

# ENSAYO



.....  
*llegar con la mano a esa capa finísima, casi incolora  
ya del aire, donde están las ideas inéditas.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

## REALIDAD EN EL ARTE

*Asesinar la pintura abstracta es merecer lo que quede, en ese caso lo figurativo malo.*

JEAN PAUL SARTRE

### 1

Nos aproximamos a la realidad con la vigilia de nuestros sentidos. Cuanto más despiertos se encuentren éstos, mayor será lo que podamos captar del mundo que nos rodea. Cualquier aspecto de lo exterior e interior en nosotros que se nos haga patente y *distinto* es lo que constituye esa entidad que llamamos realidad. Se nos ofrece desflecada en fases numerosas y diversas. Cada una de estas partes, si son examinadas unilateralmente, presentan asimismo su particular dinámica, *varia también en todo sentido*. Imaginémonos un pequeño pueblo, una villa de corta extensión con exigua densidad de habitantes, de parecidas costumbres y que vivan todos de una sola industria. Si se nos dice el número exacto de sus pobladores, los kilómetros cuadrados que abarca su perímetro, se nos describe los hábitos de la gente, qué comen, cómo visten etc.: nuestro saber será mediato, de segunda mano. No bastará para hacernos con un conocimiento correcto del lugar.

En cambio, tomar contacto directo con dicho villorrio, *patear* toda su área, permanecer cierto tiempo con sus individuos, frecuentar su trato, conocer sus nombres, mirar las fachadas de sus casas y el interior de sus moradas, nos traerá un saber más rico a causa de la *experiencia* directa, la cual nos proporcionaría datos reales sobre los

que elaborar un juicio más apretado, más junto y, por tanto, más aproximado y auténtico.

Deseamos mostrar que es la práctica lo que en definitiva nos da el conocimiento más profundo. El mejor aliado que tiene aquella es el tiempo ya que, gracias a éste, se hace notar el incesante dinamismo de la realidad observada.

Nos deja algo confusos ver cómo todavía al tratar este asunto se incorporan las viejas palabras: *la cosa en sí, el ser, el ente*, etc., cuando la física actual nos enseña que toda materia que se manifiesta está formada por diferentes sistemas dinámicos, constituidos por corpúsculos cargados de energía eléctrica positiva o negativa como son los electrones, protones, neutrones y la serie de alrededor de treinta partículas que se conocen hasta ahora, productos descubiertos en análisis no mental, sino empírico y con gran abundancia de verdaderas comprobaciones.

Nos puede llevar a confusión no sólo el caso de escritos del presente, mas también aquellos que son de otro tiempo, al no advertirlo. Creemos, pues, de gran utilidad leer con la suficiente sagacidad para tener en cuenta constantemente la época de las letras que vemos. Conviene decir esto, aunque no lo parezca, por el signo de los días que corren. La gran cantidad de material impreso que nos espera siempre, las pocas horas de que disponemos para nuestras lecturas, hacen que éstas sean sumarias y los riesgos de la velocidad son muchos. Es importante situar cronológicamente nuestro pasto intelectual. Todo lo que pertenezca al pasado se encuentra en un proceso de alejamiento, en mayor o menor grado, de lo real; *va perdiendo* actualidad. ¿Quién, por ejemplo, reconocerá hoy a Martín Heidegger en las siguientes líneas sobre la realidad nacional alemana, si no tiene presente la fecha de noviembre de 1933 en que fueron escritas?

«La Revolución nacional socialista trae consigo la revolución total de nuestra existencia alemana.

De vosotros depende, ante este acontecimiento, el seguir siendo los que siempre van a la cabeza, los que están dispuestos, los que son tenaces y crecen sin cesar.

Vuestra voluntad de saber buscar la experiencia de lo esencial, de lo sencillo y de lo grande.

Estáis reivindicados para veros expuestos a lo que constituye la amenaza más cercana, y el más lejano compromiso.

Sed duros y auténticos en vuestra existencia (...).

...El Führer, él y sólo él, es la realidad alemana, presente y futura, y su ley...» (1)

Se ve cómo este pensador, al que todavía, por su oscuro y cautivador estilo, mira la juventud occidental, se estrella, al examinar la realidad nacional alemana, en una visión hipertrofiada e idealista de la historia de su patria. Nada hay más peligroso que el abuso de la imaginación cuando tratamos de comprender lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Un uso discreto se puede convertir en poderoso auxiliar de las otras potencias cerebrales, en cambio. La imaginación sólo debe intervenir cuando los datos sacados de la observación directa, o del estudio, no nos permitan realizar un juego claro y racional con ellos.

Por otra parte, el citado profesor alemán procede siempre igual. Propone un tema real para su estudio, pero luego parece que olvida su propósito y cuando debiera estar despojando al objeto de su examen de los atributos, es decir, simplificándolo, analizándolo, resulta que le añade todas las formas posibles. Pone en marcha el caleidoscopio de su poderosa imaginación secundado por un estilo denso, oscuro, pero al que es cierto que no puede negársele su gran calidad poética.

Hemos insistido, estamos insistiendo, en lo que entendemos por realidad. Se ha señalado a la imaginación como obstáculo y también como ayuda para alcanzar el mejor conocimiento de esa realidad. A la práctica como la mejor herramienta para conseguirlo y se apuntó también la alianza práctica-tiempo que permite apreciar el factor más importante de dicho conocimiento: su categoría dinámica y cambiante. Todo ello para que nos apoye más adelante en nuestro intento de explicar el sentido vago de *realismo en el arte*.

---

(1) Freiburger Studentenzeitung, 3-XI-33

El epígrafe *Realidad en el arte* que encabeza estas notas puede cubrir una vasta especulación sobre el tema, que no nos proponemos desarrollar y nos toca limitarlo declarando que sólo se trata de un corto ensayo alrededor, en especial, de las artes plásticas, centrado en la interesante frase que citamos al principio, de Sartre.

El público, que es al fin a quien van dirigidas las artes plásticas, hace una división simplista en la pintura: todos aquellos cuadros que dejan ver una referencia clara sobre las cosas, donde se pueda percibir sin dificultad la línea que da contorno a un objeto vivo o inanimado son *realistas*; el resto, ya sea impresionismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, etc., etc., es parte del informalismo y por ser técnicas que «no entiende» lo reduce todo a «pintura modernista o de vanguardia» que sólo puede interesar a algún burgués, por *snobismo*. Esto, aunque haya sido la opinión del gran público y del pueblo, equivale a decir que todos los chinos tienen la misma cara. La crítica que, a pesar de sus tremendos esfuerzos afilando millones de palabras, no ha logrado convencer a nadie, sólo ha parido un término que supone un corto progreso: *lo figurativo*. Creemos que no exageramos lo más mínimo en asegurar que esta expresión con el antagonismo de su contrario (*lo no-figurativo*) es lo único eficaz hallado en un informe y descomunal montón de años, papel y tinta. Entendemos que la curiosidad que empieza a alborear ahora, entre la gente, por la plástica más avanzada, de ningún modo se debe a la labor ingente de reductores críticos, sino a la permanencia en el tiempo de una dinámica evolución del arte pictórico que no retrocede; al contrario, que se muestra cada vez más atrevida.

La pintura abstracta por todo lo que tiene de no figurativa se nos convierte en algo muy difícil de asir, de reducir (prácticamente es irreducible), y ello hace que nos parezca sospechosa. En las mentes de formación escolástica esta sospecha se agranda hasta pretender que es un crimen estético... Para otras personas, que no se sujetan a parecidos principios, con mayor flexibilidad, todo lo que tiene de complejo y de contradictorio vale, precisamente,

para darle categoría de realismo activo a dicho arte, y la suspicacia queda apartada en un rincón, circunscrita al ámbito de unos pocos artistas (?) que, en efecto, no están facultados para utilizar tales medios de expresión. Esto es paralelo al impacto que produce la obra ingenua de ciertos pintores dentro de otra mayor altura del arte figurativo. Es un contrapunto en tono distinto que realza por contraste la melodía principal.

Ante un realismo despiadado, implacable, que suele dejar ver Goya en algunas de sus telas, se encuentran el discreto realismo, sereno, de Velázquez, el adocenado de Murillo, los distintos grados de languidez del realismo de Ticiano, Tintoretto y Greco, el neoclásico y sobrio de Tiepolo, etc. Hemos citado unos pocos maestros y confirmamos, al fijarnos en su pintura, lo que ya hemos apuntado acerca de la realidad: sus aspectos cambiantes, su inmensa diversidad, no sólo, naturalmente, por la extensión infinita que presenta el campo objetivo. No; en un solo sector, la figura humana, por ejemplo, muestra tantos matices, tanta riqueza de material para el artista, que éste se ve forzado a elegir y, por tanto, a despreciar, a *deducir*. O sea, que construye su obra a base de unos datos que escoge —consciente o inconscientemente—, haciendo *abstracción* de los demás. Si se pudiese hacer la experiencia de disponer de los dos grandes maestros, Rafael y Rembrandt, para hacer un retrato a una dama que actuase como único modelo de ambos, en un mismo estudio; acabado el trabajo, no nos cabe duda alguna de que la turgencia de las carnes pintadas por el holandés sería asaz diferente del pulido contorno de la señora retratada por Sanzio.

Es obvio que no intentamos, con lo dicho, quitar consistencia a las cosas que componen la realidad, pero sí manifestar la naturaleza móvil y no estática de las cosas, así como la condición plural de los estímulos que brindan a nuestros sentidos. Éstos han de afanarse en recibir al máximo el material captable para poder exteriorizar más inteligentemente cada vez su reflejo.

Uno de los acusados movimientos del arte de las dos dimensiones, el impresionismo —con seguridad de gran importancia en el general desarrollo de esta actividad—, tiene como base aquel fundamento, pero limitándose a un

solo aspecto de la realidad: la luz. El pintor se percata que la luz que incide sobre su objetivo, a medida que van pasando las horas del día, lo hace en diferente forma. También observa que sus tonos son distintos según la superficie que aborde. La proximidad o lejanía del modelo impone características no previsibles en las calidades del color. Si la luz desaparece, la ausencia del motivo de su trabajo se hace evidente también. En suma, adquiere la convicción de que un mismo objeto puede ser captado en innumerables mutaciones. Entonces aparece un nuevo hacer, que recarga en la pincelada toda la intención, despreciando, hasta cierto punto, el trazado, el dibujo, la limitación. Es la luz y sus contrastes lo que debe interesar al artista principalmente. Las cosas tienen su secreta esencia determinada por la cantidad de luz que reciben. Se entregan al observador sólo mediante su apariencia que se envuelve en tantas posibilidades como haces luminosos tiene la luz que las baña.

Aquí se aprecia con singular claridad que corresponde, a cada paso ganado en la interpretación de la realidad, una técnica nueva, la cual se adapta, más o menos fielmente, al juego de la acción recíproca sujeto-objeto.

### 3

No es cierto que el pintor empiece a hacerse inteligente, como se ha dicho, a partir de tan reciente época, es decir, desde la segunda mitad del siglo pasado. El arte de que hablamos presenta problemas a lo largo de toda su historia, desde sus más remotos orígenes. En el umbral de la pintura (los murales de las cavernas) está implícita ya y viva la lucha del artista, aún de manera simple, pero patente con sus señales de esfuerzo por el dominio de la perspectiva, la línea, el color, la proporción y las dimensiones de sus rupestres motivos. Ocurre que por ser tan antigua esta afición del hombre, casi como él mismo, aunque el desarrollo ha sido constante, ha conducido con frecuencia a momentos de gran robustecimiento que semejan un reposo estático (puntos culminantes de las civilizaciones que por conservadurismo quieren frenar colocando



bridadas a todo lo que abarcan, con academicismos, cánones, normas etc., en intento inútil de salvar para siempre una totalidad que tiene que seguir, inexorable su proceso). Pero cierto es que nada se para ni nada se detiene. Tales remansos no niegan la corriente.

Posible es que la problemática de la pintura hoy sea más aguda de lo que haya sido nunca, más también es cierto que en otro tiempo vivieron pintores mucho más inteligentes que algunos de los que hoy conocemos. Lo que afirmamos no lo cambia el hecho de que en los últimos tiempos decir pintor, es equivalente casi a decir crítico pictórico. Las consecuencias de este hibridismo no puede pensarse que hayan sido favorables al arte y, mucho menos, a la crítica que, a decir verdad, está totalmente dislocada.

Una actividad que se hace cada vez más autónoma, que desprecia las normas académicas, los principios, las bases más elementales y que, al mismo tiempo, se despliega, como la crin del pegaso al viento alborotado, en incalculable número de *ismos*, necesariamente quita el utilaje al crítico y le deja desamparado, sin puntos de referencia para poder realizar su labor ponderativa cuando quiere ejercer su función, al modo clásico que pudiéramos decir. No obstante, en manifiesta contradicción aparente con lo que decimos, los críticos han proliferado. Y se explica. Cada artista hoy tiene su plan, sus normas y su concepción particular sobre lo que un cuadro representa y su finalidad. Así la tarea del crítico evoluciona y se hace más compleja; desaparecidos los arquetipos no puede medir a todos por el mismo rasero. Tiene ahora que escudriñar en cada obra y en el espíritu del hombre que la ha realizado, para luego hacerse portavoz de aquella, o condenarla. De esta suerte se justifica la aparición del crítico-pintor y la abundancia de aquellos. Ambos tienen que admitir entre ellos una nueva relación numérica.

La labor del crítico de arte no está en inventar, sino en descubrir. Su función es a la inversa de la del artista. Éste interna en sí una realidad —parcial o total— bien sea, física, histórica, social, psicológica. Luego urde su elaboración, que efectúa, y devuelve dicha realidad al exterior en la expresión de su obra. Aquí se encontrará el

motivo de ésta, más la elaboración del sujeto. A partir de esta suma tiene que empezar a trabajar el crítico. No vale situarse enfrente del cuadro y dejar correr la imaginación. Hay que pasar del cuadro al artista, desglosar el binomio y llegar al objeto de la obra.

De otra forma se da el caso de que no es posible encajar en su justo valor las obras. O se estiman —lo que es peor aún— según la capacidad imaginativa del crítico. La tela entonces queda a un lado y, en verdad, lo que se aprecia es la cualidad de aquél. Cosas como esta, admitidas sin reservas por un gran sector del mundo, ha mantenido a otro en vigilancia; sin aventurarse, durante mucho tiempo, a dar un reconocimiento serio a una nueva forma en el desarrollo de la pintura contemporánea que, de momento, no era posible examinar por hallarse detrás de una copiosa bandada de palabras que la oscurecía por completo.

¿Esta actitud de recelo está justificada? Creemos que, en cierto modo, lo está. Sólo en cierto modo, es decir, en la misma medida que lo está, por ejemplo, la prudencia. Ésta es eficaz cuando surge en un período corto de tiempo e impide un error de precipitación en nuestros actos. Pero cuando se alarga demasiado su efecto y queda nuestra acción atada indefinidamente, su eficacia se trueca en algo negativo que convierte, a la vez, su categoría de virtud en vicio. Ahora nos queda nada más que determinar cuál debe ser la extensión del tiempo, para poder alabar o condenar la severa actitud del realismo socialista...

Jean Paul Sartre, en un interesante artículo, que nos ha sugerido este trabajo, nos dice:

«Se piensa hacer expirar la obra de arte con palabras. Sin embargo, la obra sobrevive a las palabras con su medio de irreductibilidad.»

También ha dicho antes:

«Aquellos que han creído reducir al arte: la crítica totalitaria, no importa de qué tendencia ella sea, de orden psicoanalítico o sociológico, son unos idealistas.»

Estas dos frases lúcidas sobre el arte no figurativo, al que Sartre considera una realidad de nuestro tiempo que atestigüa el contenido de lo trágico contemporáneo, dan una idea de cuál es su postura radical y totalmente apar-

tada y de cómo enjuicia este punto. Como siempre, su posición es singular y de una independencia absoluta.

Nos dice en otra parte que si tomamos el miedo atómico, que es un miedo general, colectivo, y el cual, sean las que sean sus manifestaciones, nos impregna a todos, es desde cualquier punto imposible que este miedo no se transparente en el arte contemporáneo. Luego pregunta que si esa transparencia tendría obligatoriamente que denotarse bajo una forma explícita. La respuesta es un no rotundo, asegurando que ello puede dar lugar a obras como la película *le Dernier Rivage* tan lamentable como un verdadero melodrama. Afirma por último que el miedo atómico debe brotar del arte como un terror generado en la misma obra y que posiblemente lleva otro nombre, lo que no importa. Al revés, considera que cierta oscuridad que se mezcle con los conflictos y contradicciones es lo propio de la obra de arte.

Vemos que, en su opinión, es el abstracto y las avanzadas serias de la pintura (pop art) actual, lo que constituye la realidad artística de nuestro tiempo. Obras que, aunque pueden presentar superficialmente todo muy claro, expresen en su fondo ciertos choques de significaciones, de contradicciones vividas, sentidas, sin explicación teórica, en medio de una oscuridad no buscada por ella misma, sino que resulte de la expresión de lo anterior.

Casi seguro es que el arte abstracto desaparecerá, pero lo hará siguiendo el principio de que todo nace se desarrolla y muere, no como algo superfluo. Su lugar dentro de la materialidad histórica no puede serle arrebatado a causa de su efectividad cumplida en el proceso evolutivo de la pintura. Esto no puede ser negado: su vigencia histórica. Lo que prueba necesariamente sus correlaciones con lo social.

La animosidad en su contra va desapareciendo por su vigorosa resistencia. Poco a poco la gente se acostumbra a las nuevas formas y llega a comprender que tanto se puede sentir una emoción estética ante un cuadro abstracto, como normalmente se experimenta frente a las venerables piedras de la más preciada y geométrica arquitectura clásica. Hay quien se pregunta ahora: ¿Existe alguna referencia a lo figurativo en las serenas formas del dórico?

Se hace ya dominio del pensamiento general que, con lo figurativo, el arte busca al objeto para imitarle, que la obra se remite a una función mimética de la naturaleza. Mientras que en el arte no figurativo, en virtud de la obra, el objeto natural, material, nos ofrece, bien se trate de edificio, tela, arpillera, metal o piedra, lo contrario: la materia es incorporada por el hombre para simular el arte.

Tiene poco sentido quererle quitar la categoría de realista al arte abstracto. Todas las teorías del realismo explican de antemano la realidad, como los modelos del rompe-cabezas. Después hay que tomar la realidad y conformarla al grabado. Si nos sobra algún cubito del pasatiempo, no por eso vamos a decir que el cubo sobrante está de más, que no es nada, que no existe. Mucho más razonable es pensar que no hemos sabido reconstruir el esquema.

ISIDRO MIRANDA MILLARES

Agosto 1965.