



EL ARTE Y LA VIDA

Orígenes de la expresión artística.

Manuel Quintana Castillo

El origen de la expresión artística está ligado, de una manera indisoluble, al origen del hombre mismo, a su aparición en este mundo como ser consciente, racional, y también inconsciente. Si nos ocupáramos de meditar con detenimiento y profundidad en el hecho extraordinario y maravilloso que supone la representación plástica en el mundo, comprenderíamos mejor el alto destino que corresponde a la naturaleza humana, a la condición creadora del ser humano. Por lo general, cuando las personas que por alguna lamentable circunstancia han estado alejadas de la problemática del arte y el sentimiento estético, tienen oportunidad de contemplar esas imágenes dejadas por el hombre prehistórico en las paredes de sus cavernas, su actitud, a lo sumo es de curiosidad, cuando no de graciosa indiferencia ante esas imágenes aparentemente ingenuas e infantiles, que con medios muy precarios producían una representación del mundo objetivo. Pero si esas personas se detuvieran un poco más en la contemplación, y de ella pasaran a la reflexión crítica indispensable, no podrían menos que maravillarse ante la revelación de que, al fin, en el mundo, había aparecido un ser con la suficiente capacidad e inquietud para trascender las primarias necesidades de mantenimiento, alimentación, sobrevivencia y reproducción, propias de la condición únicamente animal. En este sentido, la pregunta fundamental para iniciar el proceso de la asimilación y comprensión de la actitud creadora y de la obra de arte resultante de esa actitud, sería ésta: ¿Por qué el hombre primitivo sintió la necesidad de pintar y modelar? ¿Por qué el hombre primitivo no se contentó simplemente con percibir las imágenes del mundo circundante, sino que se empeñó en reproducir a su manera esas imágenes, y también en producir símbolos que de algún modo le servirían para afirmarse en el mundo, para establecer, a través de esos símbolos y signos, fuerzas subjetivas que le proporcionarían el dominio necesario sobre la inseguridad y el cambio de los fenómenos naturales? Es evidente que la respuesta a esas

preguntas va implícita en ellas mismas. La aparición del arte demuestra una necesidad de expresión, y al mismo tiempo una necesidad de permanencia y dominio sobre los elementos. Los más desprevenidos no verán en esas imágenes sino el resultado de la necesidad de representación, o instinto de imitación, tiene la importancia de ser una manera de emplear las imágenes plásticas como una forma de conocimiento de la realidad. A través de sus obras, el hombre primitivo estaba iniciando un análisis de la realidad, que debería transformarse progresivamente en una posibilidad de dominio sobre esa realidad. Es indudable también que la frecuente utilización de líneas y colores, de signos y símbolos determinados, llegaron a producir una conciencia estética y el nacimiento de estilos de arquetipos visuales diferenciados. Admitiendo pues, como un sobreentendido, que el hombre demuestra su condición superior, desde el momento en que es capaz de proyectarse fuera de sí mismo, para asumir la representación del mundo y también de su propia persona. Esa representación, naturalmente, estaría condicionada por varios factores, de tipo mágico y religioso unos de tipo racional y material otros. Sin embargo, no queremos pasar demasiado rápidamente sobre el primer enunciado, que nos parece de suma importancia para la comprensión de la obra de arte como un fenómeno puro de la inteligencia y la sensibilidad. Si admitimos, como dice el gran pensador de arte inglés, Herbert Read, que primero fué la imagen y luego la idea —en lo cual, por nuestra parte, estamos de acuerdo— estamos aceptando que todo proceso del pensamiento tiene como una necesidad natural de la observación y asimilación de la realidad objetiva; realidad objetiva que luego es sometida a un proceso de transformación, condicionado por los particulares intereses del ser-individual o el ser-colectivo que ha asumido ese impulso de representación. El hombre primitivo, condicionado o motivado por la imagen obsesiva de las cosas que de algún modo atraen preferentemente su atención o afectan sus necesidades, se encuentra repentinamente obligado por esas mismas imágenes a proyectarse fuera de sí mismo para contemplar esas imágenes en un plano ideal y contemplarse también así en diferentes situaciones del tiempo y espacio. Como un derivado de la experiencia sensible, el hombre comienza a inventar situaciones, actos y aspiraciones, que por una parte serían un factor mágico para conjurar ciertos valores positivos a su existencia, y por la otra servirían para contar acontecimientos sucedidos o por suceder. Llegados a tal punto, deberíamos admitir que, merced a tal volición, el hombre intenta por primera vez ejercer una de las posibilidades primeras de la inteligencia que es la facultad de abstracción; pero cuando me re-

fiero en este caso a la abstracción, de ningún modo lo hago pensando en insinuar determinadas modalidades estéticas, sino más bien con la intención de dar relieve a la facultad inteligente de obtener gráficamente la esencialidad de algunas cosas para llevarlas a un plano de permanencia idea. De todo este breve esquema que hemos hecho, un poco a la manera de una introducción a la interpretación del artista y su obra, partiendo de los elementos históricos de los pueblos pre-históricos y primitivos, podemos sacar en conclusión que el origen de la facultad creadora se encuentra primero en la sensibilidad, segundo en la capacidad de observación y análisis, tercero en el poder de organización y cuarto en la voluntad de dirección. La sensibilidad conduce a la imaginación y la intuición, es una manera de estar abierto hacia la percepción del mundo, y también es una facultad de establecer equivalencias psíquicas, espirituales e intelectuales con las imágenes resultantes de esa percepción, es un modo de establecer un concepto directo o inmediato con ciertos valores e ideas, cuya explicación posterior vendría como resultado del análisis racional de esas intuiciones. La capacidad de observación y análisis sería el resultado de la cualidad sensible, es decir, una manera de interpretar intelectualmente las proposiciones de la experiencia sensible. La organización es una fase posterior al desarrollo intelectual, que permitiría al hombre codificar y disponer a su antojo los diversos elementos formales que componen su experiencia artística, y la voluntad de dirección sería la facultad, derivada de esa misma experiencia, para emplear los medios artísticos como agentes potenciales de alguna forma de transformación o modificación de la realidad.

Lo que ha sido la pintura, desde la edad del hielo hasta nuestros días, no escapa a esos postulados iniciales que fueron revelados con tanta anticipación. Realidad-imagen-intuición, es la trilogía de valores que acompaña a la pintura desde el principio del tiempo. Pero, si la pintura, por su condición de objeto visual debe, necesariamente, referirse a la realidad ¿Cómo pudiera suponerse entonces, como se ha dicho, que en algunas circunstancias, la pintura y el arte plástico han estado al margen de la realidad? Por mi parte, creo e insisto, que la pintura y la escultura siempre han estado vinculadas a la realidad, y más todavía, que ese vínculo es absolutamente imposible de desterrar, que la realidad es ineludible, lo único que varía son las formas de percibir, sentir e interpretar la realidad, y esas variantes no son, de ninguna manera, caprichosas y gratuitas, sino que obedecen a situaciones de diversas índoles: psíquicas, geográficas, sociales, culturales e históricas. Para una interpretación eficaz con la obra de arte, sean cuales fueran sus características de tiempo, estilo o intensión, debemos partir de una premisa fundamental, ya que sin ella sería vano

cualquier intento de lograr alguna aproximación con esa obra. Esa premisa es la de que toda obra de arte genuina y verdadera obedece a una profunda motivación de tipo psíquico y de tipo cultural e histórico. El arte verdadero no es cosa de juego, ni tampoco es producto de caprichos y trivialidades superficiales. En el fondo de toda obra de arte auténtica hay un supuesto de tipo cultural e histórico. Tal vez con esto quiera decir que la obra de arte es equivalente a la autenticidad del artista y la circunstancia que la ha producido. Esta cualidad se refleja en la identificación que el artista ha establecido con su obra y con su tiempo. La dificultad para interpretar el arte, o una de las mayores dificultades, consiste en que para valorar los resultados son muchos los que parten de términos de comparación inadecuados, uno de esos términos equivocados de comparación, que es el más frecuente, es aquél que exige a la obra de arte solamente la habilidad de imitación del mundo circundante. Obsérvese que hablo de imitación y no de representación ni equivalencia. Este prejuicio nefasto, a mi entender, tiene su origen en una mala interpretación, o interpretación limitada del arte renacentista. Casi todo el mundo tiene como punto de comparación del arte de todos los tiempos y todas las latitudes, el modelo renacentista. Existe un vicio de interpretación renacentista que impide a muchas personas establecer una verdadera aproximación con obras de arte que obedecen a otra sensibilidad y otro estilo. Hay personas que se empeñan siempre en comparar cualquier obra de arte, antigua o actual, con las obras de museos debidas a Leonardo, Miguel Ángel, Tintoretto, Paolo Ucello, Rafael o Piero de la Francesca; porque suponen que nunca antes ni después de ellos ha podido nadie producir una imagen más fiel o más sublime de la realidad. Pero tales personas se equivocan, no sólo porque tienen una imagen limitada de lo que es verdaderamente la realidad, sino porque también, en su fuero interno, lo que reclaman no es un arte con validez plástica, autenticidad y contenido histórico, sino un espectáculo de formas y colores que halague su particular sentimiento del mundo y les produzca placer y goce visual. Con esto no quiero decir tampoco, y bueno es aclararlo, que el arte renacentista carezca de valores plásticos, sino que ese arte fue la culminación de un proceso que los filósofos del arte han denominado como el impulso de proyección sentimental, es decir, un arte donde tanto el artista como el espectador gozan al proyectar y recibir de la obra un sentimiento de goce objetivado: proyectan y reciben sus sentimientos de una naturaleza radiante, voluptuosa, halagadora y plena. Sin embargo, si esas personas observan detenidamente esas obras, que a su juicio son las que reflejan más fielmente la realidad, encontrarán que todos esos artistas modificaron sustancialmente la realidad según su propio temperamento. El cristo de Ru-

bens dista mucho, formal y conceptualmente de los cristos de Velázquez y El Greco; así como las madonas de Rafael son totalmente distintas a las figuras semejantes pintadas por Ticiano o Caravaggio. Así pues, aunque el tema principal hay sido y sea todavía, en muchos casos, la imagen directa, o ideal de la realidad, el artista, en todos los tiempos, no ha hecho otra cosa sino transformar y modificar la realidad, de acuerdo a su particular circunstancia.

De cierto modo y en muchísimas oportunidades, para la pintura ha sido casi una obligación plantearse como tema ineludible la representación de la realidad. La pintura es un arte que se hace por la vista y para la vista. El sentido visual exige objetos reconocibles que posean una determinada organización. El ojo pide un mínimo de equilibrio, armonía y analogía entre las partes representadas para no sentirse afectado e incómodo. Así mismo, la razón reclama un determinado margen de normalidad y comprensibilidad para no sentirse turbada o extraviada, aunque también por lo general la razón tiende adaptarse a lo que el inconsciente ha propuesto y demostrado como válido; la razón, no pocas veces, hace aceptables y perdurables las cosas que el instinto ya había revelado antes que la claridad y objetividad del procedimiento analítico les diera credenciales de validez.

El hombre prehistórico, el artista auriñaciense, magdalenense, del levante, o de cualquier otra parte, donde debemos incluir también los pueblos primitivos como los de Tasmania, Australia, Nueve Zelanda, Guinea, Nigeria, Sierra Leona, Camerón Gabón, El Congo y Angola; tuvieron —y muchos de ellos tienen todavía— una relación mágica con la realidad. Esa realidad estaba muy lejos para ellos de ser una realidad idílica, generosa y confortable. Su condición social y su naturaleza anímica distaban mucho de proporcionarles la fisonomía ideal y plácida del "buen salvaje" que tanto agradaba a Rousseau y a las mentalidades burguesas de los siglos XVIII y XIX. La realidad para los pueblos primitivos era y es una realidad amenazadora, plagada de misterios y peligros, ante los cuales el hombre no podía hacer otra cosa sino sentirse indefenso y a merced de la naturaleza y los elementos. El arte para esos pueblos era un modo de sobreponerse a la incertidumbre, un medio para afirmarse en la vida, y también un procedimiento eficaz para ejercer alguna forma de dominio sobre los elementos y el medio ambiente. Es indudable que el arte tenía una raíz mágica, aunque al mismo tiempo estaba dotado de un alto contenido estético, aunque lo más importante es que ese arte fue hecho y ha quedado como una prueba irrecusable de la naturaleza creadora del hombre. Asombra pensar cómo pueblos tan primitivos como los bosquimanos y los australianos, sean

capaces de obtener en su pintura, esquemas formales que, en cuanto a plasticidad, equilibrio y contenido poético, se emparentan con el mundo complejo y cristalino de Paul Klee, o con las anotaciones rítmicas de Calpogrossi, las aventuras gráficas de Henry Michaux, o el dulce mundo larvario y unicelular de Singier. La única defensa de que el hombre prehistórico y primitivo tenía ante la naturaleza era su poder de invención, su limpio impulso de transmutación de la imagen y su sorprendente aptitud para la esumatización y la abstracción, así como la propiedad de síntesis, que aun todavía sólo corresponde a algunos iluminados o algunos maestros. Los bisontes de Altamira, los caballos de Lascaux y la multitud de imágenes, impresiones, grabados y maculaturas que quedaron regadas en las paredes de las cuevas, tienen la importancia de ser una invocación a las fuerzas sobrenaturales que habitan en los objetos y también la demostración de un poder inventivo que no pocas veces desbordaba los límites de la experiencia sensible, la experiencia directa ante las cosas y la voluntad de representación literal, para convertirse en intuiciones ideales de los objetos. Es indudable que los valores de representación: las pinturas de animales y gran parte de los signos y tactiformas pintados o grabados, son un resultado del deseo de satisfacer los requerimientos de esos poderes ocultos y también de dominarlos, de imponerse a ellos a través de la imagen. La imagen, en este caso, tenía un doble papel, por una parte era un medio de conjurar las fuerzas desconocidas para obtener un privilegio sobre ellas a fuerza de poseerlas —no olvidemos que el acto de pintar era un modo de poseer el objeto representado— y por la otra parte era oportunidad que permitía al artista lograr una especie de catarsis expresiva, que le permitía superar la tensión constante que experimentaba ante el peligro, la muerte y la incertidumbre—.

La pintura para el hombre primitivo era un medio de posesión y también de revelación y expresión. Sin darse cuenta, ya que su intención seguramente no era la de hacer obras de arte —como también sucede con los niños—, estaba afirmando en esas pinturas, signos, maculaturas, tactiformas y grabados; que por encima de sus necesidades materiales flotaba una ambición, o una exigencia impostergerable de transformar el sentido y la significación de su vida, así fuera subjetivamente. Mediante la fantasía, el instinto o el poder de fabulación se esta construyendo una segunda realidad que era la imagen de su relación espiritual con el mundo, estaba contribuyendo a revelar un aspecto desconocido, extraño y conmovedor de sí mismo y del universo; estaba elaborando un lenguaje, que más que una imagen, era apto para transmitir la esencia o la idea de las cosas, para sublimar la imagen y convertirla en un concepto atemporal. El bisonte de pie de Altamira, la vaca roja de Lascaux, los ca-

ballos encapuchados de Pech-Merle, el escudo rojo en Monte Castillo, el botellón de los colibríes de los Nazcas en el Perú, el combatiente herido, de Paracas; Mura-Mura, el personaje legendario de los australianos; así como Anubis, Horus, Hathor; el dios lunar de la ciudad de Ur, los animales fabulosos de la puerta de Istar, en Babilonia; los toros alados del palacio de Artajerjes; los Bodhisattva del santuario de Ajanta, los caballos de la dinastía Yuan; las máscaras rituales del Gabón, e incluso, las obras de civilización avanzada, como la Gran Atenea de Fidias. Son evidencias con suficiente relieve para demostrar que desde los tiempos más remotos y en las civilizaciones más distintas, el artista se ha preocupado en trasponer el mundo de las apariencias para percibir el otro significado de las cosas. La segunda puerta de la percepción de los cabalistas, los alquimistas y los místicos, siempre se abre hacia la tercera, y esta hacia la cuarta, y así sucesivamente, hasta obtener, en una secuencia ininterrumpida de la sensibilidad y la inteligencia, que aún proviniendo de la dimensión temporal, de la experiencia directa e inmediata, se convierten, no obstante; en objetos de una realidad distinta a la que le dió origen y fué su punto de partida; se transforma, por virtud de la intuición fantástica, en objetos correspondientes a una sobre-realidad, es decir, adscritos a un plano distinto de la realidad. Cuando el objeto, merced al tratamiento del artista, pierde su temporalidad, o lo que es lo mismo, su condición doméstica y habitual, ingresa al plano de lo atemporal; aún siendo experiencia se convierte inevitablemente en idea; deja de ser particular para convertirse en universal, en algo que pertenece a lo eterno y absoluto. Todo lo que deja de ser experiencia inmediata se convierte en símbolo, y los símbolos siempre poseen un extraño poder de transformación, tienden, inevitablemente, a transformar al hombre en lo que ellos son. Por eso las grandes religiones siempre han preferido el símbolo a la alegoría y la anécdota. El hombre sólo se conmueve ante aquello que de alguna manera es diferente a él y lo sobrepasa. Lo perfecto y lo imperfecto ejercen por lo general una misteriosa transformación. Pero todo tiende a ser imperfecto. Todo arte debe tener algo de imperfección para ser verdadero, dijo alguien ahora no recuerdo bien, pero creo que fué Nietzsche; es cierto. La más acentuada voluntad de perfección conduce inexorablemente a un resultado sobrenatural; así como la más acentuada voluntad de imperfección también conduce a un resultado sobrenatural. Ambos caminos pueden coincidir en lo fantástico. Igualmente fantástico pueden ser Fidias y el Bosco, Dante Gabriel Rossetti (fundador del pre-rafaelismo) y Jean Lorraine, el pintor americano a quien atribuyo el retrato de Dorian Grey, hecho para la película del mismo nombre, sobre la obra de Wilde. La gran Atenea de Fidias dista mucho de ser la representación de una

mujer normal. Esa figura monumental, solemne, sobrecogedora y terrible, que se alza como una inconcebible terrible violencia de perfección contra los sentidos, tiene muy poco que ver con la jovencita que besa al novio en el jardín de su casa; o con la buena señora que lava los pañales del niño y prepara la comida al marido. Esa monstruosa, bella bellísima, imponderable invención de Fidias, está totalmente desprovista de domesticidad y temporalidad. Todo el arte griego fué absolutamente antinatural, o sobrenatural, por eso fué un gran arte. Los griegos, con toda seguridad, se representaron como ellos querían ser, no como fueron totalmente, con todos sus pequeños accidentes y trivialidades cotidianas. La imagen que tenemos de Grecia es una imagen poética, pero no una imagen naturalista y real. Turba los sentidos, la inteligencia, la memoria, el carácter, la personalidad, y casi mueve a indignación el imaginar al divino de Platón echando a la calle los tobos de porquería, porque en su casa no había cloaca, ni tal vez recolector de basura. Sin embargo, así pudo ser. Pero a nadie interesa la circunstancia cotidiana y pedestre que Platón tendría que sufrir, sino lo otro, su virtud de florecer sobre el pantano, sobre todo este pantano que ha sido el mundo, y continúa siéndolo. Ya sé que los sentimentales por un humanismo a ultranza me responderán que el hombre lo es totalmente en la medida de sus virtudes y sus vicios, de su inmundicia y su nobleza, de su asco y de su orgullo. Está bien: o está mal; si eso es así yo no lo puedo cambiar, ni quiero entrar a discutir esa cuestión, pero el arte es otra cosa: en el arte, insisto, siempre hay un considerable y hasta inevitable margen de dignificación. Cuando Sancho Panza se descarga a la vera del Quijote, la acción pierde lo repulsivo que sería en condiciones normales, porque, incluso esa misma acción está encuadrada dentro de la dignidad y el aliento propios de esa obra extraordinaria que es El Quijote. Toda la literatura realista, el cine realista, e incluso la pintura realista (pienso en Courbet) con toda su realidad, con toda su voluntad de anotación directa de los hechos, está no obstante, en un plano distinto al de la verdadera realidad. La realidad-real es intransferible e irreproducible. No hay ningún pigmento blanco que iguale en luminosidad el blanco de una nube, ni hay palabras equivalentes para explicar el hedor del pus o para producir la sensación exacta del resplandor del sol; ni hay fotografía, ni cámara, ni camarógrafo, ni film capaces de registrar, sin violencias o ambigüedades, el fresco aire de un amanecer, o la presencia de una mujer bajo la luz plateada de la luna.

La realidad real sólo podemos vivirla como experiencia, y es más que suficiente, o utilizarla como material de creación para trasponerla, pero nunca igualarla. El arte es para modificar, trasponer o transmutar la realidad, para obtener a lo sumo, en caso de que se quiera hacer una semejanza, la objetivación de un *clima* equivalente o aproximado. Pero las equivalencias o las metáforas sólo pertenecen a los poetas, a los artistas que establecen una identidad profunda con el objeto, con la vida o las cosas, y en virtud de ese estado de gracia son capaces de poseerlas. No estaba equivocado Apollinaire cuando decía que todo arte verdadero es inhumano; pero, por favor, no hay que alarmarse ni tenerle miedo a las palabras. Entiendo que Apollinaire hacía una diferenciación entre lo humano doméstico y lo humano en otro plano de las ideas. Lo que Apollinaire quería decir es que el arte pertenece a una jerarquía del espíritu que, necesariamente, ha trascendido de lo que es lo humano en su escala habitual, para ubicarse en un plano distinto al de las experiencias elementales. Así, el poder de fabulación, el sentido de lo fantástico, la intuición de lo maravilloso, han servido al hombre para inventar los símbolos que le permitirían un dominio subjetivo sobre los elementos, la posibilidad de abrirse hacia campos de experiencias que rebasaban las circunstancias inmediatas, y establecer un sistema de valores capaz de proporcionarle los apoyos espirituales necesarios a su voluntad de creación y necesidad de expresión.

Del complejo artístico que ha sido el proceso de la plástica, desde los tiempos prehistóricos hasta la actualidad, podemos colegir que en el hombre artista han privado dos actitudes, dos modos de sentir la realidad y el mundo. Por una parte tendríamos la tendencia orgánica y figurativa, y por la otra, la tendencia abstracta. Si bien es cierto que el hombre parte primero de una necesidad orgánica de figuración, proporcionada a través de las imágenes de la realidad, no tarda tampoco en aparecer la tendencia a la abstracción, la voluntad de abstracción, que sería también, como veremos, una manera de reaccionar ante la realidad. Esta tesis fué brillantemente por Worringer, uno de los más grandes pensadores del arte, en su obra fundamental, que fue su tesis de grado; "Abstracción y Naturaleza". Ese libro, publicado originalmente en 1908, vino a conmovier y transformar sustancialmente

el pensamiento estético de nuestro tiempo, haciendo sentir su influencia sobre las bases conceptuales en las que se mantenía el arte desde la Academia, el Romanticismo y el Impresionismo. En ese libro, Worringer plantea de manera magistral el conflicto o la dualidad existente entre los modos de interpretar y sentir el contenido de las obras de arte, así como el espíritu o voluntad artística que anima ambas actitudes. Allí Worringer define las dos actitudes de la sensibilidad artística del hombre; *el afán de proyección sentimental* y *la voluntad de abstracción*. El afán de proyección sentimental encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, mientras que la voluntad de abstracción la encuentra en lo inorgánico y lo cristalino. La proyección sentimental vendría a ser un goce estético auto-objetivo: "Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente a mí mismo, protectarme en él, penetrar en él con mi sentimiento". Proyección sentimental es el sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa. Aquello que el hombre designa como belleza, es una satisfacción de esa interna necesidad de auto-actividad que es la premisa del proceso de proyección sentimental. En las normas de una obra de arte nos gozamos a nosotros mismos. El goce estético es goce objetivado de sí mismo. En el polo opuesto estaría situada la voluntad artística dirigida hacia la necesidad de abstracción. La necesidad de abstracción se encuentra latente en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza, en todas las épocas primitivas y también en algunos pueblos orientales de cultura desarrollada. De cierta manera, la necesidad de abstracción se encuentra en el punto inicial de todo arte y permanece también en ciertos pueblos poseedores de alto nivel cultural; al contrario de los griegos y otros pueblos occidentales donde el afán de abstracción va disminuyendo lentamente, hasta ceder su lugar al afán de proyección sentimental. En el arte griego arcaico encontramos esa necesidad de abstracción que lentamente se va convirtiendo en un arte más romántico, más halagador a los sentidos y mucho más particularizado que el anterior. Igual fenómeno sucede con el arte Bizantino, el Románico y el Gótico, que son todas formas de arte determinadas por la necesidad de abstracción. ¿Cuáles serían los supuestos psíquicos de la necesidad de abstracción? Esos supuestos habría que buscarlos en el sentimiento vital de

16 aquéllos pueblos (los primitivos), en su comportamiento anímico frente al cosmos. Mientras que la proyección sentimental estaría condicionada por una venturosa comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante; el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos. Atormentados por la complejidad y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, los pueblos primitivos y orientación se hallaron dominados por una intensa necesidad de quietud y seguridad. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismo, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y su aparente casualidad, en eternizarla acercándola a las formas abstractas y encontrar, de esa manera, un punto de reposo y firmeza ante la fuga y caprichosidad de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, desprenderlo de su nexos natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, para depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir, arbitrariedad; volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto. Al lograrlo, sentían aquella felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza de la forma orgánico-vital. Es más ellos no conocían otra belleza y por lo tanto no sería aventurado llamar aquello su belleza. No es que el hombre primitivo busque más ansiosamente, o sienta con mayor intensidad la sujeción a la ley que rige la naturaleza. Es todo lo contrario, precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior; exactamente por no ver en su complejidad e incesante cambio sino el cambio y la caprichosidad es que busca desesperadamente producir, a través del arte, una ley u organización que lo ponga a salvo de la incertidumbre con que el mundo se presenta a su conciencia.

Resulta desde todo punto necesario establecer una comparación entre el hombre primitivo y el hombre civilizado, ya que la necesidad de abstracción ha encontrado en nuestro tiempo un caldo de cultivo y unas condiciones tan propicias a su desarrollo. Es curioso observar que el espíritu humano, después de haber recorrido en una evolución milenaria toda

la órbita del conocimiento racionalista, se despierte de nuevo en él, casi como una resignación del saber, el sentimiento para *cosa en sí*, la necesidad de abstracción. Lo que antes había sido distinto, es ahora producto del último conocimiento. Desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y casi tan indefenso como el hombre primitivo, reconociendo, tal vez, como decía Schopenhauer que este mundo visible en que nos encontramos puede ser una apariencia sin realidad, comparable a la ilusión óptica y al sueño, rodeado de un velo que envuelve cruelmente la conciencia humana, hasta el punto de situarlo ante algo de lo cual puede ser falso, a la par que verdadero, decir que es o que no es.

Al mismo tiempo que el afán de proyección sentimental y la necesidad de abstracción, resulta de capital importancia deslindar el simple impulso de imitación con el arte verdadero. El mismo Worringer afirma que el impulso de imitación, la necesidad de reproducir y copiar la naturaleza es una necesidad elemental del hombre, pero también anota que esa necesidad está fuera del campo de la estética y su satisfacción no tiene nada que ver con el arte. Para despejar dudas sería necesario agregar que no debe confundirse tampoco el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico. Cualquier confusión entre estos dos conceptos es de graves consecuencias, y es probablemente aquí donde se origina la actitud torcida y equivocada que la mayoría de las personas tiene hacia el arte. Efectivamente, la generalidad de las personas confunde con el arte verdadero aquello que refleja con la mayor pasividad su necesidad de imitación y copia de los productos de la naturaleza.

El impulso de imitación ha imperado en todas las épocas, aunque la historia del impulso de imitación es la historia de la simple habilidad manual para reproducir pasivamente la fisonomía o el aspecto de los objetos, la cual, naturalmente, carece de importancia estética. Así pues, aquellos desprevenidos aficionados o desaficionados de la pintura que la mayoría de las veces, en su fuero interno, no acaban de comprender por qué un cuadro de Reverón es superior a los cromos que venden en la Plaza Morelos, pueden encontrar en estas teorías de Teodoro Lippo y Worringer la explicación

necesaria para despejar sus dudas y vacilaciones. Volviendo sobre el asunto que estamos comentando, podemos agregar que en tiempos remotos el impulso de imitación se hallaba completamente deslindado, divorciado y marginado del impulso artístico propiamente dicho, el impulso de imitación encontraba su campo de acción en las artes menores, en la producción de idolillos y juguetes simbólicos que se conocen desde las épocas artísticas más tempranas y que en muchos casos están en abierta contradicción con aquéllas creaciones donde sí se manifiesta la voluntad artística verdadera. En Egipto se desarrollaron simultáneamente, aunque separados el uno del otro, el impulso de imitación y el impulso artístico. Mientras que ciertas formas de arte artesanal creó con asombroso realismo aquellas conocidas estatuas como el escriba y el alcalde de aldea, el verdadero arte, llamado erróneamente arte cortesano, muestra un estilo austero y singular que evita todo realismo anecdótico. El arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, no así el instinto de imitación que siempre se queda en el gusto juguetón por la reproducción fiel del modelo natural. La aureola que rodea el concepto de arte, así como la devoción que ha gozado a través de los tiempos, sólo ha sido motivada por una intensa necesidad psíquica y espiritual, por una profunda identificación del hombre artista consigo mismo y con las determinantes ideales y espirituales del tiempo que le ha tocado vivir.

¿Cuál es, o debe ser la actitud del artista plástico contemporáneo? Ese problema está planteado en la actualidad. No obstante, por encima de todas las definiciones no es difícil advertir que el mundo actual es, y tiende a ser cada vez más, un mundo condicionado por la ciencia y la técnica que se resiente por la ausencia de un nuevo humanismo. Tal vez en manos del arte esté la posibilidad de encontrar los hilos de ese humanismo presentido. El mundo actual está condicionado por la ciencia y la técnica, aunque al parecer ambas disciplinas marchan por encima o al margen del desarrollo humanístico. Los artistas, por nuestra parte, con excepciones, claro está, hemos mirado casi con temor ese desmesurado crecimiento de la ciencia, hasta el punto de que la reacción general es la de mantenerse a un lado, o ignorar esa situación,

ubicándose unos, los realistas, en un plano de atención hacia el costumbrismo, la anécdota y la filosofía social, expresados mediante formas que tienen un grado de mayor o menor relación con la figuración tradicional. En otra perspectiva están los artistas que se ubican en un ordenamiento de trabajo más o menos libre que es expresado, bien a través de manchas, texturas, grafismos, superposiciones, etc. (Tachismo e Informalismo) o también por la incorporación sobre el soporte, es decir, el cuadro, la superficie, de materiales heterogéneos que al mismo tiempo subliman la condición de los objetos y configuran un modo de reivindicar la realidad mediante cosas que el uso, la permanencia y la frecuentación han hecho obsesivas e inevitables (Pop Art).

De cualquier manera, estamos situados ante un silogismo que nos hemos empeñado en desconocer: la ciencia y la técnica se imponen en el mundo actual; por lo tanto el mundo actual debe ser técnico y científico. Técnico y Científico, sí, pero en qué medida? Se hace necesario, de tal modo, tanto por parte de los científicos como de los artistas, colocar el espíritu, no en el medio sino antes de esos dos términos. La ciencia como aliada de la poesía, no como su enemiga. Creo que a unos y otros no nos queda otra alternativa para dignificar nuestra situación en el mundo, o al menos, para sobrevivir. Arte y ciencia pueden estimularse mutuamente, es necesario dar la bienvenida a todas las cosas que la inteligencia del hombre proponga o pueda proponer. El término *imposible* carece ya de validez, porque cada día nos convencemos de que lo que ayer parecía insólito y aventurado es hoy factible y está al alcance de nuestras manos. Todo es lícito y todo se puede hacer en función de una conciencia constructiva. El hombre ha tenido y tiene un instrumento de valor imponderable: la intuición, la imaginación y la inteligencia; instrumento, o instrumentos de los cuales debe hacer uso con voluntad y decisión hasta alcanzar las fronteras más altas..... e ir más allá si es posible. ¿Por qué no?.