas estas cosas, como digo, nos impulsan ahora a afirmar que ocurre otro tanto con Homero como con la guerra troyana, la cual aunque constituye una época famosa en los tiempos históricos, juzgan los críticos más agudos que nunca tuvo lugar. Y sí, como de la guerra troyana, no hubieran quedado de Homero grandes reliquias, como son sus dos poemas, se podría decir, frente a tantas dificultades, que Homero fue un poeta ideal y no un hombre concreto. Pero tantas y tan grandes dificultades, a pesar de sus dos poemas, nos fuerzan a afirmar terminantemente que Homero fue un ideal o carácter heroico de los hombres griegos en cuanto que narraban, contándolas sus historias.⁹

Pero también dijimos antes que una pseudo visión, tal cual es la de no poder sobrepasar el mero testimonio natural o imitativo de la figuración, desemboca en lo académico. Tal es el fenómeno que le sucedió a la figuración de la imagen humana. Para entender el alto y profundo sentido o idea de la figuración humana y con ello rescatarla de todo el menosprecio con que la trató toda la estética no figurativa, basta con leer a Leonardo en su *Tratado de la Pintura*:

Aquellas ciencias que son imitables tienen la característica de que en ellas el discípulo se hace semejante al autor y de la misma manera obtiene su fruto; éstas son útiles al imitador, pero no tienen la excelencia de aquéllas que, a diferencia de las otras materias, no pueden dejarse en herencia. Y de entre ellas la pintura es la primera; ésta no se le puede enseñar a aquél a quien la naturaleza no se lo otorga, como sucede con las matemáticas, en las cuales el discípulo aprovecha tanto como el maestro le lega. Esta no se copia, a la manera de las letras, en que tanto vale la copia como el original. Esta no se reproduce, como la escultura, en la que es igual la reproducción al original, en cuanto al mérito de la obra. Esta no produce infinitos hijos, como sucede con los libros impresos; sólo ella permanece noble, sólo ella honra al autor y perdura preciosa y única, sin dar nunca a luz hijos semejantes a ella. Y esta singularidad es la que la hace descollar sobre las que son divulgadas por todas partes. ¿No vemos a los magníficos reyes de Oriente velados y cubiertos, creyendo disminuir su gloria al pregonar y divulgar su presencia? ¿No vemos siempre las pintu-

ras que representan imágenes divinas tapadas con coberturas de grandísimo valor? Y cuando se descubren, esto se hace en grandes solemnidades eclesiásticas, con cantos diversos, en diversos tonos. Y al desvelarlas, la gran multitud de pueblos que acuden se arroja a tierra, adorando y rogando por la devolución de la salud perdida y la salvación eterna a quien está representado en tal pintura, de igual manera que si estuviera realmente presente y en vida. Esto no sucede respecto a ninguna otra ciencia u obra humana, y si dices que esto no es por mérito del pintor, sino mérito propio de lo que está representado, se te contestará que en este caso la imaginación de los hombres es capaz de bastarse desde el lecho, sin ir a lugares fatigosos y peligrosos en peregrinaciones, como constantemente se ve. ¿Pero si también estas peregrinaciones se mantienen de modo continuo, qué las hace moverse sin necesidad? Habrás de confesar que es el simulacro mismo, lo cual no pueden realizar todas las escrituras que pudieran representar, en efigie y en mérito, tal idea. Parece, en la creencia de los que concurren a tal lugar, como si ese ser amase aquella pintura, y amase al que la ama y reverencia, y prefiera ser adorado en aquélla y no en otra representación suya y que por ella otorgue gracias y dones de salud.¹⁰

La figuración humana era una verdadera iconoclastria, una verdadera adoración de la imagen, y no un mero testimonio imitativo.

Retomemos el hilo central de nuestra columna.

El espacio pictórico-escultórico en el Renacimiento

El espacio plástico se elabora a través de un sistema de selección de fórmulas y no por la toma de contacto naturalista como sería, la actitud de colocarse con la caja de colores ante el motivo mismo.

Las reglas hacen que tú poseas un libre y buen criterio. El buen criterio nace del buen entendimiento y el buen entendimiento deriva de la razón ajustada a las buenas reglas, y las buenas reglas son hijas de la buena experiencia, madre de las ciencias y de las artes. De este modo, teniendo bien presentes los principios de mis reglas, podrás, mediante un razonamiento compensador, juzgar y conocer tu obra proporcionada a la perspectiva, como en figuras y en otras cosas (C.A. 218, v).¹¹

Liberado aparentemente de toda regla; o convención intelectual. Empero, esto no significa de modo alguno una actitud de no observación de la naturaleza. Pero es una naturaleza que se observa del siguiente modo, por ejemplo:

La ciencia de la pintura trata de todos los colores de las superficies y figuras de los cuerpos que con ellas se revisten, y de su proximidad y su lejanía, con los debidos grados de disminución según los grados de distancia; esta ciencia es madre de la perspectiva, es decir de las líneas visuales. Esta perspectiva se divide en tres partes; la primera se ocupa solamente de la delineación de los cuerpos; la segunda de la disminución de los mismos a las diversas distancias; la tercera de la pérdida de la conjunción de los cuerpos a distancias varias. La primera, que se ocupa sólo de los límites de los cuerpos, es llamada dibujo, es decir figuración de un cuerpo cualquiera; de ella sale otra ciencia que comprende la sombra y la luz, es decir lo claro y lo oscuro, y es de gran mérito; pero la que trata de las líneas visuales ha dado a luz la ciencia de la astronomía, que es simple perspectiva porque todo son líneas visuales y pirámides truncadas.¹²

Según Manetti, retomado en la biografía de los artistas hecha por Vasari, Brunelleschi realiza en los primeros años del *Quattrocento* un pequeño y maravilloso aparato de óptica que nos acerca a los problemas de la pintura y de a escultura.

Se trata de dos pequeños paneles en los cuales están representadas arquitecturas familiares a todos los florentinos: el Baptisterio visto desde la puerta central de la Catedral y el Palacio de la Señoría.

Están representados, uno y otro, con su marco de calles y de plazas que constituyen a su alrededor un decorado en planos escalonados.

Es de hacer notar que a partir de ese momento la especulación toma las proporciones de una investigación en cierto modo **escenográfica**.

El hecho es evidente puesto que para mirar las vistas de Brunelleschi era conveniente colocar el ojo contra un pequeño agujero practicado en el centro del papel, en el punto correspondiente para la primera de las dos vistas, en el umbral del portal del Duomo, desde donde había sido tomada y ordenada esa vista.

El panel, por otra parte, estaba montado sobre un plano de metal pulido que reflejaba el cielo. Y enfrente del panel pintado se había colocado en la otra extremidad de ese plano y verticalmente un segundo espejo donde se reflejaba la composición. A través de aquel agujero practicado en el panel pintado se ofrecía a la vista, gracias a un refinado juego óptico, todo un mundo imaginario de rayos y reflejos.

Se sustituye la estereotomía medieval, la talla y ensambladura de los bloques, por el cañamazo lineal.

No se parte más del volumen de la piedra sino de ese cañamazo lineal que indicará su labor a los constructores y que, por sobre todo, hará resaltar la importancia dada a las relaciones concretas y mensurables que existen entre objetos en apariencia alejados y extraños entre sí, que trae aparejado el descubrimiento del hecho de que las líneas no definen solamente el límite de las superficies continuas, sino que la intersección de los planos se prolonga y se proyecta en el vacío dándole una forma.

Esencialmente, la característica del espacio plástico, se basa en la necesidad de compartimentar el espacio, en un sistema que reproduzca una especie de modelo imaginario, pero que deje comunicar entre sí todas las regiones de ese mismo espacio.

La composición se ordenará en función del punto de vista monocular y de la línea de fuga única de acuerdo con la doctrina de la pirámide visual truncada de Alberti.

¿En qué consiste exactamente la etapa franqueada hacia mediados del Quattrocento italiano en relación a la representación del espacio?

La respuesta clásica que podemos encontrar en la mayoría de los estudios críticos es ésta, poco más o menos: en el hallazgo del sistema de representación «verdadero» de las cosas por medio de la perspectiva lineal. Fundado sobre un conocimiento reflexivo de las leyes de Euclides –codificación de las reglas de visión operatoria «normal» de la humanidad– el método pretende que las imágenes se inscriban, desde ese entonces en adelante, en el interior de la «ventana» de Alberti.

Como en el interior de un cubo abierto por uno de sus lados. En el interior de ese cubo representativo, especie de universo reducido, reinan las leyes de la física y la óptica de nuestro mundo. Todas las partes son mensurables en la misma escala, los lugares geométricos y los objetos se encuentran igualmente en el punto de concordancia de las coordenadas geométricas determinadas por la doble ley de la conservación de las horizontales y de las verticales, fuere cual fuese el alejamiento real de las cosas y de la visión monocular tomada desde un punto de vista fijo, situado más o menos a un metro del suelo.

(La unidad del espacio)

Siempre se tiende a la unidad. Y con el espacio sucedió también que era imperioso tenerlo asido, ordenado, unificado.

La historia de la pintura europea durante los siglos XIV y XV, que culmina con el descubrimiento de la perspectiva central alrededor del año 1430, ofrece el fascinante espectáculo de la mente humana que busca a tientas la solución de un problema visual por medio de todas sus facultades, tanto por el poder intuitivo de la percepción como también por el poder razonador del intelecto. El desarrollo avanza lógicamente. Donde quiera que la exploración visual ha adquirido un nuevo principio, se lo canoniza como fórmula racional que, a su vez, sirve para definir y solidificar la base para nuevas experimentaciones visuales. No existe casi otro acontecimiento en la historia del arte que muestre más claramente lo artificial y dañina que resulta la división entre intuición artística y penetración intelectual. Ambas se interfieren sólo cuando se fabrica una receta formalizada para reemplazar el juicio visual. Pero cuando ambas cooperan, como sucede en la perspectiva central, para la solución de un problema artístico, el principio racional mana naturalmente de la experiencia y clarifica las conquistas de la visión. Los profesores

de arte, que buscan el modo más eficaz de incluir la penetración intelectual en las tareas prácticas, podrían estudiar con provecho la integración de todas las capacidades mentales en la histórica lucha por alcanzar la unificación del espacio.

Hallarán ejemplos de la inspiración artística que se deriva de un nuevo principio, como también del efecto paralizante de una fórmula que reemplaza la imaginación visual con una receta.

La siguiente cita de Cennino Cennini, que publicó su tratado sobre la técnica de la pintura bien avanzado el siglo XIV, servirá como ejemplo del concepto del espacio atomizado: «Y colóquense en los edificios mediante este sistema uniforme: que las molduras de la parte superior del edificio se inclinen hacia abajo a partir del borde que está junto al techo; las molduras del medio del edificio, en mitad de la fachada, deben estar perfectamente niveladas y horizontales; las molduras de la base del edificio deben inclinarse hacia arriba en sentido opuesto a la moldura de la parte superior que se inclina hacia abajo».

Esta descripción podría adecuarse a un cuadro hecho según la perspectiva central; sin embargo, los rasgos formales que menciona Cennini no derivan del hecho de referir la estructura total a un centro común, sino que pertenecen a áreas independientes del cuadro, en el que la oblicuidad de la fuga asume diferentes direcciones.

La dificultad comienza donde las construcciones espaciales independientes se encuentran. Estos lugares a menudo pueden dejarse vacíos, u ocultarse, pero cuando el artista debe decidirse se encuentra frente a unidades diversamente orientadas que chocan unas con otras, y su costura es tan torpe que revela el zurcido. Situaciones semejantes se producen a menudo –no sólo en pintura– cuando la mente se enfrenta con la solución de un problema: hay partes bien organizadas y el todo se encuentra aún en pedazos, pero se siente ya una tensión orientada hacia la solución del problema. Poco tiempo antes del descubrimiento de la perspectiva central, los pintores daban el paso decisivo respecto de algún área limitada del cuadro. La convergencia dejó de ser una mera combinación de dos direcciones diferentes. Se la entendía como el hecho de centrarse cualquier número de líneas en un punto común. Las líneas de un piso embaldosado distribuido en forma de tablero de ajedrez o una bóveda, se representaban como una familia de rayos convergentes. Pero el foco no era válido aún para el cuadro en su totalidad. Así fue hasta mediados del siglo XV cuando, en Italia, por primera vez en toda la historia del arte, se produjo el descubrimiento decisivo. Un principio simple tuvo el control de la composición entera y orientó toda línea o plano en fuga hacia un centro común. Se había restablecido la unidad del espacio. Sólo puede entenderse el impacto dramático de este acontecimiento si se recuerda que la perspectiva central representa la coincidencia de dos principios completamente diferentes. Por una parte, constituye la culminación del centenario esfuerzo por reintegrar el espacio pictórico. En este sentido se trata simplemente de una nueva solución de un problema que había sido resuelto de distinta manera por otras

culturas. No es ni mejor ni peor que el espacio bidimensional de los egipcios, o el sistema de paralelas en un cubo oblicuo que emplearon los japoneses. Cada una de estas soluciones es igualmente completa y perfecta y sólo difiere de las otras en el concepto específico del mundo que trasmite.

Considerada desde este punto de vista, la perspectiva central es un asunto estrictamente inherente a la pintura. Es un producto de la imaginación visual, un método para organizar las formas aseguibles en un medio determinado. Refleja la realidad, pero no se conecta más directamente con una concepción de ella que los sistemas desarrollados por otras culturas. No debemos contemplar la naturaleza para obtener asesoramiento y afirmación. La perspectiva central es una nueva clave para resolver el problema de la organización espacial dentro del mundo o de la tela.

Pero, al mismo tiempo, la perspectiva central es también el resultado de un procedimiento completamente distinto. Es lo que obtenemos cuando colocamos verticalmente entre nuestros ojos y el mundo físico un panel de vidrio sobre el que trazamos el contorno exacto de los objetos tal como los vemos a través del vidrio. En este sentido la perspectiva central es el producto de una copia mecánica de la realidad. En principio, para obtener este resultado no son necesarios ni el esfuerzo por lograr una organización pictórica. Cualquiera que trace fielmente los contornos de lo que ve, lo logra.

Como Ivins lo ha señalado, no fue una mera casualidad que la perspectiva central se descubriera unos pocos años después de que se hubieran impreso en Europa los primeros grabados de madera. El grabado en madera significó, para la mente europea, el principio casi por completo novedoso de la reproducción mecánica. Hasta entonces toda reproducción había sido el producto de la imaginación creadora. Pero la impresión es una réplica mecánica de la matriz de madera. El trazado sobre el panel de vidrio constituye una réplica semejante. Se trata de una impresión mecánica obtenida a partir de la matriz de la naturaleza. Crea un criterio nuevo y científico de corrección. Queda excluida toda arbitrariedad humana. El trazado es una copia objetivamente exacta de la realidad.

Fue un momento peligroso en la historia del pensamiento occidental. El descubrimiento sugería que el producto de una creación humana lograda era idéntico a la reproducción mecánica y, en consecuencia, que la verdad sobre la realidad debía obtenerse mediante la transformación de la mente en un aparato de registrar. El nuevo principio daba por tierra tanto con la libertad creadora de la percepción, como de la representación. Considérense las máquinas de dibujar que construyó Alberto Durer, realización tangible de la nueva concepción de la creación artística. El dibujante miraba con un ojo a través de una mirilla, que aseguraba un punto de observación inalterable. Un aspecto dado de la cosa en un momento dado reemplazaba la totalidad de experiencias acumuladas, juzgadas y organizadas durante toda una vida, que anteriormente constituían el «modelo» del artista. Y aún este aspecto dado no debía ser ordenado, juzgado y

entendido por el dibujante, sino copiado, detalle por detalle, tal como se proyectaba sobre el vidrio.

En teoría, era la capitulación de la mente humana frente a la regla de la exactitud mecánica. En la práctica, afortunadamente, ni los artistas utilizaban la máquina, ni aceptaron literalmente la concepción que la había creado. La imaginación artística era tan vigorosa y activa como siempre, y el mundo a representarse seguía siendo una imagen que conjuraba el ojo interior en la reclusión del estudio, sin someterse a las cadenas de lo que se daba en un momento y lugar particulares. Aún cuando más de trescientos años más tarde la máquina vuelve a aparecer en forma enormemente perfeccionada con el invento de la fotografía, la imaginación contrata el servicio de la máquina sin que ésta anule la imaginación.

En forma similar, la fórmula geométrica no pudo apartar a los artistas de su tarea sino durante los pocos años en que los deslumbró su novedad y eficacia. Sólo era un esquema abstracto de composición que debía ocupar un lugar secundario cuando el ojo no estaba de acuerdo con lo que la fórmula decretaba como correcto. Y la violación de la perspectiva, que el lego apreció sólo en la obra de Cézanne, la cometieron los maestros con mayor sutileza desde el momento de la fundación de la regla.

Sin embargo, no se debe ignorar el hecho de que los principios de la imitación mecánica y la construcción geométrica, aunque mitigados en la práctica por la intuición de los maestros, en teoría se convirtieron y se mantuvieron como criterio de juicio. El artista debía combatirlos tanto dentro de sí mismo como en sus patrocinadores y críticos.

Contribuyeron a una máxima decadencia de la cultural visual popular durante el siglo XIX y aún en el movimiento moderno provocaron una violenta disensión que distrajo gran parte de la energía creadora en el culto de la extravagancia.¹³

Al llegar al final de la descripción sobre el hallazgo de la perspectiva lineal, encontramos en la última cita que otras soluciones de representación espacial anteriores a la perspectiva lineal son encontrados por la psicología de la percepción actual como igualmente completas y perfectas.

Sin embargo, en el consenso unánime de la crítica historicista del arte, el hallazgo renacentista se basaba en que podía representar «verdaderamente» las cosas.

Aquí nos volvemos a encontrar con este aspecto singular y paradójico que tienen las cosas relativas al arte. Si echamos una mirada al sistema vigente con anterioridad al renacimiento y que por extensión podemos hacer llegar desde la más remota antigüedad de Occidente hasta la Edad Media, vemos con sorpresa que lo caduco tiene afinidades estrechas con lo vigente.

Veamos esto:

Uno de tales métodos de traducción consiste en escoger uno o varios aspectos (proyecciones) del objeto y hacerlo equivalente al todo concebido. Se plantea el problema de cuál es el aspecto que se debe escoger. Todos los aspectos de ciertos objetos son igualmente convenientes; por ejemplo, los de una esfera o los de un fragmento irregular de roca. Lo habitual es, sin embargo, que haya distinciones bien definidas entre varios aspectos posibles. La proyección ortogonal de cualquiera de las seis caras de un cubo se diferencia. En realidad, los aspectos oblicuos de las superficies se ven como meras desviaciones de aquéllos cuya proyección retiniana es cuadrada. Esta distinción se basa sobre la ley de simplicidad, porque las proyecciones que difieren son las que producen las figuras de forma más simple.

¿Son estos aspectos, más simples y perceptualmente preferidos, los que mejor se adecuan a la traducción deseada del concepto visual a la imagen bidimensional? Algunos lo son. Los conceptos visuales que tenemos de muchos objetos se caracterizan por simetrías estructurales que se evidencian más directamente mediante ciertos aspectos del objeto. Así, el aspecto frontal de un rostro humano es el que mejor pone de relieve este rasgo destacado. Pero considérese la figura 83. Con seguridad, es la representación más simple posible de un mexicano con un gran sombrero puesto.

Sin embargo un aspecto semejante sólo es válido como chiste, que resulta justamente de la contradicción entre la corrección de la representación y su completa inadecuación. La imagen es ciertamente fiel –puede obtenerse fotográficamente desde la ventana de un tercer piso de hotel– pero es inutilizable casi por entero, pues en ella no se distingue a un mexicano de una piedra de molino o de un buñuelo. El esqueleto estructural de la figura 83 se relaciona muy poco con la estructura del concepto visual que trata de transmitirse: crea en cambio otras asociaciones que conducen a error.

Es verdad que en la mayoría de las obras de arte se pretende algo más que reproducir la estructura fundamental de las cosas con el máximo de claridad. También es verdad, sin embargo, que ninguna representación de objetos resultara válida visual o artísticamente, a no ser que el ojo la entienda inmediatamente como una desviación de la concepción visual básica del objeto. Esto no se logra con la imagen del mexicano, que sólo intelectualmente puede entenderse.

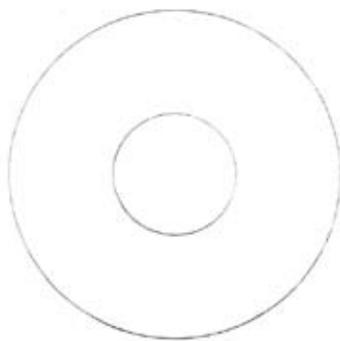


Figura 83

La tarea elemental de representar las propiedades principales de la forma de un objeto sobre una superficie es sumamente difícil. El retrato de una persona, ¿debe representarse de frente o de perfil? G.K. Chesterton habla de «una de esas mujeres que uno piensa siempre de perfil, como se piensa del filo neto de un arma». Los archivos policiales exigen ambos enfoques, como también los estudios antropométricos, porque a menudo hay características que no se revelan en uno de ellos. La cuestión se complica todavía, pues algunas partes de un objeto se muestran sólo desde un ángulo, y otras, desde otros. La figura del toro se representa generalmente de perfil, lo que, sin embargo, oculta la característica forma de lira que trazan los cuernos. De perfil no se nota la forma en que se extienden las alas de un pato en vuelo. El ángulo que debe escogerse para que se destaquen la copa y el pie, hace que la circularidad de la copa de vino se destruya.

En la representación de una combinación de objetos el problema subsiste: ¿cómo pueden revelarse a la vez un estanque cuyo solo puede apreciarse sin distorsión desde una perspectiva a vuelo de pájaro, y los árboles que ofrecen su forma característica sólo de perfil?

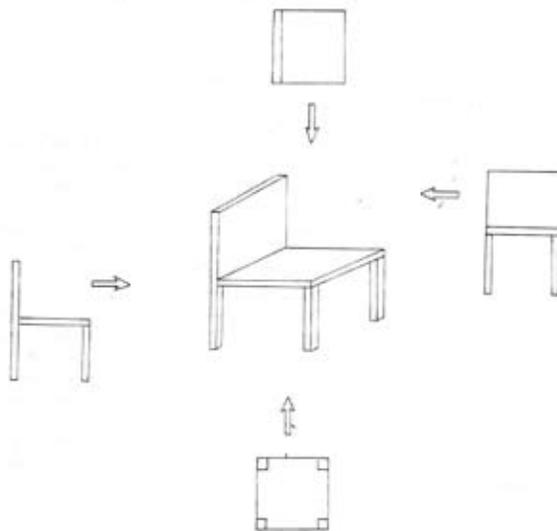


Figura 84

Tómese un objeto en apariencia sencillo: una silla (figura 84). El aspecto superior (a) hace justicia a la forma del respaldo; el frontal (b), revela la forma del respaldo y su relación simétrica con las patas delanteras; el lateral (c), lo oculta casi todo, pero pone de manifiesto con mayor claridad que ninguna otra, la organización rectangular del respaldo, el asiento y las patas; por último, el inferior (d) es el único que revela la disposición simétrica de las cuatro patas en

relación con el asiento cuadrado. Todos estos datos son indispensables y forman parte de la concepción visual normal del objeto. ¿Cómo pueden representarse todos a la vez en una misma imagen? No puede darse una demostración más elocuente de las dificultades que presenta esta tarea que los dibujos de la figura 85, adaptados a los resultados de ciertas investigaciones de Kerschesteiner. Representaban esquemáticamente las distintas soluciones obtenidas por cierto número de escolares a quienes se había pedido que reprodujeran de memoria «la imagen tridimensional de una silla, dibujada en correcta perspectiva».

Una de las soluciones posibles halla su más feliz ejemplificación en los murales y relieves de los egipcios y los dibujos infantiles. Consiste en escoger de cada parte de un objeto o combinación de objetos, el aspecto que mejor se adecue al fin pictórico propuesto.

Los cuadros que se obtenían mediante este procedimiento se condenaron en un principio o, en el mejor de los casos, se toleraron como creaciones inferiores de quienes no sabían como hacerlo mejor. Cuando hubo artistas adultos de nuestro tiempo y de nuestra cultura que adoptaron métodos algo semejantes, comenzó a desarrollarse con vacilación una cierta apreciación de su validez artística. Sin embargo, está todavía muy lejos de ser corriente una interpretación psicológica adecuada de este método.



Figura 85

Se pensaba habitualmente que los egipcios –así como también los babilonios, los griegos primitivos y los etruscos, que usaron un estilo de representación similar– habían evitado la utilización del escorzo porque les resultaba demasiado difícil. Esta opinión fue objetada por Schaefer, quien demostró que la perspectiva lateral de los hombros aparece ya, aunque en pocos ejemplos, en la sexta dinastía, pero sigue siendo una excepción durante la historia del arte egipcio. Se refiere a dos relieves, que muestran obreros en el acto de cincelar o remolcar una estatua de piedra; los hombros de los hombres están representados según el aspecto frontal convencional, pero la estatua se ve según una perspectiva lateral «correcta» (figura 86). De modo que, para expresar la rigidez sin vida, los egipcios recurrirían a un método, que según el maestro de arte corriente en el siglo XIX, era el que producía un efecto más vívido. Además, Schaefer señala que, con el objeto de esculpir una esfinge, ya en el año 1500 a.C. y aún antes tal vez, se dibujaban elevaciones sobre los planos del bloque rectangular utilizado. Naturalmente que para esto era necesario dibujar en perspectiva.

Es evidente, por lo tanto, que los egipcios utilizaban el método de proyección ortogonal, no porque no tuvieran otro remedio, sino

porque así lo preferían. Esto les permitía preservar la simetría característica del tórax y los hombros y, al mismo tiempo, el enfoque frontal de los ojos sobre la cara vista de perfil.

Para evaluar este procedimiento debemos recordar que la representación pictórica se basa sobre el concepto visual del objeto tridimensional en su totalidad. El método de copiar un objeto o conjunto de objetos desde un punto de vista fijo –aproximadamente, el procedimiento de la cámara fotográfica– no es más fiel a dicha concepción que el utilizado por los egipcios.

Es sumamente raro en la historia del arte que se dibuje o se pinte copiando directamente el modelo. Aún en la época del arte occidental que comienza con el Renacimiento, la copia del modelo se limitaba a los esbozos preparatorios y no se utilizaba necesariamente la perspectiva fotográfica. Las figuras del arte egipcio no le parecen «naturales» al observador moderno, no porque no logren representar el cuerpo humano como «realmente es», sino porque los juzga de acuerdo con la convención de un procedimiento distinto. Una vez liberado de este prejuicio distorsionante, le resulta difícil considerar «erróneas» las figuras del arte egipcio.



Figura 86

Acaso se pregunte: ¿Por qué ocuparse de los intentos primitivos de superar un problema que las reglas de la perspectiva han solucionado satisfactoriamente? ¿No se ve en la figura 84 una silla que presenta de modo conveniente todas las propiedades visuales requeridas? Para responder estas preguntas, trataré de reconstruir los reparos que un egipcio podría haber opuesto a un auca realizado según las reglas de la perspectiva. Las figuras 87 y 88 presentan esquemáticamente dos versiones de un mismo tema: un estanque cuadrado rodeado de árboles. Uno de ellos (figura 87) ha sido realizado según la perspectiva central, el otro (figura 88) de acuerdo con un método que utilizaron tanto los egipcios como otras culturas, y que utilizan los niños de todo el mundo.

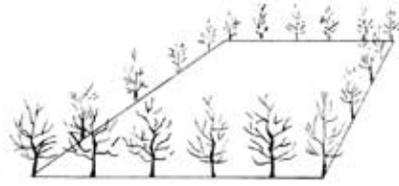


Figura 87

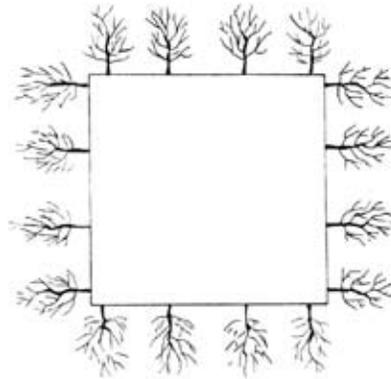


Figura 88

Los egipcios podrían haber objetado el dibujo en perspectiva del modo siguiente: «Esta figura está llena de equivocaciones y es sumamente confusa. La forma del estanque está distorsionada. Está representada como un cuadrilátero irregular y no como un cuadrado. En realidad, los árboles rodean simétricamente el estanque y forman con él un ángulo recto. Asimismo, todos tienen el mismo tamaño. En la figura algunos árboles aparecen dentro del agua y otros fuera de ella. Algunos son perpendiculares al suelo, otros oblicuos; y han sido representados de diverso tamaño». Si el artista occidental replicara que en cambio el estanque de los egipcios resultaría aceptable si se lo viera desde un avión y si los árboles estuvieran derribados, el artista egipcio no podría verlo y difícilmente lo entendería.

La demanda, en apariencia modesta, de que un cuadro reproduzca el esqueleto estructural de una concepción visual, parece culminar en consecuencias desconcertantes. Los egipcios le salen al encuentro representando al pie de la letra, lo cuadrado, cuadrado, lo simétrico, simétrico, lo externo, externo.

Ahora bien, es cierto que el dibujo del cuadrado distorsionado por la perspectiva, se le aparece cuadrado no sólo al adulto occidental, sino también a su hijo y al egipcio, si se logra que contemplen el dibujo en perspectiva, no como una imagen, sino como si fuera la cosa misma. Schaefer registra la experiencia de un artista que tomaba

un boceto de la casa de un campesino alemán, mientras éste estaba presente. Cuando trazaba las líneas según las reglas de perspectiva, el campesino protestó: «¡Pero usted hace el techo todo torcido! ¡Mi casa está bien derecha!» Pero cuando vio el cuadro terminado, admitió con sorpresa: «La pintura es una cosa rara. Ahora aparece mi casa tal como es».

El enigma de la representación en perspectiva radica en que para que los objetos se muestren como son, es necesario hacerlos como no son. Entre los dos procedimientos que hemos venido exponiendo hay una importante diferencia. El egipcio y el niño representan el cuadrado que ven en la realidad mediante el dibujo de un cuadrado exacto.

De este modo vigorizan intensamente el impacto perceptual de la forma.

Podría decirse que hacen que éste sea lo que sugiere ser. Aunque el estanque real se nos muestre aproximadamente cuadrado a causa de la «constancia de forma», hay algo de rodeo debilitante en esta experiencia; el patrón estimulante distorsionado que da lugar a la experiencia, desempeña su parte en la constitución del percepto, aunque puede que el contemplador no sea consciente de ello y resulta incapaz de tomar una copia de lo que ve. Esto es tanto más cierto con respecto de los cuadros –aún de los más «realistas»– pues en ellos la profundidad se reduce y por lo tanto la constancia es muy incompleta.

El poder de toda representación visual se deriva de las propiedades inherentes al medio y sólo secundariamente de lo que estas propiedades sugieren de un modo indirecto. De esta manera, el modo más fiel y efectivo de representar un cuadrado es mediante un cuadrado. No hay duda de que al haber abandonado esta espontaneidad, el arte de la perspectiva ha sufrido una seria pérdida. Lo ha hecho así en aras de nuevas posibilidades expresivas que, para quienes desarrollaron la perspectiva, eran más importantes que las que tuvieron que abandonar.¹⁴

Ahora sabemos que el mundo arcaico utilizó el sistema de proyección ortogonal por preferencia y no por insuficiencia. Se parte del principio de no-distorsión, así como la perspectiva lineal partirá del principio de distorsión.

Preferir la representación bidimensional de un mundo tridimensional, es acentuar una voluntad, antes que nada, eliminadora, para reafirmar, negándose a la ilusión, aunque conocían sus leyes como podemos deducir del dato sobre los dibujos de elevaciones con el objeto de esculpir una esfinge; negándose a la ilusión para reafirmar la cosa misma. Parodiando al autor del libro podríamos decir, el enigma de la representación en proyección ortogonal radica en que para que los objetos se muestren como son, es necesario hacerlos como son y no como los veo. Y es justamente aquí donde tocamos casi el mismo predicado del arte moderno.

Un objeto se convierte en espectáculo tan pronto como hay un espectador que lo considere. Y, en consecuencia, puede considerarse a este objeto de múltiples maneras. Así una mesa puede ser considerada por una dueña de casa en un sentido más o menos utilitario. Un carpintero destacará el modo en que ha sido hecha y la calidad de la madera empleada en su fabricación. Un poeta –un mal poeta– lo imaginará todo en torno a la paz del hogar, etc., etc. Para un pintor, la mesa será, simplemente, un conjunto de formas planas coloreadas. E insisto sobre las formas planas, pues considerar estas formas en un mundo espacial sería más bien lo propio del escultor.

La representación de este mundo sustancial (y digo mundo sustancial porque considero las nociones de los objetos como sustantivos) puede dar lugar a una estética, a una selección de elementos que no son aptos más que para develar este mundo de nociones que existe puramente en el espíritu. En todas las grandes épocas del arte, se siente el anhelo de representación de un mundo sustancial y espiritual. Cada época lo ha influido y diversificado según sus necesidades y preocupaciones. La técnica, en cada caso, no ha hecho más que adjetivar ese mundo sustancial. Hay medios técnicos que han existido en todos los tiempos; hay otros que son menos constantes y que se hallan sometidos a la estética. Ejemplo: la perspectiva italiana no era más que un medio sujeto a las exigencias científicas de la estética del Renacimiento. Que sean constantes en la pintura, no hay más que los medios únicamente arquitectónicos. Yo diría aún que la única técnica pictórica posible, es una especie de arquitectura plana y coloreada.¹⁵

Para el cubismo, la pintura se torna un asunto que deberá ser resuelto por formas planas coloreadas. Declarando, Gris, que los únicos medios constantes en pintura son los arquitectónicos, entendidos claro está dentro del contexto del pensamiento de Juan Gris, que equivale a decir, medios razonados o racionalizados. Sin embargo, él mismo reduce a problema técnico lo que en apariencia tiene carácter de revolución conceptual.

La afirmación de que la pintura podría resolverse por formas planas coloreadas no pudo excluir lo que podríamos llamar la perspectiva de la percepción, la perspectiva no geométrica, la perspectiva fisiológica.

La última *Gestalt Theorie* (Teoría de la forma), afirma que a nivel sensorial se logra lo que a nivel de la razón se llama «entendimiento».

Percibir consistiría, por lo tanto, no sólo una función mecánica de ciertos órganos sensoriales, sino una verdadera formulación de «conceptos perceptuales» a nivel sensorial; es decir, en el aparato visual.

Parece ser que existe una notable similitud entre las actividades elementales de los sentidos y los más elevados del pensar o razonar.

Observaciones realizadas en muchas oportunidades a través de pruebas especializadas, hace pensar hoy día que la visión no parte de cosas particulares que se remontan a lo general sino, por el contrario, se hizo evidente

que las características estructurales globales eran los datos primarios de la percepción, de modo que, por ejemplo, el sentido de la triangularidad no era un producto tardío de la abstracción intelectual sino una experiencia más elemental que el registro de los detalles individuales.

La facultad de construir un espacio está dada inmediatamente a todo hombre, la facultad de concebir un espacio, no.

Recientes investigaciones en el campo de la psicología de la percepción han demostrado que nuestra primera representación del mundo es confusa. Los primeros estímulos son de un universo sin formas fijas y sin medida, es decir, sin objetos y, naturalmente, sin perspectiva, sin clases lógicas de formas geometrizadas. Ese mundo posee un carácter definido. Todas las observaciones hechas demuestran que posee cualidades análogas a ciertas construcciones fundamentales de la geometría en un nivel más amplio que la visión euclidiana del espacio.

El primer espacio del hombre es topológico, deformable, fundado en nociones de vecindad y separación, de sucesión y de alrededor, de envoltura y continuidad, independiente de todo esquema formal y de toda escala fija de medida.

La segunda fase de la representación espacial es aquella en la que se percibe un mundo más definido, aunque desprovisto aún de toda escala permanente y abstracta de medida. A la imagen elástica, deformable y generales del comienzo, se suceden los cuerpos fijos, independientes, provistos de forma, susceptibles de clasificación y de reproducción. Esta fase corresponde a una visión, por así decir, proyectiva del espacio.

La tercera fase está reservada a la concepción de las relaciones entre elementos separados de los objetos, es decir, al descubrimiento de las relaciones puramente lógicas o relaciones asimétricas.

Al comienzo dijimos que lo esencial de la nueva concepción renacentista sobre el espacio implicaba ver las superficies como puntos de intersección de los planos que se prolongan en la atmósfera. Es decir, apariciones, concreciones que vienen de un infinito y continúan en otro infinito, una configuración, una cristalización de lo que continuamente está sucediendo invisiblemente hecho en un momento dado, fijado en un momento dado, tal como lo expresa Leonardo: «Una línea es bella cuando indica su comienzo y anuncia su fin.»

Esta misma idea motora es la que sabe Mondrian. Veámoslo:

Comencé a pintar a una edad temprana. Mis primeros maestros fueron mi padre, un aficionado; y mi tío, pintor profesional. Prefería pintar paisajes y casas tal como las veía cuando el tiempo estaba nublado y oscuro, o el sol era muy luminoso, o cuando la densidad de la atmósfera oscurecía los detalles y acentuaba los principales perfiles de los objetos. A menudo sacaba apuntes a la luz de la luna en las llanas praderas holandesas, tomando como modelo vacas

paradas o descansando. Otras veces me interesaban las casas con sus ventanas muertas y huecas, pero ni aún en ese período de iniciación, pude pintar románticamente; desde el principio me definí como realista.

Aún en aquellos tiempos, me disgustaba el movimiento particular, tal como la gente en acción. Me solazaba pintando flores, no ramos, sino una sola flor por vez, a fin de expresar mejor su estructura plástica. El medio ambiente me condicionaba a pintar objetos de visión común, aún a veces hacer retratos con parecido.

Por esta razón, mucho de este primer trabajo no tiene valor permanente. Por entonces me ganaba la vida enseñando y haciendo dibujos comerciales. Luego de algunos años, inconscientemente mi trabajo comenzó a desviarse más y más de los aspectos naturales de la realidad. La experiencia fue mi único profesor; yo conocía poco del movimiento moderno en el arte. Cuando por primera vez vi el trabajo de los impresionistas, Van Gogh, Van Dongen, y los «*Fauves*», los admiré. Pero tengo que encontrar el verdadero camino por mí mismo. El primer cambio en mi pintura fue el color.

Abandoné el color natural por el color puro. Llegué a sentir que los colores de la naturaleza no podían ser reproducidos en la tela. Instintivamente, comprendí que la pintura debía encontrar una nueva manera de expresar la belleza natural.

Durante este temprano período de experimentación, fui por primera vez a París. Fue alrededor de 1910, cuando el cubismo estaba en sus principios. Admiré a Matisse, Van Dongen y otros «*fauves*», pero inmediatamente me incliné a los cubistas, especialmente Picasso y Léger. De todos los abstraccionistas (Kandinsky y los Futuristas), pensé que sólo los cubistas habían descubierto la verdadera senda, y por un tiempo fui influenciado por ellos.

Gradualmente me di cuenta, que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos, la expresión de la realidad pura, no se conseguía desarrollando la abstracción hacia su objetivo final. Sentí que esta realidad sólo podía ser establecida por la plástica pura. En su expresión esencial la plástica pura no está condicionada por la concepción y los sentimientos subjetivos. Tardé mucho en descubrir que estas particularidades de la forma y el color natural que evocan estados subjetivos de sentimiento, oscurecen la realidad pura. La apariencia de las formas naturales cambia pero la realidad permanece constante. Para crear plásticamente la pura realidad, es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural al color primario.

El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones sino trabajar tendiendo a abolirlas en el interés de una unidad más grande.

El problema se aclaró cuando descubrí dos cosas:

- a. En el arte plástico la realidad sólo puede ser expresada a través del equilibrio del movimiento dinámico de la forma y el color.
- b. Los procedimientos puros constituyen a mejor forma de conseguir esto.

Cuando el movimiento dinámico se establece entre contrastes u oposiciones de los procedimientos expresivos, las relaciones se convierten en la preocupación principal del artista que está buscando crear el equilibrio. Encontré que el ángulo recto es la única relación constante, y que, a través de las proporciones de la dimensión, se podía dar movimiento a su expresión constante, es decir, darle vida. Durante este período de búsqueda en París realicé muchas pinturas abstractas de árboles, casas, plantas y otros objetos fueron exhibidas en el *Salón de los Independientes*.

Poco antes del comienzo de la 1ª Guerra Mundial, volví a Holanda en una visita. Permanecí allí mientras duró la guerra, continuando mi trabajo he abstracción con una serie de fachadas de iglesias, árboles, casas, etc. Pero sentía que aún trabajaba como impresionista y continuaba expresando sentimientos particulares, y no la realidad pura. A pesar que estaba enteramente convencido de que nunca podríamos llegar a ser absolutamente «objetivos» sentía que se podía ser cada vez menos subjetivo, hasta que el subjetivismo no predominara más en nuestro trabajo.

Excluí cada vez más de mis pinturas las líneas curvas, hasta que finalmente mis composiciones consistieron únicamente en líneas horizontales y verticales, que formaban cruces, cada una separada y destacada de las otras. Observando el mar, el cielo y las estrellas busqué definir la función plástica a través de una multiplicidad de verticales y horizontales que se cruzaban. Impresionado por la inmensidad de la naturaleza, trataba de expresar su expansión, calma y unidad. Al mismo tiempo estaba completamente convencido que la expansión visible de la naturaleza es al mismo tiempo su limitación, las líneas verticales y horizontales que se cruzaban.

Impresionado por la inmensidad de la naturaleza, trataba de expresar su expansión, calma y unidad. Al mismo tiempo estaba completamente convencido que la expansión visible de la naturaleza es al mismo tiempo su limitación; las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida. Reconocí que el equilibrio de cualquier aspecto particular de la naturaleza reside en la equivalencia de los elementos que se oponen. Sentí que lo trágico surgía en cuanto faltaba esa equivalencia. Vi lo trágico en un amplio horizonte o en una alta catedral.

En este punto, fui consciente que la realidad es forma y espacio. La naturaleza revela las formas en el espacio. En realidad todo es espacio, la forma también, así como lo que vemos como espacio, la forma también, así como lo que vemos como espacio vacío. Para crear unidad, el arte tiene que seguir a la naturaleza, no en su aspecto, sino en lo que la naturaleza es realmente. Apareciendo en oposiciones, la naturaleza es unidad: la forma es el espacio limitado, concreto sólo a través de su determinación. El arte tiene que determinar el espacio así como la forma y crear la equivalencia de estos dos factores.

Estos principios fueron desarrollados en mi trabajo. En mis primeras pinturas, el espacio todavía era un fondo. Comencé a determinar

formas: las verticales y las horizontales se convirtieron en rectángulos. Todavía aparecían como formas destacadas sobre un fondo; su color era aún impuro.

Sintiendo la falta de unidad, aproximé estos rectángulos, el espacio se hizo blanco, negro o gris; la forma se hizo roja, azul o amarilla. Mantener las horizontales y verticales del período anterior era equivalente a unir los rectángulos en toda la composición. Era evidente que los rectángulos como todas las formas particulares tratan de prevalecer unos sobre otros y deben ser neutralizados por medio de la composición. En definitiva, los rectángulos nunca son un fin en sí mismos, sino una consecuencia lógica de sus líneas determinantes, que son continuas en el espacio y aparecen espontáneamente al efectuarse el cruce de líneas horizontales y verticales. Además cuando los rectángulos se usan solos, sin otras formas, nunca aparecen como formas específicas puesto que es el contraste con otras lo que ocasiona esa distinción.

Más tarde, a fin de suprimir la manifestación de planos como rectángulos reduje el color y acentué las líneas que los limitaban, cruzándolas. Así los planos no sólo fueron cortados y suprimidos, sino que sus relaciones se hicieron más activas. El resultado fue una expresión mucho más dinámica. Aquí también comprobé el valor de las particularidades destructivas de la forma y abrí así el camino a una construcción más universal.

Comprendí que la unidad resultante de la equivalencia de los opuestos, debía ser expresada de una manera clara y categórica. De acuerdo con los tiempos modernos me pareció que esta unidad podía ser creada en una forma más real que la que se había hecho en el arte del pasado.

A través de mis experiencias plásticas comprobé que únicamente conseguiría esto mediante la supresión de toda forma particular.

En 1915 Theo Van Doesburg un pintor y escritor holandés estaba realizando las mismas investigaciones. Juntos formamos un pequeño grupo de artistas y arquitectos: El grupo Estilo. Por intermedio de *El Estilo*, una revista editada por Van Doesburg, el grupo ejerció gran influencia sobre toda Europa. Llamamos a nuestro arte el «Neo-Plasticismo».

Simultáneamente en Rusia y Alemania, nació el Constructivismo arraigó en París y Londres donde amalgamó con el Neo-Plasticismo. A pesar de todo, persistieron algunas diferencias de puntos de vista.

Teníamos idea que en el futuro el arte colectivo sería.

Esperábamos que el público se diese cuenta de las posibilidades del arte plástico puro y procuramos demostrar su relación y sus efectos en la vida moderna.

La arquitectura moderna y la industria respondieron a nuestra influencia, pero ella fue casi nula en pintura y escultura. Estas últimas parecieron temer que el Neo-Plasticismo las condujera a la «decoración». De hecho no había razón para este temor en el arte plástico puro más que en cualquier otra expresión de arte. Todo arte se convierte en decoración cuando falta profundidad de expresión.

En pintura y escultura, se debe temer el eclecticismo. Todo esto es obvio en el genuino arte abstracto. Pero en todo período de arte los medios expresivos se usan en común y no son ellos en sí, sino su uso lo que revela la personalidad.

Expresé estas ideas no sólo en *El Estilo* sino también en otras publicaciones europeas. Luego que *El Estilo* se desvió de su concepción original, Van Doesburg conservó la relación rectangular de líneas horizontales y verticales, pero las llevó a una posición de 45 grados. Esto en oposición al aspecto natural de la realidad. Llamó a su concepción «Elementarismo». De esta manera Van Doesburg acentuó los medios expresivos, mientras yo vi una relación de importancia equivalente con estos medios.

Más tarde, cuando volví a París, publiqué un panfleto llamado el «Neoplasticismo» (1920). Como en *El Estilo* llamé «neo» o nueva plástica al desarrollo lógico del arte plástico, pues los medios expresivos que usábamos eran nuevos y las relaciones eran establecidas en forma pura.

Aquí, debo agregar, que en la medida en que los medios puros fueron empleados, en el arte del pasado (el arte Bizantino, por ejemplo), lo fueron en una manera distinta. He ahí que la forma específica fue siempre evidente y la composición incluía simetría y repetición.

Mientras el Neo-Plasticismo tiene ahora su valor intrínseco, como en la pintura y la escultura, puede considerarse como preparación para una arquitectura futura. Puede completar la actual arquitectura moderna por medio del establecimiento de relaciones puras y color puro. En realidad es una expresión de nuestra era moderna. La industria moderna y las técnicas progresistas muestran desarrollos paralelos sin iguales. El Neo-Plasticismo no debe ser considerado una concepción personal, es el lógico desarrollo de todo arte antiguo o moderno; su camino queda abierto a todos como un principio a aplicarse.

Estoy convencido que la humanidad, después de siglos de cultura, puede acelerar su progreso, a través de la adquisición de una visión más auténtica de la realidad. El arte plástico revela lo que la ciencia ha descubierto: que el tiempo y la visión subjetiva empañan la verdadera realidad.

A pesar de los factores opresivos, el gran arte plástico del pasado nos ha hecho sentir la verdadera realidad: siempre ha luchado por abolir las barreras que impiden la expresión de esta realidad. En la cultura plástica, desde el más remoto pasado hasta el presente, observamos una creciente evolución hacia la liberación de las limitaciones que imponen el tiempo y la subjetividad. A pesar de los atrasos e interrupciones, de la cultura, existe una progresión continua en la revelación de la verdadera realidad, por medio de la abstracción de la apariencia de la realidad.

Se ha hecho, progresivamente, más claro que la expresión plástica de la verdadera realidad, se logra a través del movimiento dinámico en equilibrio. El arte plástico afirma que el equilibrio sólo puede establecerse por la neutralización de oposiciones desiguales pero

equivalentes. La clasificación del equilibrio a través del arte plástico es de gran importancia para la humanidad. Este revela que aunque la vida humana en el tiempo, está destinada al desequilibrio no obstante está basada en el equilibrio. Esto demuestra que la vivencia del equilibrio puede hacerse cada vez más intensa en nosotros. La realidad sólo nos parece trágica a causa del desequilibrio y confusión de su apariencia. Lo que nos hace sufrir es nuestra visión subjetiva y nuestra posición determinada. A pesar de que las manifestaciones y sentimientos trágicos existen sólo en el tiempo, para nosotros, seres humanos, el tiempo es la realidad. Nuestra visión y experiencia subjetivas nos hacen imposibles ser felices. Pero podemos escapar de la opresión trágica ayudados por una visión de la verdadera realidad, que existe, pero está velada. Si bien no podemos liberarnos, podemos liberar nuestra visión.

En nuestro mundo mecanizado actual, donde los factores opuestos de la vida se hallan tan fuertemente acentuados, que sólo el combate puede brindar una solución, es ilógico intentar la realidad a través de sentimientos fantásticos. Por el momento, el arte no necesita crear una realidad de imaginación basada en apariencias, sucesos o tradiciones.

El arte no debiera guiarse por intuiciones relativas a nuestra vida en el tiempo, sino sólo por aquéllos que atañen a la verdadera realidad. Aún en este momento caótico, podemos acercarnos al equilibrio mediante la comprensión de una verdadera visión de la realidad. En esto nos ayudan la vida y cultura modernas. La ciencia y la técnica están aboliendo la opresión del tiempo. Pero estos avances, usados de una manera errónea, causan aún grandes conmociones. Nuestro camino nos lleva hacia la búsqueda de una equivalencia de las oposiciones desiguales de la vida.

Puesto que está librado de todas las limitaciones utilitarias, el arte plástico no sólo debe moverse paralelo al progreso humano sino que debe avanzar más que él. Es la labor del arte expresar una clara visión de la realidad.¹⁶

Mondrian nos dice al final que el arte está liberado de todas las limitaciones utilitarias.

Esta afirmación se enraíza en una situación muy especial y paralela a todo cuanto hasta aquí hemos estado viendo. Por lo tanto ésta es una segunda interpolación. Hemos hablado hasta ahora del producto, nunca del productor.

Hasta el final de la Edad Media las artes plásticas no eran artes nobles o liberales. Más allá de la Edad Media comienza el drama.

La educación se basaba en el «*quadrivium*», o sea, la (Aritmética-Geometría) - Música, Astronomía, Retórica. La pintura, la escultura no eran artes, sino artesanía.

En pleno Renacimiento Leonardo escribe:

¿Por qué colocan a la música entre las artes liberales? Que la borren o que pongan allí también a la pintura. Y si tú dices: los hombres viles la usan; te responderé: es como si creyeras que la música queda echada a perder por causa de los que no son capaces de comprenderla.

Y si dices: las cosas no mecánicas son las mentales, yo te diré que la pintura es mental.

Lo mismo que la música y la geometría consideran la proporción de las cantidades continuas y la aritmética las discontinuas: la pintura engloba todas las cantidades continuas y además la calidad de proporciones de luz y de distancia, en su perspectiva de sombra.

Es con razón que la pintura se lamenta de no ser incluida en el número de las artes liberales, puesto que es una legítima hija de la naturaleza, y su proceso se cumple por la vista que es el más noble de los sentidos.

Sí, es con injusticia que vosotros, escritores, la habéis dejado fuera de las artes liberales, porque ella no se limita solamente a las obras de la naturaleza, sino que se aplica a una infinidad de cosas que la naturaleza no puede crear.

Es porque los escritores no poseen un verdadero conocimiento de la ciencia de la pintura, que ellos no han sido capaces de describir sus títulos ni sus partes constitutivas, porque la obra artística y sus fines, no se demuestran con palabras.

Pero por el hecho de que por la ignorancia de los escritores la pintura se haya quedado atrás de las ciencias privilegiadas, esto no le quita nada de su divinidad.

Si alguien dice: la poesía es más duradera que la pintura; yo le responderé: que la pintura trabajada sobre el cobre con los colores de vidrio, resultará mucho más duradera todavía.¹⁷

Este anhelo, esta ansia por sentirse más jerarquizado va paralela al crecimiento de la personalidad individualizada del artesano. El status de artista y de arte noble y liberal lo alcanza, tal cual lo conocemos hoy, en España en 1781.

Al exhumar el anónimo *Panegyrico* de 1627 hemos podido reconstruir una teoría poética de la cual, que yo sepa, no se tenía noticia alguna. Presentaré en seguida otra exhumación distinta, que viene a ampliar y a corroborar los resultados obtenidos en la primera. El texto no proviene de un anónimo, sino del propio Calderón, que escribe un *Tratado Defendiendo la Nobleza de la Pintura*, impreso una sola vez –1781– en un lugar recóndito; hasta ahora no se había concedido atención a esa obra. En 1936 hice una reimpresión de ella con traducción alemana y comentario; para todos los pormenores me remito a esa publicación. Aquí sólo quisiera hacer resaltar aquellos elementos que contribuyen al conocimiento de la teoría del arte en España y en Calderón. En este examen volveremos a encontrarnos con varios temas fundamentales del presente libro.

El «tratado» de Calderón no es en realidad un tratado, sino un dic-

tamen en favor de los pintores madrileños, que estaban en pleito con el fisco; se escribió en 1677, medio siglo después de aparecer el *Panegyrico*. Los impuestos exigidos a los pintores eran desde hacía mucho una causa de litigio en España; Carl Justi ha estudiado este asunto en su *Velásquez*: «Lo enojoso de ese impuesto exigido a los artistas era ante todo la identificación de su arte, que ellos creían libre, con el trabajo asalariado». Pero tras todo esto encontramos una vez más –la última– algo que Justi no podía ver: la cuestión de las artes liberales y su relación con la actividad artística del hombre.

El primer ataque del fisco ocurrió en 1600 y se dirigió contra el Greco; el último fue de 1676, y dio motivo al dictamen de Calderón, que es la única obra teórica sobre el arte que conocemos de él. Para comprender este fenómeno debemos remontarnos a la teoría italiana del arte que conocemos gracias a la *Kunstliteratur* de Julius von Schlosser (1924), a la *Idea* (1924) de Erwin Panofsky y a la obra de Fritz Saxl intitulada *Antike Götter in der Spätrenaissance* (1927).

En la Florencia del Quattrocento, el Renacimiento descubre su afinidad electiva con el pensar y el crear de la Antigüedad. Las artes plásticas se desarrollan con increíble fuerza creadora, conquistando entre príncipes y ciudadanos un nombre que no habían tenido desde los tiempos del Imperio Romano. Al mismo tiempo sube la posición social de los artistas y su conciencia de sí mismos: ya no quieren ser meros obreros sin nombre, ya no toleran que se les confunda con los artesanos. ¿Acaso su oficio no exige conocimientos científicos? ¿No tienen que estar familiarizados con la geometría y la perspectiva? ¿Acaso los autores antiguos no colocaban a los pintores entre los representantes de las artes llamadas «liberales», artes dignas, como su nombre lo indica, de un hombre libre? Todas estas cuestiones se discuten a partir del siglo xv, dando lugar a una literatura que, aunque relacionada con la Antigüedad en muchos sentidos, adopta el carácter de una disciplina nueva.

¿Qué distinguía, pues, al nuevo arte italiano de la pintura Medieval? ¿Qué diferencia había entre Giotto y Cimabue? Para el siglo xiv y el xv el progreso consistía ante todo en la «naturalidad» de las figuras de Giotto; se había vuelto a descubrir a la «naturaleza», perdida desde la Antigüedad. La pintura debía ser «imitación» de la naturaleza; y esta misma definición se encontraba en la historia del arte de la época helenística. Las creaciones de la naturaleza –como el cuerpo humano, las más perfecta de todas ellas– se caracterizan por sus proporciones; el artista que las conozca a fondo, se decía, podrá competir con la naturaleza y hasta transformarla, exaltándola por medio de una selección. La pintura presuponía, pues, el estudio detenido de la ciencia de la proporción; lo mismo que la naturaleza, tenía que lograr la «concordancia de todas las partes proporcionalmente ligadas entre sí», según dice Schlosser; como todas las ciencias –la retórica y la música, por ejemplo–, la pintura debía disponer de un conjunto de reglas y leyes; debía, en fin, convertirse ella misma en ciencia, para que el hombre pudiese crear obras «verdaderas» y «hermosas».

Es evidente que esta «teoría de la imitación», como más tarde la de la poética aristotélica, teoría divulgada sólo a partir de 1550, era ambigua, pues no quedaba claro si el artista debía aspirar a lo que Panofsky llama la «representación fiel de lo real» o bien a un procedimiento ecléctico e idealizador. Pero en sus comienzos, y aún en sus años de culminación, el Renacimiento no se hizo aún cargo de este dualismo; su teoría del arte no era especulativa, sino práctica, porque la ciencia de la proporción, entre otras, debía servir de fundamento y de auxilio al artista. Por otra parte, la teoría del arte de los primeros años del Renacimiento no sólo perseguía un fin práctico, sino también una meta apologética; quería «legitimar al arte contemporáneo como heredado auténtico de la Antigüedad grecolatina, y lograr, por medio de una enumeración de sus méritos y cualidades, que se le concediera un lugar entre las artes liberales». En ese momento, la teoría del arte no se ha visto aún afectada por el neoplatonismo florentino; sólo a partir de mediados del siglo XVI, el concepto de la «idea artística» va pasando cada vez más a primer plano, y acaba por convertirse en principio supremo. En la segunda edición de *Las Vidas* de Vasari, la «idea» todavía aparece mencionada en forma accidental e irreflexiva; pero más tarde, una vez elaborada sistemáticamente, determinará la teoría del arte del llamado «manierismo», expresada en el *Trattato dell'Arte della Pittura* (1584) de Giovanni Paolo Lomazzo y en *L'Idea de' Scultori, Pittori e Architetti* (1607) de Federico Zuccari. Así, la doctrina manierista del arte es la primera que asimila la especulación filosófica; esta innovación se debe, según Panofsky, al hecho de que para aquella generación de artistas «la posición del espíritu frente a la realidad de los sentidos» se había hecho problemática. A partir de 1600, la doctrina del manierismo se ve amenazada por el nuevo «naturalismo» (Caravaggio); finalmente, desde mediados del siglo XVII, una nueva teoría idealista viene a enfrentarse, tanto al manierismo como al naturalismo, venciendo en 1664 con *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* de Bellori, y pasando en esta forma al clasicismo francés.

He aquí un esbozo simplificado de la historia de la teoría del arte italiano, tal como nos la presentan Panofsky y Schlosser. No existe aún un trabajo análogo sobre la teoría del arte en España; las dos páginas que Schlosser le dedica en su obra (pp. 557-558) distan mucho de colmar esta laguna.

La teoría española del arte se inspiró sin lugar a dudas, en la italiana; son frecuentes las menciones de Vasari, Lomazzo, Zuccari, y las obras teóricas adoptan series enteras de argumentos, hasta de los primeros autores que trataron la materia. La teoría del arte en España se inicia como aspecto de la historia del italianismo español; más tarde seguirá por su propio camino. Una de las diferencias esenciales entre la evolución italiana y la española es el hecho mismo de que la pintura española haya adoptado el naturalismo de un Caravaggio sin encaminarse hacia el clasicismo; no tendía a una estética normativa, sino –como el *Panegyrico*– a un ensalzamiento de la pintura. Los autores

citan con este objeto a los escritores eclesiásticos griegos y latinos de los siglos iv a x y además a sus autores antiguos como Jenofonte, Plinio, Quintiliano y a los italianos como Francesco Patrizi, Antonio Possevino, Polidoro Virgilio, Celio Rodighino y otros.

La teoría del arte comienza en España en el año 1526, con Diego de Sagredo. En el siglo xvi se limita a comparar el valor de la pintura con el de las siete artes o a incorporarla a la geometría. En el siglo xvii, Valdivielso demostrará que la pintura no es sólo una de las artes liberales, sino además la primera de ellas; a Calderón correspondió la tarea de exponer esta idea de manera sistemática.

El dictamen de Calderón adopta la forma de una declaración jurídica, está escrito, protocolado y firmado por el poeta el 8 de Julio de 1677. Al comienzo, Calderón afirma haber sentido siempre «natural inclinación» por la pintura. La define como un casi remedo de las obras de Dios y como emulación de la naturaleza. Encuentra su origen «en el asentado principio de recibidas autoridades, que bien como la Eterna Sabiduría, para ostentarse Criadora, sacó de una Nada la fábrica de Todo», así quiso también que la pintura se produjese de otra Nada del juego de muchachos en la playa; uno de ellos, dice, comenzó a dibujar en la arena con un dedo los perfiles de la sombra del otro. Tal fue el origen de la pintura: fue «su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primera lámina la arena, su primer pincel el dedo y su primer artífice la joven travesura de un ocaso». Si la pintura no se cuenta entre las artes liberales es porque es el arte de las artes; a todas domina, puesto que todas la sirven. La gramática la ayuda con sus «concordancias» (entre las diversas partes de la oración); pues la pintura debe poner lo blanco en la azucena, lo rojo en el clavel, etc.; de lo contrario, incurriría en «solecismos».

De modo análogo contribuyen la dialéctica (el razonamiento es aquí un tanto confuso) y la retórica; porque la pintura puede persuadir, como lo pueden las palabras. La aritmética y la geometría contribuyen con la ciencia de la proporción y de la perspectiva.

¿Y la música?

Si ella tiene por objeto suspender el espíritu a cláusulas sonoras, a no menos acordes cláusulas le suspende la pintura, con las ventajas que lleva el sentido de la vista al del oído; y más si terminando el horizonte, se corona de nubes y de cielos, llevándose tras sí, la imaginativa a la especulación de signos y de planetas. Con que contribuyendo a la pintura, la gramática sus concordancias, la dialéctica sus consecuencias, la retórica sus persuasiones, la poesía sus inventivas, sus energías la retórica, la aritmética sus números, la música sus consonancias, la simetría sus medidas, la arquitectura sus niveles, la escultura sus bultos, la perspectiva y óptica sus aumentos y disminuciones, y finalmente la astronomía y astrología sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que, número trascendente de todas las artes, sea la principal que comprende a todas?¹⁸

La pintura y la escultura se han tornado especulativas. Lo que era auxiliar en un comienzo, la ciencia de las proporciones, se vuelve fundamento. Con ello se gana en conciencia de sí mismo. Y se des-utiliza, se inutiliza la función del arte. Y si bien aún y por bastante tiempo todavía durará el encargo por parte de la Iglesia y de los Príncipes, llegará el tiempo del auto-encargo. Acentuándose con ello el fin inútil. Entonces la inutilidad como fin en sí mismo obrará de escudo protector, ante las intrusiones externas. Se ha producido el divorcio y con ello la a-religiosidad artística. Esta actitud dura aún hoy en día. William Blake, el poeta inglés la anunció en su tiempo. En el mundo había nacido una nueva religión: la religión del arte.

Ha habido hombres que amaron el futuro como quien ama a una amante, y el futuro mezcló su aliento con el de ellos y sacudió su cabellera en torno suyo, ocultándolos a la comprensión de su tiempo. William Blake fue uno de estos hombres, y si habló de una manera confusa y oscura fue porque hablaba de cosas para cuya expresión verbal no podía encontrar modelos en el mundo que él conocía. Anunció la religión del arte, por él conocido; y la comprendió de una manera más perfecta que los miles de espíritus sutiles que han recibido su bautismo en el mundo que nosotros conocemos, porque, en el principio de todas las cosas grandes –en el principio del amor, en el principio del día, en el principio de cualquier tarea– hay un momento en que lo comprendemos de una manera más perfecta que en cualquier otro momento posterior hasta la terminación de la obra. La gente culta de su tiempo creía divertirse con libros de imaginación, pero creía que «formaba su alma» oyendo sermones y haciendo o dejando de hacer ciertas cosas. Cuando se veían obligados a dar una explicación de por qué personas serias como ellos tenían en gran honor a los grandes poetas, veíanse en un aprieto por falta de buenas razones. En nuestra época estamos de acuerdo en que «formamos nuestras almas» en alguno de los grandes poetas de antaño, en Shelley, Wordsworth, en Goethe o Balzac, Flaubert o el conde Tolstoi en los libros que éste escribió antes de convertirse en profeta y descender a una clase inferior o en los cuadros de Whistler; pero que nos divertimos o, en el mejor de los casos, nos formamos un alma de una clase más pobre, escuchando los sermones o haciendo o dejando de hacer determinadas cosas. Escribimos acerca de los grandes escritores, incluso de algunos cuya belleza había parecido antaño profana y escribimos en párrafos entusiásticos como aquéllos que nuestros padres reservan para las beatitudes y misterios de la iglesia; cualquiera que sea la fe que profesamos con nuestros labios, allá en nuestros corazones creemos que las cosas bellas, según dijo Browning en su único ensayo en prosa que no estaba en verso, han sido como brasas en las manos divinas, y que cuando el tiempo haya empezado a decaecer, las manos divinas caerán pesadamente sobre el mal gusto y la vulgaridad. William Blake creía en estas cosas cuando nadie creía en ellas y empezó sus predicaciones contra el

filisteísmo, que son algo así como las predicaciones del Medioevo contra los sarracenos.

Había aprendido en Jacob Boehme y en los antiguos escritores alquimistas que la imaginación era la emanación primera de la divinidad. «El cuerpo de Dios, los miembros divinos»; y él sacó la conclusión que aquéllos no habían sacado de que las artes imaginativas eran por consiguiente, las máximas revelaciones divinas, y que la simpatía con todos los seres vivos, pecaminosa y virtuosa, que despiertan las artes imaginativas, es el perdón de los pecados que Jesucristo nos ordenó. La razón, y por la razón él entendía el deducir de las observaciones de los sentidos, nos liga a la mortalidad precisamente porque nos liga a los sentidos, y nos aparta unos de otros haciéndonos ver lo contrapuesto de nuestros intereses; pero la imaginación nos separa de la mortalidad gracias a la inmortalidad de la belleza, y nos liga unos a otros abriéndonos las puertas secretas de todos los corazones. Blake afirmó una y otra vez a gritos que todo cuanto vive es santo, y que no hay nada profano fuera de todas las cosas que no viven - los amodorramientos, las crueldades, las timideces y aquella negación que es la raíz de la que todas esas cosas brotaron en tiempos antiguos. Las pasiones, por contener el máximo de vida, son las cosas más santas -y lo que en su tiempo venía a ser una paradoja de escándalo: el hombre entrará en la eternidad en alas de aquéllas.¹⁹

Es cierto, es verdad, las pasiones contienen el máximo de vida. Por esto mismo es justo que el arte, ese eterno ave fénix, haya producido esa nueva llama de las antigua brasas. Pero ahora, en nuestro presente, aquella llama no es más que ceniza. Hay que abandonar los escudos protectores del ensimismamiento. Hay que ser útil.

¿No crees tú que, ya para nosotros, la simple pobreza de estar suspendidos de la vida -pues la pobreza no se mide con riquezas- nos sostiene siempre como figuras en juego? Por la pobreza -quién sabe- un tiempo que a mayor libertad nos da más juego. Hablo, por cierto, de juego, porque sucede e incluye y en su riesgo mejor nos singularizamos.

¿Pero no es ya para nosotros la existencia esa irrupción de la partida, que sólo la libertad sostiene?

¿Y si jugar es poder salirse? ¿no es ya, para nuestra existencia en juego, la muerte misma salida; la muerte o sustento de la libertad porque en ella nos salimos a lo invisible?

Me parece, también, que en la existencia que se juega, los actos propios, con los que abre juego, son trabajo y utilidad y la palabra que los revela su fiesta y lugar más que poemas. ¿De qué modo y cuáles las formas que duermen en nosotros están ya despertando al llamado de la naturaleza? Mundo.²⁰

Parodiando la idea: no la fiesta porque hay vendimia, sino la vendimia para que haya fiesta y lugar. La gratuidad es la cumbre de la utilidad.

Para terminar, haré una síntesis de todo lo expuesto. Esta es:

Destruir las convenciones normativas para recuperar fuera de ellas el talento de la expresión ha sido el afán de los artistas desde el fin del siglo pasado a nuestros días.

La gran convención normativa que hubo que destruir fue la que se estableció en el Renacimiento: la perspectiva en cuanto se convierte en sistema de selección y se la establece como la que materializa la visión natural del hombre.

No podía ser de otro modo; las aguas aún no estaban separadas. El esfuerzo principal todavía en el Renacimiento, tanto para la disciplina estética como para la filosófica era cognoscitiva. La captación del mundo tomaba las características de una «*Weltanschauung*».

Más tarde una rama de la filosofía convino en que sus términos podían definirse y llegar así a convertirse en proposiciones lógicas. La realidad podía comprenderse por ese medio. Y aquí sí las aguas comienzan a separarse.

La captación de la realidad por un artista ya desde entonces comienza a ser la sola percepción de la realidad desde un lugar especial en un momento del tiempo, es decir, «la pureza y unidad de un acto de visión».

Destruir las convenciones normativas equivale a proclamar el estado de inseguridad permanente hasta hallar el impulso revolucionario que restablezca el estado saludable.

Hemos vivido, pues, un tiempo de inseguridad provocado por el impulso revolucionario que comienza con los impresionistas.

Hay, pues, dos clases de impulsos. Uno que rompe y otro que restablece.

Echemos una rápida mirada al tiempo de sístole.

A comienzos de siglo dos corrientes, el Futurismo y el Fauvismo, se proponen rescatar la imagen para el presente como tiempo vital de la vida. La pintura es algo que arranca de la superficie y atraviesa no un espacio imaginario, mental, sino un espacio real, el espacio físico en el cual la luz y la atmósfera juegan con todas las cosas. Sus cuadros hablaban el lenguaje inmediato del presente. Pero tanto a unos como a otros, les sucedió lo que a una burbuja que sube desde lo profundo de un estanque y que al llegar a la superficie del mismo no le queda sino estallar.

La lógica de sus propósitos los llevó a un extremo difícil de afrontar en aquella época y muchos de ellos retornaron a la pintura convencional luego de haber decretado con su acción la muerte de la imagen figurativa. Tampoco lo estaban los cubistas. En verdad el cubismo bajo múltiples aspectos no es más que un retorno al ideal intelectual del Renacimiento. El Rubicón lo cruza por primera vez Mondrian. Con él la imagen figurativa queda abolida de la plástica. No así con Kandinsky, el otro padre de la «abstracción».

Pero el mundo de Kandinsky no es nuevo, a pesar de haber escapado de la vieja imagen, es el viejo mundo invertido. Su imagen va a ser siempre la de un paisaje puesto boca abajo.

Pero aún en Mondrian es posible leer en sus escritos que el salto al otro lado de la imagen figurativa lo da impulsado por el esplendor de haber dado con la imagen esencial yacente bajo todas las apariencias.

Después que el mundo se hizo geometría vinieron los que decidieron expulsar del lienzo todo trazo de intelecto y de memoria. Para conseguirlo dejaron de pintar a partir de la muñeca. Implicaron en la acción física de pintar el cuerpo entero y lograron hacer saltar por los aires a la imagen haciéndola añicos. Aunque –y ahora podemos decirlo– creyeron ingenuamente que la irracionalidad del instinto les evitaría componer y cayeron en la trampa. En 1960 esta tendencia era ya un estilo nuevo y mundial. Pero justo en ese momento comienza a ser contradicha por otra tendencia. La de la aceptación pasiva, convirtiéndose al igual que nosotros mismos, en un consumidor despersonalizado de bienes comerciales producidos industrialmente. Así aparece el «Pop-art». Y hemos llegado a un callejón sin salida. De tanto querer ver el árbol no somos capaces de ver el bosque. Y un aire de agotamiento domina hoy por hoy, el mundo de las artes plásticas.

Debemos recapitular un poco. Dijimos antes que hubo un momento histórico en que las aguas habían comenzado a separarse y que en ese momento la captación de la realidad para un artista comienza a ser la sola percepción desde un lugar especial en un momento del tiempo. Es decir en otras palabras, se crea su propio lugar y por lo tanto su propia autonomía. Se ha hablado mucho de que la plástica siguió el camino del «descrédito de la realidad». Pero esto es equívoco. La realidad siempre siguió interesando, lo que cambió es el lugar dónde hallarla. Y en esos cambios, en ese estar empeñados en el cambio, para volverla a reencontrar, es donde se sacrifican la naturaleza y la apariencia. Mejor sería haber hablado del «descrédito de la apariencia». Pero lo que es esencial distinción entre la plástica tradicional y la contemporánea estriba en que la plástica contemporánea rechaza de cuajo toda referencialidad extra plástica por una voluntad vital de autonomía. Aunque, apresurémonos a decirlo, esa voluntad vital la haya conducido al actual callejón sin salida posiblemente por haber adoptado una actitud de pura defensa del reino aunque con ello, por otro lado, perdía su morada.

La obra de arte no quiere «significar» nada, simplemente, es. Si bien puede pensarse que esto ha sido siempre así, ahora y entre nosotros, esto significa también un receloso cuidado de negar toda referencia a los otros objetos o cosas haciéndose objeto o cosa ella misma. Por ello es que los elementos que constituyen y dominan el arte contemporáneo son formas que para los más carecen de significados. Y no pienso al decir esto en los problemas o pseudo-problemas de la comunidad. Tienen razón los más

aunque ellos no saben por qué tienen razón y la razón que dan no sirve sino para mostrar su sin razón.

Detrás de la clásica pregunta –¿Y esto qué significa?– ante una obra abstracta se esconde el saludable anhelo de identificarse con el contexto y éste sólo se da a través de una exigencia que, ahora y desde mi punto de vista, se me aparece como exagerada. Si el espectador se coloca en aquel lugar especial en un momento del tiempo la obra se le abrirá en el sentido significante si no, no.

Al propio hacerse de la obra como tema le sucedió el puro disponer los materiales para que ellos mismos se mostraran. Y todo esto está bien y gracias a todo esto ha sido posible realizar mucho; sin embargo, tengo la impresión de que muchos Rubicones pueden haber sido cruzados y todavía no hemos llegado al otro lado. La sospecha me nace justamente por ser una realidad la situación de callejón sin salida.

Queriendo aunar más apretadamente que en todos los siglos pasados el elemento plástico al signo hemos llegado, por el camino de la defensa cerrada de la autonomía, a separar el elemento plástico del signo para caer en lo que podríamos llamar el símbolo del signo.

Antes del «arte» así entre comillas, el hombre creó el símbolo. El símbolo mágico del hombre prehistórico esta arraigado en las exigencias primarias de la existencia humana. Con posterioridad y ya en el mundo griego el símbolo es elevado a concepto. Platón lo definía como «uno compuesto por dos». El ejemplo más conocido del uso griego del símbolo es el de la moneda en dos, que el dueño de casa obsequiaba a su huésped cuando se alejaba para que más tarde al comparar las dos porciones los propietarios de las mismas o sus descendientes podrían reconocerlas. El símbolo venía pues a ser el recuerdo de una relación a la que se le había atribuido un significado especial. Aludía a algo, no era una cosa en sí. En el arte contemporáneo el simbolismo del signo no alude a nada externo, se complace en el anonimato y pretende existir por sí solo.

Es aquí donde cae en la contradicción que lo tiene sin salida. Debemos reconocer que en la defensa de la autonomía, empresa laudable, hemos conservado el reino pero hemos perdido la morada. Y no la volveremos a recuperar hasta que no desechemos lo que de actitud vital se nos ha transformado en un prejuicio.

Pero para ello debemos primeramente decretar que las bellas artes así entendidas han muerto y exclamar a continuación: ¡Vivan las artes!

Y ahora veamos no ya cuál sería la posibilidad sino la realidad que tenemos al alcance de la mano de recuperar la morada sin perder autonomía. Porque de eso se trata y no de la reaccionaria solución de los que por paradoja se colocan en una nueva «vanguardia».

Estos proponen, en síntesis muy apretada, lo siguiente: la salvación provendrá de «alienar» nuevamente el arte, para que ésta sirva, sea útil.

Y caen a renglón seguido de la sartén al fuego, ya que el servicio y la utilidad pensados de esa manera no puede sino ser controlada por poderes políticos, económicos o sociales que la primera cosa que van a hacer es la de quitarle el percutor a la bomba para que ésta no les estalle debajo de las poltronas que ocupan y los hagan saltar por los aires. De este modo, la «alienación» se convierte en «castración».

Es necesario tener un contexto y es necesario no ya sólo creer sino sentir, palpar sensiblemente, que no es uno el que hace algo sino otro. Dentro del contexto es necesario saber ocupar su lugar. Leía el otro día un trabajo de la antropóloga norteamericana Margaret Mead, en la que encontré el siguiente párrafo:

Uno de los contextos en el que se invoca la palabra «creatividad» es el que da respuesta a la pregunta «¿en qué está ocupando la gente sus momentos de ocio? ¿podemos hacerlos más creativos?» Yo desearía, en primer lugar, cuestionar la utilidad de la simple dicotomía de trabajo y ocio, en tanto se entienda por trabajo todo lo que el hombre ha de hacer para ganar su sustento cotidiano, y por ocio lo que hace en el tiempo que le queda libre. Pues, si insistiéramos en esta manera de ver –peculiar de nuestra propia tradición inmediata– nos veríamos obligados a clasificar en una u otra categoría a actividades tales como el culto a los dioses o la representación de una tragedia, por ejemplo. Algunos pueblos han resuelto el problema mediante el vocabulario. Para los balineses, la vida es trabajo, pero cuando éste es realizado por el bajo pueblo en la vida cotidiana, la acción es designada por una palabra corta y áspera, mientras que una palabra elegante nombra al de los dioses o de las clases altas. El término que corresponde a «fiesta» es un sustantivo derivado de este último verbo, en el que va implícita la calidad del destinatario o ejecutor de la actividad.²¹

Nuestro lugar es el de ser una parte de los ejecutores del sustantivo derivado del verbo que designa a la vida como trabajo convertido en fiesta para los balineses. En otras palabras, ser capaces de celebrar el ocio para desde su propio hueco servir en la cumbre de la utilidad que es la acción del descanso y no el descanso de la acción. Y dije bien, ser una parte de los ejecutores, en el doble sentido, primero: corresponde hacer la impronta o signo del lugar que otro abrió a la celebración, es decir, en un segundo paso de la danza y en realizando ya el signo ser parte del otro que lo dicta.

Y así el encargo no atentará ni contra la autonomía ni contra el signo. Ambos gozarán de la más plena libertad y es posible borrar todo problema de estilo, porque nada nos pertenece y todo es contemporáneo.

Algo que se da por fuera y por encima del hombre.

1967: el cansancio proviene de tanta subjetividad. De tanta creación en vez de tanta producción.

Hay que hacer las cosas tal como lo propone el asesino psicopático de aquella vieja película de Hitchcock (lástima que para justificarlo haya tenido que recurrir a la enajenación mental). Yo elimino a la persona que obstruye la felicidad de tu vida y tú a la que obstruye mi felicidad, convenio nacido de un conocimiento casual y que no implica ni amistad posterior ni complicidad, sino sólo fría pasión y gratuidad para cometer un acto que no tiene nada que ver con lo que se llama «de mi pertenencia». Absoluta objetividad. Algo que se da por fuera y por encima del hombre. El centro de gravedad es el dios. La dignidad metafísica del arte no llega por más que exprimamos nuestra subjetividad. Todo lo que se hace hoy en día sigue naciendo de ese estado de inercia. Por ello es que no nos abandona la impresión de estar sumergidos en un mar inerte. Y nos sobreviene el desgano y se nos muere la constancia. Y sin quererlo de verdad transpusimos el umbral de la fidelidad y nos hemos convertido en infieles. Esto es lo que se llama la decadencia. Y si a veces la solemos llamar «magnífica», especialmente en una perspectiva histórica, no es más que puro consuelo psicológico, cuando en verdad, la realidad, la evidencia está siempre allí, presente. La objetividad del dios nunca es oculta. Por ello es que no se trata de recuperarla. Nadie se añade un codo a su estatura. El pecado de la envidia proviene de la ceguera, que me hace pensar y creer que soy dueño de algo, con lo cual no llego a ser más que un magnífico soberbio. Tener envidia de la genialidad de lo prójimo es un absurdo por lo inútil. Implica tener envidia del dios. Una desproporción. Ser total y completamente moderno no es más que proporcionarse en su doble sentido, de ajustarse objetivamente a la evidencia y de «ponerse a disposición de».

Con lo cual despojamos a todo lo que llamamos «creación» del equivocado sentido que se nos ha introducido por un mal uso de esa metáfora teológica. Y si realmente somos capaces de despojar a «creación» de ese sentido nos encontraremos que hemos dejado de ser «creadores» para ser lo que realmente debemos ser: constructores. Y por lo tanto han dejado de tener vigencia todas las categorías subjetivas. Con lo cual se acaba la enajenación del yo a su propia subjetividad y recupero lo que me es más necesario, este mi yo-instrumento para poder producir lo que se me otorga en el anonadamiento, no para mí sino para los otros, entre los cuales me incluyo para poder ver, como hombre, al dios en la obra realizada. No soy más que un observador o espectador de los tantos que componen la humanidad entera, y algunas veces me toca ser constructor de algo, sin por ello renunciar a mi calidad de espectador. «Sin pausa ni prisa», es decir, sin pasividad ni activismo. Con permanente constancia al dictado y por lo tanto fidelísimo a él.

Pasajero del tránsito y en tránsito. Alado residente de las cosas y en las cosas. En una palabra, moderno.

Notas

- 1 JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens*, Cap. I
- 2 GUARDINI, ROMANO. *El Espíritu de la Liturgia*, Cap. v, La Liturgia como Juego.
- 3 APOLLINAIRE, GUILLAUME. *Los Pintores Cubistas*, Cap. II.
- 4 *Ibid.*
- 5 GILSON, E.. *La Filosofía en la Edad Media*, Cap. III.
- 6 DA VINCI, LEONARDO. *Breviario*.
- 7 VANTONGERLOO, GEORGES. *Problemas del Arte Contemporáneo*, Reflexión III.
- 8 GRIS, JUAN. *Posibilidades de la Pintura*.
- 9 VICO, GIAMBATTISTA. *Ciencia Nueva*.
- 10 DA VINCI, LEONARDO. *Tratado de la Pintura*.
- 11 DA VINCI, LEONARDO. *Breviario*.
- 12 DA VINCI, LEONARDO. *Tratado de la Pintura*.
- 13 ARNHEIM, RUDOLPH. *Arte y Percepción Visual*.
- 14 *Ibid.*
- 15 GRIS, JUAN. *Op. cit.*
- 16 MONDRIAN, PIET. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*.
- 17 DA VINCI, LEONARDO. *Breviario*.
- 18 CURTIUS, ERNST ROBERT. *Literatura Europea y Edad Media Latina*.
- 19 YEATS, W. B.. *William Blake y la Imaginación*.
- 20 IOMMI M., GODOFREDO. *Oda a Kappa*.
- 21 MEAD, MARGARET. *Ocio y Trabajo en Bali*.

Índice de Autores

A

- Alberti, Leon Battista 16
 Apollinaire, Guillaume 8
 Areopagita, Dionisio 9
 Hexaemeron 10
 Mystica Theologia 9
 Aristóteles
 Ética a Nicómano 9
 Física 9
 Segundos Analíticos 9
 Arnheim, Rudolph 45
 Arte y Percepción Visual 45

B

- Balzac, Honoré de 38
 Bellori, Giovanni Pietro 36
 L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto 36
 Blake, William 38, 39
 Boehme, Jacob 39
 Browning, Robert 38
 Brunelleschi, Filippo 8, 9, 15
 Duomo de Florencia 8

C

- Calderón de la Barca, Pedro 34, 35, 37
 Tratado Defendiendo la Nobleza de la Pintura 34
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 36
 Carpeaux, Jean-Baptiste 11
 Cennini, Cennino 17
 Cézanne, Paul 19
 Chesterton, Gilbert Keith 21
 Cimabue, Giovanni 35
 Curtius, Ernst Robert 45
 Literatura Europea y Edad Media Latina 45

D

- da Vinci, Leonardo 13, 28, 33, 45
 Breviario 45
 Tratado de la Pintura 13, 45
 de Sagredo, Diego 37
 Durero, Alberto 18

E

- Euclides 16
 Eustrato 9

F

- Flaubert, Gustave 38

G

- Gilson, Étienne 45
 La Filosofía en la Edad Media 45
 Giotto di Bondone 35
 Goethe, Johann Wolfgang 38
 Greco, El 35
 Gris, Juan 27, 45
 Posibilidades de la Pintura 45
 Grosseteste (Lincolniensis), Roberto 9, 10
 De Luce seu de Inchoatione Formarum 10
 Guardini, Romano 2, 45
 El Espíritu de la Liturgia 2

H

- Hitchcock, Alfred 44
 Homero 13
 Huizinga, Johan 1
 Homo Ludens 1

I

- Ignacio de Loyola, San 6
 Iommi M., Godofredo 45
 Oda a Kappa 45
 Ivins, William Mills 18

J

- Jenofonte 37
 Justi, Carl 35
 Velásquez 35

K

- Kandinsky, Wassily 29, 40, 41
 Kerscheneiner, Georg 22

L

- Léger, Fernand 29
 Lomazzo, Giovanni Paolo 36
 Trattato dell'Arte della Pittura 36

M

- Matisse, Henri 29
 Mead, Margaret 43
 Ocio y Trabajo en Bali 45
 Miguel Angel 11
 Mondrian, Piet 28, 33, 40, 41, 45
 Arte Plástico y Arte Plástico Puro 45

P

- Panofsky, Edwin 35, 36
 Idea 35
 Patrizi, Francesco 37
 Picasso, Pablo 29
 Platón 42
 Plinio, el Viejo 8, 37
 Possevino, Antonio 37

Q

- Quintiliano, Marco Fabio 37

R

- Rodighino, Celio 37
 Rodin, Auguste 11

S

- Saxl, Fritz 35
 Antike Götter in der Spätrenaissance 35
 Schaefer, Henry 23, 25
 Schlosser, Adolfo 35, 36
 Shelley, Percy Bysshe 38

T

- Tolstoi, León 38

V

- Valdivielso, José de 37
 Valéry, Paul 2
 Van Doesburg, Theo 31, 32
 Van Dongen, Kees 29
 Van Gogh, Vincent 29
 Vantongerloo, Georges 45
 Vasari, Giorgio 15, 36
 Las Vidas (de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos) 36
 Vico, Giambattista 13, 45
 Virgilio, Polidoro 37
 von Schlosser, Julius 35
 Die Kunstliteratur 35

W

- Whistler, James Abbott McNeill 38
 Wordsworth, William 38

Y

- Yeats, William Butler 45
 William Blake y la Imaginación 45

Z

- Zuccari, Federico 36
 L'Idée de'Scultori, Pittori e Architetti 36