

ATENEEO BARCELONES

EL ARTE EN EBULLICION

*APOSTILLAS MARGINALES
AL ULTRARREALISMO Y ABSTRACCIONISMO*

Conferencia pronunciada el día 4 de noviembre de 1955, en la
solemne apertura de Curso, presidida por el Director General
de Información Ilmo. Sr. D. Florencio Pérez Embid,
por el presidente del Ateneo

Excmo. Sr. D. PEDRO GUAL VILLALBÍ



Curso de 1955-1956

Ateneo Barcelonés
BIBLIOTECA

N.º 72509

Arm. 215

Est. V

7 (04) Gua (8)

MINISTERIO
DE CULTURA



EL ARTE EN EBULLICION
APOSTILLAS MARGINALES
AL ULTRARREALISMO Y ABSTRACCIONISMO



MINISTERIO
DE CULTURA



ATENEIO BARCELONES

EL ARTE EN EBULLICION

*APOSTILLAS MARGINALES
AL ULTRARREALISMO Y ABSTRACCIONISMO*

Conferencia pronunciada el día 4 de noviembre de 1955, en la
solemne apertura de Curso, presidida por el Director General
de Información Ilmo. Sr. D. Florencio Pérez Embid,
por el presidente del Ateneo

Excmo. Sr. D. PEDRO GUAL VILLALBÍ



Curso de 1955-1956

MINISTERIO
DE CULTURA



R. 72509

Excelentísimos e ilustrísimos señores; señoras y señores:

Nos preside el Director General de Información, señor Pérez Embid, persona queridísima en esta casa, de quien sabemos bien de sus constantes atenciones, de sus muestras de afecto, de la protección efectiva que nos dispensa y que nos mueve a agradecimiento. Una prueba de esta vinculación del señor Pérez Embid con el Ateneo está en su presencia hoy en esta Casa. Están también las primeras autoridades provinciales y municipales, que siempre vienen, directamente o por delegación personal, para dar a este acto toda la importancia que ha de tener. Están nuestros invitados de honor, de los cuales hago especial mención del señor Sintés Obrador, Director General de Archivos y Bibliotecas, que amablemente ha accedido a nuestra invitación. Estáis vosotros, el docto público del Ateneo, que es el que hace docta esta Casa. Con esa conjunción feliz de todos estos elementos, tenemos motivos para creer que a este acto se le da toda la prestancia que nosotros queremos darle, y por tanto, las primeras palabras del Presidente de la Casa han de ser para expresar, en nombre de la Junta, esta satisfacción y esta gratitud. Señores, rendidas gracias a todos.

Deducciones
sobre una
metáfora y la
tesis de este
discurso

Voy a hablar de bellas artes y especialmente de las artes plásticas como uno de los elementos principales que contribuyen a la formación y caracterización de la cultura de los pueblos. El tema se encuadra dentro del pensamiento general y las particularidades de los temas que han sido objeto de mis discursos precedentes con ocasión de este mismo acto, en años anteriores, pues en su conjunto y en cada uno de ellos, obedecí a la preocupación de explicar la desorientación, la incertidumbre, el desasosiego y la desconfianza que son, puede decirse así, las características de lo que llamamos nuestra civilización occidental. Quizá en ningún dominio como en el de las artes estas características de confusión se presentan de manera más aguda, más compleja y se discuten con gran vehemencia. Por lo cual yo creo que merecen alguna consideración.

Para una gran parte del público, las Bellas Artes son una su-

perfidia dentro de las preocupaciones serias de nuestra vida. Las consideran un recreo del espíritu, un pasatiempo para nuestros ratos de ocio. Se olvida, con frecuencia, el papel que las Bellas Artes tienen en el sistema educacional, su influencia en la formación de nuestros sentimientos, el valor que hay que atribuir a que se vaya refinando nuestro espíritu para la percepción y el goce de la belleza, para la comprensión y el placer de lo estético. Normalmente se dice que un artista es siempre un bohemio, y con ese concepto un tanto despectivo y el olvido de aquellos principios, resulta que las cuestiones relativas a las Bellas Artes se tratan con bastante superficialidad; además, quizá por lo mismo, en estos momentos no nos damos exacta cuenta del peligro que corren nuestras costumbres y hasta quizá nuestra civilización, ante los sistemas de desintegración, de descomposición, y en algunos casos diría hasta de corrupción, que en el campo de las Bellas Artes se observa.

Yo sé bien que el tema es difícil y es comprometido; por esto quiero poner por delante dos aclaraciones; la primera para responder a una alusión que he leído en un periódico. Yo no he traído el tema aquí, para desarrollarlo en este acto, porque lo haya recogido del ambiente callejero; no, es una pura coincidencia que mi discurso tratando de Bellas Artes coincida con la celebración de una Bienal, y que la celebración de esta Bienal haya motivado un gran apasionamiento en las discusiones de la calle. Entraba en el plan general de estos discursos el que tendría que hablar de Bellas Artes y cualquiera que repase mis discursos anteriores, verá que en el plan general a que he aludido antes, para hablar del momento de la desintegración de nuestra cultura, necesariamente tenía que hacer un apartado para las Bellas Artes. Ahora bien, aunque lo hubiese hecho respondiendo al deseo que se me supone, yo no lo consideraría un demérito para el Ateneo; al contrario, creo que el Ateneo debe recoger el espíritu de la calle cuando éste tiene alguna sustancia, cuando se trata de un problema fundamental, y debe recogerlo y traerlo aquí, precisamente para elevarlo de tono y pasarlo por el tamiz que lo depure de toda irreflexión y de las ofuscaciones. La otra aclaración es que yo no voy a hablar ni como artista ni como crítico de arte, porque no soy ni lo uno ni lo otro; voy a hablar, pura y simplemente, como un espectador, un espectador que al igual que pone notas marginales en un libro que lee, voy a poner unas observaciones también puramente marginales a esas cuestiones tan debatidas hoy en materia de las Bellas Artes.

Estas cuestiones de las Bellas Artes están en un grado superlativo de excitación; en torno de las mismas bullen una porción de teorías y de doctrinas contradictorias; hay un gran apasionamien-

to; el resultado es una confusión general. Es por esto por lo que he puesto a esta conferencia, el título, "en ebullición". En física, el punto de ebullición absoluto es igual a temperatura crítica, y generalmente con esta palabra ebullición queremos significar que pasamos de una situación de equilibrio a otra situación más arriesgada o comprometida. A este momento crítico, a este momento cumbre, lo llamamos "ebullición". En las discusiones en materias de arte, como en materia literaria, política, religiosa, etc., decimos que están en ebullición cuando están en el extremo culminante, y hablamos en términos figurativos de que hierven las pasiones para expresar un estado anímico colectivo cuando éste llega al punto neurálgico.

Creo que de esta metáfora no se han sacado todas las consecuencias y derivaciones que se pueden inferir, y voy a hacerlo, aunque sea muy brevemente, primero porque lo considero instructivo; sobre todo, porque me permitirá a mí definir claramente de antemano cuál es mi intención y el alcance que voy a dar a este discurso.

Ya sabemos todos que la ebullición de los líquidos no ha de ser necesariamente bulliciosa, ruidosa; el ruido que tomamos por característico y confundimos con la ebullición misma, está producido por la presencia del aire en el interior del líquido, es decir, un cuerpo extraño. Ese aire forma las burbujas, que se dilatan, pierden en peso específico, suben a la superficie y explotan; pero nada tiene que ver ese ruido con el fenómeno físico de la ebullición misma. Pues bien, de la misma manera, en las discusiones en materia de arte, en cualquier controversia sobre otras actividades de nuestro espíritu, hemos de distinguir bien entre lo que es la substancia de la misma y lo que se produce por la presencia de elementos extraños, que en este caso son los intereses materiales, las ambiciones, la vanidad; son los rencores vengativos; es decir, todas las pequeñas pasiones humanas que hacen como las burbujas en el líquido que hierve: se hinchan, afloran a la superficie, producen ruido y dan unas características externas que disfrazan, que disimulan perfectamente el contenido real de la discusión. Quiero decir, por tanto, que al discutir sobre materias de arte hemos de distinguir necesariamente lo que es substancia de lo que es sólo hervidero de pasiones y que no son más que burbujas que, como el aire en los líquidos, se manifiestan en la superficie y dan a los problemas debatidos un aspecto externo muy diferente a la substancia real de su contenido.

Otra deducción: en la ebullición se destruyen gérmenes patógenos, nocivos. Cuando queremos precavernos de un contagio, hervimos el agua o hervimos determinadas substancias alimenticias; es un proceso de depuración y saneamiento; pero durante el cur-

so de la ebullición se destruyen también sustancias vitales; el agua hervida no tiene ya las mismas condiciones de potabilidad, algunas sustancias alimenticias han perdido algunos de sus elementos vitamínicos, y si la ebullición continúa, entonces viene el proceso aeriforme: el líquido pierde sus cualidades características propias para convertirse en otro elemento de propiedades distintas y ocurre la evaporación. Exactamente lo mismo sucede en las cuestiones políticas, las sociales y en las controversias del pensamiento cuando hierven. Primero es el proceso de desinfección o saneamiento. En los estados de apasionamiento y exaltación del pensamiento, como en las revoluciones políticas, hay un fenómeno de desinfección, porque se apartan y depuran ideas y doctrinas que estaban anquilosadas o eran realmente nocivas, se destruyen gérmenes patógenos del pensamiento y los sentimientos; pero también se destruyen sustancias vitales, buenos principios e instituciones buenas que son arrastrados por la corriente de las pasiones, y si el proceso de ebullición continúa, en lo social también se produce aquel fenómeno de la evaporación. Van perdiéndose las características substanciales o de estructura de las ideas o instituciones para ser substituídas por otras completamente distintas.

Esta es, señores, la tesis de mi discurso. Voy a intentar si puedo exponer a ustedes cómo en materia de arte estamos en un proceso tal de fermentación y de ebullición, que por un lado ha producido su efecto de depuración y de saneamiento. Ese proceso revolucionario, que dura ya bastantes años, por lo menos todo lo que llevamos de siglo, ha causado en el arte efectos saludables porque ha evitado el anquilosamiento, la comodidad o la molicie de los artistas que se dejaban llevar tranquilamente por los cauces de lo clásico, ha puesto un límite a los excesos de academismo, ha detenido los progresos del miniaturismo, y al poner al descubierto la falta de vigor de un arte *relamido*, ha hecho mucho más vigorosas las obras de arte moderno. Hasta aquí es un proceso de saneamiento, pero no olvidemos que como la fermentación continúa, el proceso de ebullición de inquietudes sigue, evidentemente se están destruyendo principios vitales, substanciales para el arte. Si esta situación se prosigue, puede ocurrir muy bien que nos encontremos que, al igual que cuando está hirviendo constantemente un líquido, queda el recipiente y el líquido ha desaparecido, también es posible que en las cuestiones de arte pueda llegar el momento — y tenemos el deber de denunciarlo — de que nos encontremos con un continente y hablemos del Arte pero sin contenido propiamente artístico.

Esta es la intención de mi discurso. Voy a exponerla como profesor, a título ilustrativo, no polémico, y voy a hablar con la posi-

ble serenidad; espero que ustedes también con serenidad me escuchen.

No me parece aceptable la teoría de Boileau y sus continuadores los absolutistas, que dicen que la belleza tiene en sí misma un sentido tan universal y permanente, que sobre el mismo se pueden fundamentar una estética y una crítica absolutas. No, el absolutismo en arte representa simplemente el deseo y la intransigencia individualista de universalizar lo que únicamente es la opinión personal o la concepción de uno o de unos pocos. No hay un principio normativo en materia de arte que pueda tenerse por único, universal y constante; al contrario, el arte admite diversas formas de interpretación y de expresión; por esto a través del tiempo se suceden las escuelas y tendencias artísticas, cuyo estudio forma la historia del arte; por esto también es posible que en un momento y lugar determinados subsistan distintas escuelas o distintas tendencias artísticas.

Ahora bien, esta libertad de arte, en su concepto de verdadera libertad — no en lo que modernamente se llama “libertad del arte” a que nos referiremos luego —, para que no degenera en libertinaje y anarquía, es necesario que tenga, como todas las libertades, su base en unos principios y sujeción a unas normas esquemáticas. En Arte, ha de haber, por tanto, unos cuantos principios substanciales que permitan discernir cuándo la obra artística se aproxima a la belleza y está dentro del área del arte, o cuándo se distancia del concepto de la belleza y está rebasando los confines del arte. Así la cuestión fundamental, cuando vayamos a discutir sobre teorías o tendencias artísticas, es la que es fundamental siempre, la del ser o el no ser, es decir, lo que es arte o no lo es.

En un principio las artes plásticas se proponen únicamente reproducir, de manera auténtica o lo más aproximadamente posible, las realidades de la naturaleza: los seres y las cosas vistas. Es decir, el arte no es hasta aquí, más que el esfuerzo del artista para darnos una interpretación evocadora; pero muy pronto el arte deja de ser pura y simplemente este arte enteramente visual que impresiona nuestros sentidos; se piensa que el arte ha de impresionar también la imaginación, ha de hacernos reflexionar, ha de sugerir ideas. Así, en el arte que llamamos de “composición”, tomando motivos religiosos, o motivos mitológicos, de leyenda, políticos o costumbristas, el artista trata no solamente de reproducir cosas inermes de la naturaleza o los seres en actitud estática, sino de captar las acciones y las actitudes de los hombres, quiere ser dinámico. En cuanto nos hace meditar y es ca-

La cuestión esencial de lo que es arte y lo que no lo es. La pretensión de hacer del Arte una ciencia

paz de sugerirnos a algunas ideas, en él comienzan a haber atisbos de arte cerebral.

Esta primera distinción entre un arte que trata simplemente de satisfacer la avidez de nuestros ojos, y un arte que sugiere ideas y nos hace reflexionar, constituye el punto de arranque de la fundamental separación, que hoy se hace abismal, entre lo que se llama "arte figurativo" y "arte no figurativo". Diría más propiamente para distinguirlos, arte figurativo y arte cerebral o cerebralista. Esta distinción que actualmente se mantiene y se quiere acentuar, no es, sin embargo, perfecta; hay entre ambos extremos unas zonas intermedias difusas que se confunden con frecuencia. Tampoco está perfectamente claro el deslinde, según van ustedes a ver. El concepto fundamental de la separación estriba en que en el arte que se llama figurativo se busca como finalidad de la obra artística causar la impresión emocional, se trata de producir en nosotros la sensación y el goce de la belleza. Los intelectuálistas, en cambio, dicen que el arte no ha de tener esta finalidad de ser una pura satisfacción al impresionar gratamente nuestros sentidos, sino que ha de invitar a la reflexión, que ha de satisfacer primordialmente una curiosidad intelectual. Esta llamada a la inteligencia produce la *emoción* artística (?), cuando se da la perfecta coincidencia entre la intención del artista y el público que la comprende, cuando hay una identificación entre el pensamiento que ha inspirado la obra de arte y el público que la entiende.

Realmente, en acertar una charada, resolver un jeroglífico, dar solución a un grave problema de matemáticas o de geometría analítica, o hasta llenar cumplidamente un crucigrama, hay, desde el punto de vista psicológico, una especie de satisfacción que es una emoción; pero yo no creo que sea necesario que esas emociones particularísimas, especialísimas, tengamos que buscarlas por las vías del arte, puesto que para satisfacerlas tienen sus caminos propios. Las emociones son distintas según la causa que las produce y según su mismo carácter, y es ir contra naturaleza pretender satisfacer una clase de emoción determinada a través de un vehículo distinto al que realmente le corresponde. Por tanto, yo considero que es error fundamental del llamado arte nuevo, tratar de convertir el arte en una ciencia. En la ciencia encontramos ciertamente satisfacción y emociones; como en nuestra vida social encontramos afecciones emotivas; pero nadie confundirá cada una de esas emociones con la emoción singular y especialísima del arte, la que experimentamos en la contemplación y el goce de la belleza. Naturalmente que los modos de expresión del arte han prestado un servicio a la ciencia. El dibujo lineal, por ejemplo, pero no es cosa de confundirlo con el dibujo artístico; nadie confundirá un cuadro que represente las calles o una plaza de una

ciudad con un proyecto arquitectónico; ni hay porque pensar que es lo mismo tomar un apunte al lápiz de un paisaje campestre que levantar un plano topográfico. Cada caso tiene su carácter y su modo propio de expresión. La ciencia se ha hecho para pensar, es para adiestrar nuestro pensamiento, para robustecer y enriquecer la inteligencia; el arte es para sentir, para emocionar. En cuanto nos aplicamos a la ciencia tenemos la sensación de que hacemos un esfuerzo, un trabajo; cuando vamos a las galerías de arte o a los museos, tenemos la impresión de que es un reposo. Con el afán que tenemos de asimilar nuestras emociones como si fuesen producidas por un órgano de nuestro cuerpo, bien podemos distinguir entre unas emociones que se producen en el cerebro que son las científicas y otras emociones que las sentimos en el corazón. Por consiguiente, todo lo que sea tratar de convertir el arte en ciencia es abandonar resueltamente los caminos auténticos del arte. Podrá llegarse tal vez a constituir una ciencia nueva, que habrá tenido su origen en las manifestaciones artísticas actuales, pero insisto en que cuanto más ciencia sea, menos tendrá de auténtico arte.

En la vanguardia de esas concepciones que forman lo que se llama arte nuevo, están el ultrarrealismo y el arte abstracto. Advertido que empleo el término "ultrarrealismo" y no el más corriente de surrealismo, para evitar el galicismo. ¿Qué se proponen estas dos escuelas de las que hoy tanto se habla? Ateniéndonos a sus propios definidores diremos que tratan de liberar el espíritu humano de la que suponen esclavitud por un arte ya caduco que simplemente era capaz de provocar emociones sensibleras. El arte actual, según ellos, no ha de representar objetos inanimados de la naturaleza ni seres en su apariencia externa; ha de representar ideas, sentimientos, ha de penetrar en los rincones más profundos del alma humana para revelar sus estados íntimos, ha de interpretar los sueños y las alucinaciones, ha de expresar el análisis de los cuerpos y de las cosas.

Para discutir cuál es el valor que puede tener este arte y el juicio que merezcan aquellas pretensiones, nos hemos de poner en dos hipótesis. La primera es la general a la que me he referido antes, ¿están esos supuestos del arte nuevo dentro del concepto del arte y encuadrados en el ámbito del mismo, o ya se han salido de él? ¿Han rebasado tal vez los confines de lo natural y de lo lógico para caer en lo arbitrario, lo excéntrico y, algunas veces, hasta en el ridículo? Hay que preguntarnos si las obras de los ultrarrealistas y abstraccionistas producen en nosotros la auténtica emoción estética; si son capaces de despertar el sentimiento admirativo y ese algo que no podemos definir ni describir, pero que

¿Qué se proponen las escuelas más avanzadas en materia de arte?

sentimos hondamente ante la contemplación de las obras maestras de arte. Se dice que Epicteto, absorto y rendido de admiración ante la obra inigualada de Fidias exclamaba que habría sido una maldición morir sin verla. Yo pregunto si hay alguien que ante las obras más renombradas de los más afamados autores de las escuelas del arte nuevo, puedan ser capaces de sentir y expresar una emoción y una frase semejantes. Hemos de preguntarnos si es posible que sintamos esa intimidad emocional, ese dulce temblor de nuestro espíritu, el goce que nos da la contemplación de las grandes obras maestras, por ejemplo las del Renacimiento, que ahora algunos exaltados incluso pretenden que deben apartarse de los museos; esto es, si tal emoción podemos experimentar-la ante el amasijo de figuras geométricas deformadas y de representaciones que parecen hechas por manos infantiles o ante la yuxtaposición arbitraria de colores, que no es que sean recreo para nuestra vista sino que causan más bien daño a nuestra retina.

Ya los partidarios de aquellas escuelas del arte nuevo arguyen que sus propósitos — lo hemos dicho e insistimos — no son el impresionar gratamente nuestros sentidos, sino que ellos hacen una pintura de “contenidos”. El contenido, como ya he referido, son ideas, abstracciones, la penetración en las cosas más recónditas del misterio de nuestro espíritu. Para esto se usan, con preferencia, los símbolos geométricos, los puntos, líneas, ángulos, triángulos, circunferencias, elipses, etc., todo el arsenal de la Geometría. Algunas veces hay resabios de pintura figurativa; en algunos cuadros vemos en un ángulo un ojo desorbitado; por encima de un perímetro asoma una mano flácida; en cualquier rincón del lienzo hay otro órgano personal mutilado. Pero todas estas reminiscencias “figurativas” han ido desapareciendo cada vez más y queda sólo lo geométrico, lo simbólico. La pintura simbólica merece nuestro respeto, pero para que haya una pintura simbólica es necesario que ese simbolismo sea inteligible. En el cristianismo utilizamos formas geométricas, y nadie pregunta qué significa el triángulo, qué significa la circunferencia, porque todos estamos enterados; pero cuando el simbolismo se deja a la merced del capricho individual y cada artista emplea sus propios símbolos, entonces el simbolismo se hace ininteligible y nos hace falta una clave para descifrarlo.

Recuerdo una anécdota, aunque no respondo de su autenticidad. Dícese que un aficionado a las colecciones artísticas visitaba el estudio de un pintor ultrarrealista: El pintor daba los últimos toques a un cuadro de regulares dimensiones. Estaba abstraído como todos los artistas que se encariñan en la obra que consideran maestra y siempre piensan que la última es la mejor; se acercaba al cuadro para apreciar los detalles, se apartaba para

mirar los efectos a distancia. El lienzo era un cuadro surrealista, puramente geométrico. El visitante preguntó intrigado, "Diga, y este cuadro ¿qué representa?" El artista replicó: "es el alma de Nueva York" y en seguida aclaró: "¿ve estos contornos?, son la periferia geográfica de la ciudad, y estas rayas que la desbordan son las influencias que la periferia ejerce sobre otras zonas más lejanas" y así fué explicando las representaciones de las calles y plazas, las reacciones psicológicas que producían en la gente los ruidos de los automóviles, de los viandantes, etc., es decir, las reacciones y contrarreacciones que se transmitían de la calle al hogar y viceversa. Una explicación completa y satisfactoria de un cuadro psicológico. El visitante asentía y se mostraba enterado. Después reparó en otro cuadro que había en el estudio e inquirió: "Y éste ¿qué representa?" El artista se acercó, lo miró despacio, meditativo, lo examinó en diversas posiciones y declaró: "pues, francamente, ahora no me acuerdo de lo que representa" (risas). Esto que digo puede ser verdad o puede no serlo, pero tiene todo el valor de las anécdotas; significa que cuando en el simbolismo hay una clave y una interpretación tiene un valor, pero que cuando no hay una clave no se sabe lo que significa.

Lo que voy a añadir a este propósito ya no es una anécdota, esto me ocurrió a mí mismo. Visitaba en cierta ocasión una exposición de escultura ultrarrealista. Me sorprendió a primera vista que las materias propias de la escultura, el mármol, la piedra, el bronce, escaseaban, casi todo eran objetos reales de la vida colocados sobre una plataforma, que es donde realmente había el material propiamente escultórico. Se me han olvidado varias de las impresiones que entonces recibí, pero me queda grabada una, la de algo que en la exposición atraía mayormente la atención. Vi un sombrero de los que llamamos de copa, pero no figurado, auténtico; estaba boca arriba, del fondo de la copa salía una caña de pescar de unos 30 centímetros, el hilo con el anzuelo al extremo, iba a parar dentro de una lata de sardinas vacía y abierta. Esto era el todo que descansaba sobre una superficie de piedra. Cada uno se preguntaba: "¿Qué representa?" No cabe duda que el autor de la "composición" tuvo la idea de una representación simbólica, pero, ni el catálogo daba explicación ni nadie había que lo explicase. Naturalmente, ante un símbolo, que podía ser muy respetable, pero que nada descifra, se hacían los comentarios más jocosos y sólo se sacaba la conclusión de confusión y la reacción era el desconcierto.

Puede admitirse el simbolismo como una parte del arte pictórico o del escultórico, pero no puede pretenderse que sea todo el arte. Por lo demás, las artes plásticas nunca pueden dejar de ser representación de algo concreto; la consideración de las cosas

abstractas tienen otras ciencias para considerarlas, pertenece al dominio de la metafísica, de la psicología, de la filosofía. El error de las escuelas modernas de arte es pensar que los ojos se han hecho para mirar hacia dentro y que los oídos se han hecho para escuchar nuestros propios ruidos internos; no, los ojos se han hecho para mirar hacia fuera y los oídos para escuchar los ruidos del exterior. Este es el error; las penetraciones internas no son obras de los sentidos materiales, y las representaciones plásticas nos entrarán siempre por los sentidos; las penetraciones internas son obra de nuestras facultades espirituales.

Es difícil, casi imposible, pretender representar las cosas abstractas. Sabemos de nuestras emociones, pero sólo sabemos, cada uno, de las nuestras mismas. Cuando experimentamos una emoción profunda y queremos comunicarla a nuestros semejantes, no sabemos definirla ni describirla, y nos hemos de valer siempre de términos comparativos: "Verá usted, mire, sentí una cosa así como...", pero la comparación siempre es arbitraria. O bien utilizamos adjetivos comparativos, y admirativos: "Fué una cosa tremenda!", o "¡fué magnífico!" Los adjetivos, a su vez, pueden quedar cortos e inexpresivos o resultar demasiado expresivos e hiperbólicos. Si no podemos definir con la riqueza de la palabra cuáles son nuestras emociones, cuáles son nuestros sentimientos, ¿cómo vamos a pretender describirlos y representarlos en una forma plástica? La pretensión del arte moderno es que crea poder representar las cosas abstractas, que por ser abstractas no pueden tener una representación plástica. Por esto también es equivocado decir que la pintura ha de ser de contenidos. El contenido es lo secundario en las artes; puede haber quien tenga una gran concepción de una obra artística y en cambio la realización es tan imperfecta que no será una obra de arte nunca. El arte, fundamentalmente, es la distinción entre lo correcto y lo incorrecto; así vemos que, a veces, la representación de un objeto elemental, de una cosa sencilla, en manos de un artista genial se convierte en una obra de arte auténtico. El arte es la forma, el don de la realización.

Siempre en estas cuestiones de arte, como en toda cuestión polémica, esto es, al considerar las escuelas modernas, hay que distinguir entre lo que es espíritu auténtico de revolución, sincero deseo de renovación de espíritus constructivos, que representan una protesta, en este caso del arte contra las formas tradicionales, porque, honestamente, las creen anquilosadas, envejecidas, de lo que no es más que prurito exacerbado de independencia y originalidad, propaganda de excentricidad que muchas veces es ficticia y en algunos casos tiende incluso a lo cómico y grotesco, o es arre-

bato de locura, o manifestación de despecho de la impotencia. Hay que distinguir perfectamente entre estas dos líneas, la del que es un revolucionario auténtico de buena fe porque siente esa inquietud, ese desasosiego del progreso, o del que en el mundo no hace más que representar una comedia. Desde el punto de vista de la rebeldía o inquietud reformadora, todo se puede disculpar y aun se puede justificar; todas las tendencias, todas las escuelas, incluso las singularidades de algunos personajes, pero siempre y cuando estén inspirados por un deseo sincero de liberación de las fuerzas humanas creadoras del vínculo demasiado estrecho de sujeto y objeto. Pero éste no parece ser el intento de las escuelas nuevas. Recuerdo que la condesa de Campo Alange, en un libro bien pensado y bien escrito que trata de la liberación del arte plástico, después de describir su evolución, el momento actual y hasta sus implicaciones sociales, expone este juicio: desde el momento en que el arte plástico se eximió de su función imitativa, ha caído en un estado de "tan desusada libertad y tan completa irresponsabilidad, que no es extraño que en los últimos tiempos se haya lanzado a formas tan insensatas".

Pues bien, es a la expresión de estas formas insensatas, a la manifestación de los delirios de excentricidad y de novedad, que podemos observar hoy en el "arte nuevo", en donde los intelectualistas creen que hay un enigma atrayente, una lógica funcional y hasta tratan de convencernos de que tienen la armonía de una cierta musicalidad.

A veces pienso, al considerar la situación presente de los problemas del arte, si el desviacionismo actual ha sido causado por los arrebatos y la exaltación de unos hombres que han deformado el ambiente, o si no ha sido más bien el ambiente el que ha impuesto a ciertos artistas ese desviacionismo; es decir, nos hemos de preguntar si realmente la confusión en materia de arte actual es debida a unos cuantos hombres que buscando la originalidad y la celebridad, y no encontrándola fácil por los caminos trillados del clasicismo, porque realmente son tan estrechos y están tan ocupados, que es como el aparcar un coche en las calles céntricas de una gran ciudad, y por ello se han lanzado a buscar vericuetos con producciones completamente arbitrarias, excéntricas, o si no resultan ser en cierto modo los intérpretes, casi diría automáticos, que recogen la sensación de hastío de la generación actual, que ha heredado unas formas artísticas ya tan usadas, tan abusadas y hasta traqueteadas, que esos artistas piensan que con sus creaciones van a tratar de llenar el vacío de esta insatisfacción de nuestro tiempo.

Alguien aludió a este propósito a un cuento de Andersen. Realmente es expresivo para el caso; posiblemente lo conoceréis todos.

Es el cuento de aquel príncipe que tenía que asistir a una gran fiesta y quería lucir un vestido, como nunca hubiera existido otro igual. Se llamó a los mejores artífices del país, que hilaron los hilos más sutiles y tejieron los tejidos más ligeros. Así le presentaron unas telas que eran como la propia espuma y el príncipe, desdeñoso, las iba rechazando todas. Acertó a pasar un aventurero y comprendiendo cuál era, en el fondo, la desazón del príncipe se ofreció a hacerle un vestido invisible tejido con unos hilos invisibles. El príncipe aceptó; el aventurero simuló que hilaba, simuló que tejía y un buen día, reverentemente, le ofreció algo invisible, algo impalpable, nada. El soberano quedó muy complacido. Es posible que los artistas del arte nuevo piensen que la generación actual tenga este mismo espíritu de desasosiego que el príncipe del cuento, que nada nos satisface cumplidamente, nada sacia nuestros deseos y como el aventurero, nos ofrecen unas cosas tan quintaesenciadas, que la esencia no aparece por parte alguna.

El valor intrínseco de las obras de arte y el éxito espectacular de algunas escuelas y artistas

En materia de arte hemos de distinguir entre lo que es el valor intrínseco de la obra artística y lo que no es más que un éxito espectacular, pues no debe deslumbrarnos el que haya unos cuantos nombres que brillan en el horizonte artístico, de los que se hable mucho, ni que haya unas cuantas obras por las cuales se hayan pagado sumas fabulosas. En lo primero hemos de ver, exactamente, cómo definen el valor de sus obras los propios ultrarraelistas y los partidarios del arte abstracto. He leído en uno de los intelectualistas esta afirmación: "Las obras del arte nuevo o son capaces de producir un goce indecible, o de provocar una irreprimible sensación de desagrado; todo es cuestión de sensibilidad". La sensibilidad, en este caso, consiste en saber emocionarse o impresionarse ante estas obras nuevas, porque por lo demás, los surrealistas, como los abstraccionistas, manifiestan un profundo desprecio ante todo lo que sean las reminiscencias de un arte que ellos dicen que es caduco, por una tradición artística cuyo ciclo histórico consideran ha terminado ya. Un crítico de nuestro país, expresaba algo semejante, pero en términos todavía más duros. Decía: "Estos artistas — refiriéndose a los ultrarraelistas y abstractoristas — hacen un arte en el que nada hay del *primor* que asombra a los necios".

Aun a riesgo de que se me aplique este injusto calificativo de necio, o de que se me envuelva en aquel concepto despectivo o de desprecio, yo únicamente quiero observar, que desterrar el primor del arte es algo que me parece inaudito. Según el Diccionario de nuestra lengua, lo primoroso es lo acabado, excelente, lo delicado y perfecto; es el artificio y hermosura de una cosa he-

cha con esmero, con habilidad, con la vocación de hacerlo bien. Esto era, precisamente, lo que hasta ahora se consideraba como fin supremo del arte, o sea lo *primoroso*, y si ahora resulta que el primor es una negación del arte y hemos de desterrarlo, y ha de ser substituído por lo arbitrario, por el descuido y hasta por lo grosero, entonces yo no me explico cómo podrá darse esa conjunción, el feliz encuentro de la inteligencia con la sensibilidad para producir el milagro de la belleza, que, al fin y al cabo, es y será siempre el fin para el logro de la emoción artística, el objetivo del arte.

Es posible que tenga más razón el autor de aquella primera frase en su final, cuando admite que el arte nuevo provoca una irreprimible sensación de desagrado. Si atendemos al aspecto exterior del éxito que tienen las exposiciones de estos artistas del arte moderno, nos sorprenderá ver una gran asistencia de público, aunque esto va disminuyendo a medida que ya no se trata de mera curiosidad. Pero, tiempo atrás, las gentes se agolpaban en las puertas de los establecimientos donde se daban tales exposiciones, formaban largas colas, constituían una muralla delante de cada uno de los cuadros; el éxito espectacular y aparente era notorio. Sin embargo, yo he observado muchas veces a ese público que parecía ávido de ver y nunca he oído un comentario serio, encomiástico y razonable, más bien observé motivo de ironías, de burla y de jolgorio. Nunca he visto una asamblea más regocijada en un ambiente más regocijante que en aquella exposición a que antes me he referido, de esculturas ultrarrealistas. El hecho de que el arte nuevo sea tomado realmente a broma motivó el otro día en este mismo salón, que en un coloquio preguntase ingenuamente una de las muchachas del público asistente: "Cuando uno se ríe ante uno de esos cuadros ¿qué concepto le merece?" El interpelado replicó con voz airada: "¡Que es un imbécil!". La muchacha insistió: "¿Y si los comentarios son porque aquello no agrada?" La respuesta fué: "Entonces es un mal educado, porque no sabe respetar el esfuerzo del artista". Había sin duda vehemencia por cada una de las partes; pero independientemente de que las obras nuevas sean realmente motivo de risa o de admiración, hemos de considerar, imparcialmente, que hasta ahora tiene razón aquel crítico francés que decía: "Salvo los que se dicen adheridos al arte nuevo, éste *afortunadamente* (subrayaba), es del todo impopular". Y recuerdo que nuestro José María de Segarra, en un artículo publicado en el "Diario de Barcelona", hablaba de "esa legión de artistas tan distanciados de la opinión pública".

Otras no se limitan a hacer notar este desvío, sino que francamente se indignan ante las producciones del Arte nuevo. Un

crítico italiano, por cierto no sospechoso porque todavía aparece clasificado entre los "modernistólogos", Lionelli Venturi, ha calificado el museo de arte moderno de Valle Juli en Roma, de "museo de los horrores". Es allí en donde se ha cobijado la representación del arte nuevo. Y un pintor, que en algunos diccionarios enciclopédicos aparece aún clasificado como ultrarrealista, pero se ha rectificado, de Chirico, a propósito de la Bienal de Venecia de 1950 escribió unas palabras violentísimas. La calificaba de "bazar de extremada fealdad, cinismo y mala fe". Hablaba de "telas mancilladas, antiestéticas y groseras esculturas obscenas". Luego aludía a pseudo-pintores, pseudo-escultores y analfabetos de arte, a pesar de lo cual sus obras eran admitidas en las exposiciones. Añadía este juicio durísimo sobre el tan famoso Matisse, dice: "Cualquiera que haya visitado la exposición Bienal de Venecia habrá visto esos innobles garabatos del maestro Matisse; pinturas bochornosas de las que cualquier artista honesto, que conserve un resto de pudor y tenga un mínimo de conciencia artística, se avergonzaría de haberlas pintado a la edad de diez años, y sin embargo — seguía el comentario — el jurado le adjudicó un premio de un millón de liras".

Tenemos, pues, qué frente a las manifestaciones estridentes del arte nuevo, el público y los críticos reaccionan de manera distinta: algunos quieren ver en ellas atisbos de seriedad y, aunque dubitativos, aconsejan se debe meditar sobre las posibilidades de la pintura ultrarrealista y la abstracta. Otros reaccionan de manera violenta. Muchos de los que van a esas exposiciones lo toman a risa; no pocos salen en actitud realmente airada y de violencia. Creo que por todo esto la cosa merece que se trate con alguna atención.

Como los
intelectuales
explican la
actual revolu-
ción en el Arte

¿Cómo se ha podido producir esa revolución en el arte, que ha traído una neurosis de modernidad, que, como he dicho antes, ya ha obligado a usar un término nuevo, el de "modernistólogos"? ¿Por qué han surgido esas manifestaciones de arte nuevo, que levantan polémicas encrespadas y han dado lugar a una riada de tendencias y partidismos intransigentes?

A esto se le puede dar una explicación muy sencilla. Todo ese estado de confusión que se manifiesta hoy en el mundo del Arte puede ser nada más que un síntoma de lo que decía antes, de la desintegración general de la cultura. No es posible creer que cuando se desintegra toda una cultura en forma integral, una de sus manifestaciones pueda quedar completamente al margen, inmune o exenta. El arte siempre ha tenido la propiedad de que ha reflejado el tiempo o ambiente en donde ha florecido, y si en la centuria de este siglo que vivimos domina un espíritu revolucio-

nario, de esencia revolucionaria, sería del todo sorprendente suponer que el arte había podido mantenerse apartado de toda influencia de la agitación reinante: agitación es exceso y desorden. Pero esta explicación genérica no satisface a los intelectualistas, que nos explican que el arte nuevo ha surgido como una reacción y como un remedio necesarios contra un arte meramente figurativo que se limita a copiar, de manera fría, material e *inexpresivamente* las cosas de la naturaleza. ¿Tienen razón los intelectualistas en repudiar el arte antiguo porque era *inexpresivo*? La expresión es la exteriorización, la manifestación *física* de nuestros sentimientos y de nuestras emociones. Es por la expresión de nuestro semblante, de nuestros gestos y actitudes que se conocen nuestras sensaciones de pena o de alegría, de sufrimiento o de gozo. Pues bien, el arte, creo yo, debe conformarse con recoger esta exteriorización de las expresiones, porque no puede pretender, como decía antes, representar la emoción misma, las sensaciones auténticas, que son irrepresentables. Si, en una posición lógica, el expresionismo consiste en recoger aquellas manifestaciones externas, ¿cómo puede decirse que el arte antiguo no era expresionista? Recordad; desde aquel embrión de la escultura helénica, el *Artemis* de Dilos, que no era más que un sólido geométrico, un pilar tosco en el que se dibujaban apenas las formas más esquemáticas de la figura humana, la escultura griega va ganando en expresión, y con manifestaciones y refinamientos más o menos sutiles, llega a ser realmente expresiva. De las manos de escultores como Fidias, Policleto, y sus discípulos, es decir de los escultores del Peloponeso, van saliendo unas figuras humanas, unos cuerpos musculosos que, dentro de lo frío del mármol, parece que tienen calor de vida. En las escuelas de Rhodas y Pérgamo se alcanza a expresar el sufrimiento físico y la angustia de manera insuperable. Así, de un lado, figuras escultóricas, como los *Discóbolos* de Myron y de Naukides son airoso, dinámico, parece que de un momento a otro van a lanzar inteligentemente el disco. De otra parte, el *Guerrero* de Scopas en su semblante, en su actitud, revela el dolor profundo de la derrota. Esto ¿no es expresión?

Pero, la escultura ateniense no se conforma, no se limita a ser expresiva en lo individual, también es un expresionismo que revela el estado de ánimo colectivo. La época de mayor esplendor de la cultura y del arte helénicos coinciden con el mayor esplendor, con un estado de excepcional prosperidad de Atenas. Hay así una coincidencia, una identificación, entre el arte y el ambiente, la mayor expansión del espíritu de los artistas tiene lugar cuando hay una mayor expansión de la riqueza; entonces el arte en sus representaciones se muestra sereno, optimista, expansivo. Por el contrario, cuando viene la derrota de Atenas y la hegemonía de

Esparta, entonces comparece aquel arte meditativo, profundo y doloroso de los escultores del Atico. Aún más, cuando comienza a revelar el arte helénico las influencias exóticas, con los gestos enfáticos y las molicies orientales, es cuando comienza irremisiblemente la decadencia helénica. En cada momento histórico de la vida de Grecia, sus artistas expresan el sentimiento colectivo, como saben expresar, con calores de vida, el sentimiento individual.

Igual ocurre en la pintura del Renacimiento. ¡Qué refinamientos de interpretación y de ejecución en aquella pintura! Todo en ella, la perspectiva, la luz, el espacio en las lejanías infinitas de los fondos, la situación de los personajes y sus actitudes, la riqueza de los materiales, las telas, los muebles, etc., alcanzan una perfección casi absoluta; todo lo que partiendo de la línea bizantina va a esforzarse por aportar al lienzo la definición de la tercera dimensión. Los retratos de la época del Renacimiento no son unos simples retratos; a través de cada una de aquellas figuras vemos cómo trascienden el carácter, el modo de ser de los personajes, la cara que revela la ingenuidad y la que revela malicia; la fisonomía que descubre la avaricia, o la nobleza, la soberbia o la humildad. Cada uno de aquellos retratos es una expresión auténtica. Por esto se ha dicho, con razón, que la pintura del Renacimiento combina la belleza y la perfección en grado superlativo, porque allí sí que la ciencia auténtica se ha puesto al servicio del arte.

El proceso biológico de la revolución del "cerebralismo revelador"

¿Cómo se explica que siendo tan *expresionistas* el arte antiguo y el arte clásico, hoy surjan unas manifestaciones y escuelas del arte nuevo, que ponen como banderín, a modo de distintivo, precisamente esta palabra: *expresionistas*? Cada revolución del pensamiento, como las mismas revoluciones políticas, tienen, naturalmente, su proceso biológico, su proceso de realización material, y así en el arte podemos decir que su revolución actual, como todas las revoluciones, no son una espontaneidad, una explosión súbita, sino la manifestación final de un proceso gradual de transformación. Los primeros revolucionarios en el arte pictórico, que rompen ya con las normas clacisistas del Renacimiento son, por ejemplo, el Greco, Van Gogh, Gauguin, nuestro Goya, y en tiempos más modernos, son revolucionarios en este sentido, Sorolla en la figura, Mir en el paisaje, etc. Pero no son éstos los que propiamente realizan la revolución pictórica; son sólo los precursores, porque el germen de toda revolución está en los hombres geniales; es la llama del genio del hombre extraordinario que no se acomoda al ambiente, que no se aviene a andar por los caminos trillados y pone con su inconformismo y la novedad de su inspiración los primeros elementos de un proceso revolucionario, de

una transformación profunda. Con quienes realmente se abre este proceso revolucionario es con Manen, Renoir, Cézanne. Estos son los que rompen ya de manera abierta con todos los principios clásicos de la tradición, sobre todo manifiestan un propósito decidido de separarse radicalmente de todo lo que en el arte haya de simplemente visual.

Ahora bien, ¿han sido realmente tales artistas unos revolucionarios? ¿Han traído en el arte, con lo que se llama "arte nuevo", una auténtica novedad? Yo creo que no. El progreso se representa perfectamente como una espiral; se arranca de un punto y se van describiendo círculos cada vez más amplios; pero si en un momento dado nos detenemos e imprimimos a uno de estos círculos un violento movimiento contrario, la espiral se deshace y se vuelve al punto de partida. La revolución del "arte nuevo" ha sido esto, un golpe violentísimo dado a la espiral del progreso artístico para volver al punto de origen, y si no, observad cómo en el arte de los artistas que he citado, no hay más que unas formas simplistas, primitivas, que parece como un retroceso a las formas más inocente del arcaísmo. Entre la escultura que he dicho antes del *Artemis* de Delos y una escultura modernísima, la de Wotruba, la del hombre que duerme la siesta, hay una semejanza perfecta. Ya he dicho que la primera no es más que una escultura geométrica, una especie de columna, y el hombre que duerme la siesta en la escultura de Wotruba son tres cubos, uno quiere representar el cuerpo ligeramente inclinado, el horizontal el vientre y el tercero las piernas un poco levantadas. La pintura jeroglífica y simbólica es de tradición legendaria; las formas esquemáticas y primitivas del "arte nuevo" de hoy tienen un aspecto y carácter infantiles, son igual a las pinturas rupestres que encontramos en las cuevas de la edad primaria. En realidad, el "arte nuevo" en cuanto a ejecución, a sus modos de expresión, no representa auténticamente la revolución por la novedad, es todo lo contrario, un retroceso; significa la reversión total a las expresiones más primitivas del arte.

Pasemos rápidamente la vista a las principales manifestaciones de este arte "nuevo". En un principio, en las obras de Braque, Cézanne y Derain, por ejemplo, aún se conservan reminiscencias de los principios del arte clásico, rasgos que acusan la fidelidad a los principios artísticos puros. Esto se rompe y evoluciona rápidamente, cuando el primero, Braque, lanza su cuadro que titula "abstracción". Desde este punto comienza la carrera frenética, el vértigo en el delirio de ser original y extravagante, el afán de superarse unos a otros en el camino de la abstracción. ¿Qué es ese abstraccionismo?

Algunos, como Radinski, se conservan fieles en cuanto a la de-

nominación y trazado del cuadro, su propósito y la ejecución, Radinski rotula uno de sus cuadros "Ángulos acentuados", y, en efecto, en el lienzo no hay que ir a buscar más que esto, una representación geométrica de unos ángulos más o menos perfectos y más o menos simbólicos, pero el título no desmiente el contenido de la tela. Otro cuadro del mismo lo titula "Disco rojo" y el disco rojo está allí, aunque de una manera tosca, desplazada, sin armonía, un disco como el que existe para detener la circulación en las calles de la ciudad o en una carretera pública. ¿Qué significación tiene? Yo lo ignoro.

Otros pierden toda relación y toda consecuencia entre la rotulación de su cuadro y su expresión. Duchamp manifiesta una cierta predilección por el desnudo, por lo menos en los títulos. Uno de sus cuadros se titula "Desnudo bajando la escalera". La primera reflexión es cómo bajaría en esa disposición la escalera y a dónde iría. Pero, en fin, cuando uno ve el cuadro ya no sabe si es desnudo de hombre o de mujer; como se trata de un ultrarrealista y el ultrarrealismo aspira a interpretar los sueños y el sonambulismo, llegamos a la conclusión de que el cuadro quiere representar un sonámbulo o una sonámbula. Aclarado lo del título, el caso es que en el cuadro no busquen ustedes ni el desnudo ni la escalera, que no aparecen por parte alguna. Se observan en el cuadro una serie de figuras geométricas, pero escalera y desnudo, nada que se le parezca. En otro cuadro del mismo Duchamp, el título es "Rey y reina rodeados de desnudos rápidos". Mira uno el cuadro y la única impresión razonable es que el rey y la reina debieron ser objeto de un atentado criminal, porque aquel desorden parece los restos del desastre. Del rey y la reina ni los cuerpos ni la corona. Por lo que respecta a los desnudos rápidos pensamos que con la misma rapidez que se habían desnudado, tan rápidamente se debieron marchar, pues tampoco aparecen por parte alguna en absoluto. (Risas.)

Recuerdo otro cuadro, de Arp, su título: "Montañas, mesa, anclas y ombligo" (risas). Queda uno estupefacto. El ombligo sí que debe estar en el cuadro, porque hay varios puntos y cualquiera de ellos podría representarlo con un poco de buena voluntad, aunque ninguno dé la sensación de que representa lo que se propone. Por lo demás, en el cuadro lo único que aparece son las dos anclas en medio del lienzo y toscamente dibujadas. La explicación simbólica no la sé. El cuadro del ombligo está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. No crean ustedes que es un cuadro cualquiera. Otro caso de incongruencias es el de Carrá, en un cuadro que titula "Simultaneidad, mujer y balcón". Tampoco se ve la mujer ni el balcón por ninguna parte y la simultaneidad no se sabe por dónde encontrarla. El cuadro de Klee, titu-

lado "Chaleco rojo", sugiere la duda de que haya querido hacer un dibujo de fantasía para un chaleco, es decir algo así como para una "camisa Truman", o si el chaleco está representado por una cosa, no roja precisamente, que hay en medio y sobre la cual aparece una serie de puntos que pueden muy bien ser los botones del chaleco. Fuera de este indicio nada más recuerda al chaleco. El mismo autor tiene un paisaje en el que como tal no hay más que unos trazos de paralelas y líneas en todas direcciones y colores estridentes. Lo único que recuerda un poco el paisaje es una media luna toscamente pintada en medio del cuadro.

El que llega al paroxismo en "arte nuevo" es nuestro Miró; por esto ha tenido tan gran éxito. Uno de sus cuadros se rotula: "Llama en el espacio y mujer desnuda". La llama en el espacio debe ser una especie de lágrima de cera con un extremo de color rojo y está realmente sobre un fondo azul violeta que es el espacio; pero después buscamos el desnudo; no hay más que una línea, un contorno que encierra una gran mancha de color uniforme. Este contorno, más que de una mujer desnuda se parece al lomo de un elefante, de un rinoceronte o de un dinosaurio; de mujer no tiene lo más mínimo. También hay unas manchas pequeñas estriadas, que dan una sensación de que son parásitos. Otro cuadro de Miró nos hace pensar en un caso de infantilismo patológico, pues está hecho como por una criatura de cinco años.

Los intelectualistas han tratado de explicarnos todo esto, y sus explicaciones han añadido confusión en vez de esclarecer algo. Para comprenderles creo que debe establecerse una divisoria entre los ultrarraelistas y abstraccionistas que aún conservan en sus obras reminiscencias de pintura figurativa, como por ejemplo Max Beckmann, que representa figuras humanas contorsionadas, mutiladas, deformes, morbosas, de modo que el cuadro da siempre una impresión de horror con imágenes a las que atribuye un significado simbólico, y de otro lado los que, a la manera de uno de los más renombrados ultrarrealistas, Guillermo Nays, representan masas amorfas de color, apretujadas formas que se presionan y empujan unas a otras, y de las que alguien ha dicho que parece que van a romper la superficie cromática del lienzo. No hay en esos cuadros verdadera yuxtaposición de formas, sino sólo un choque violentísimo de las mismas y una fusión.

Los intelectualistas dicen que el arte abstracto es un exceso de sentimentalismo, que ha llegado a exagerar las representaciones, que estiliza y hace sibilinas, con deformación semejante a la que en literatura y en otras manifestaciones de la actividad del pensamiento operó el romanticismo. Esta es una explicación que se da como más razonable, pero otros intelectualistas se empeñan,

Precisando
unos conceptos
sobre las
escuelas
modernas

no en darnos una explicación, sino en imponernos un convencimiento. Entre éstos sólo uno, Willi Baumeister, nos da una explicación que nos satisface. Dice que en el arte abstracto se comienza el cuadro con un propósito, pero después las formas sucesivas se van superponiendo unas sobre otras y se van renovando, de modo que cuando termina la obra es una cosa completamente distinta a la que se había pensado. Y va explicando: primero sale una idea y se expresa en forma esquemática; en seguida en la mente del artista surgen otras formas e ideas que modifican la anterior, y así, por una serie de formas sucesivas, cuando el cuadro se da por acabado en nada se parece a la composición que se había imaginado en un principio. En términos más elementales y sencillos podríamos decir que esto quiere expresar que el artista se propone pintar algo y luego no sabe lo que va pintando ni lo que da por acabado y que si después se le ha olvidado una de las fases de ese proceso de transformación, el momento preciso en que una forma substituyó a otra, será verdad aquella anécdota a que me he referido antes de que el propio autor no sabe lo que su obra representa.

El proceso biológico que estoy describiendo tiene distintas fases, pero, de una manera esquemática y sólo para precisar unos cuantos conceptos, me referiré al impresionismo, al expresionismo, al ultrarrealismo y al arte abstracto. El *impresionismo* es la forma pictórica que comienza por desligar la representación artística del concepto de fidelidad a la cosa reproducida y no se esfuerza en la minuciosidad del detalle. Los expresionistas únicamente prestan atención a la forma y al colorido que expresan sólo en dos dimensiones y se busca, con esto, dar la sensación representativa de lo que llamamos la primera impresión de los objetos o de las cosas. El *expresionismo* rompe definitivamente el vínculo entre la representación y el objeto, trata de representar expresiones anímicas, la preferencia absoluta la da al colorido y muchas veces el color está desvinculado del objeto mismo. El expresionismo es desplazado por el *ultrarrealismo*, que pretende representar en las obras plásticas las intimidades penetrando en la profundidad del subconsciente, y de la misma manera que en literatura comenzó interpretando los sueños, de los sueños pasó al sonambulismo, a las alucinaciones y luego a la paranoia crítica, que es la alucinación provocada, la locura ficticia, el ultrarrealismo en el arte pretende dar plasticidad a todo esto. Es, para decirlo de alguna manera, la expresión automática de los pensamientos, pero fuera del control de la razón; en fin, lo que el pensamiento dicta sin que la razón le detenga para considerar si debe o si no debe hacerse, cómo y de qué manera se ha de hacer. Por tanto, el ultrarrealismo se emancipa por completo de todas las normas de

la técnica pictórica o de la técnica artística de la misma manera que en literatura se desprende de las normas de la moral.

El *arte abstracto*, escuela de la pintura no figurativa, es una superación de todas estas tendencias. Muchos lo confunden con el propio ultrarrealismo y son cosas distintas. El arte abstracto pretende representar miméticamente ciertas regularidades de los procesos naturales como el crecimiento y actos de creación y de estructura. En esta escuela lo abstracto contrasta con lo natural y, sobre todo en estructura, se traduce en una mixtificación.

Se imputa a estas doctrinas — lo digo para recoger algo de lo que se ha expuesto estos días — que son antirreligiosas. En el fondo y en la forma ya se replicó que los símbolos geométricos que emplean, los emplea también, por lo menos algunos de ellos, la propia Religión. Se dice que son antirreligiosas aquellas tendencias por una coincidencia puramente esporádica o externa. Se identifica el arte nuevo con la antirreligiosidad, porque se ha dado la circunstancia de que las figuras más sobresalientes de este arte moderno son ateos y no se sabe por qué los principales ultrarrealistas se han hecho comunistas y por tanto ateos. Tal vez la Iglesia condena y debe condenarse, la presunción del hombre que quiera superar la limitación que Dios ha puesto a nuestra razón y a nuestras facultades. Nuestra razón tiene unos límites insuperables, las intimidades de nuestro espíritu, las emociones, no podremos nunca definir las ni expresarlas concretamente. Es por tanto un alarde de desafío a la Divinidad el que haya unos hombres que pretendan que esto pueda incluso tener una plasticidad, en una representación material, simbólica y positiva.

Para terminar quiero decir que ante las audacias desconcertantes de los abstraccionistas, las visiones turbadoras de los ultrarrealistas, las genialidades de algunos singularistas, con eso que llaman el *frottage* y el *collage*, es decir, el pegar sobre los lienzos, superponer en los cuadros partículas de cosas materiales, como un retal de paño, un recorte de periódico, unas briznas de paja, una cáscara de nuez, que todo esto lo han podido ver ustedes en representaciones pictóricas, es decir, frente a todos esos delirios que presenciamos en nuestros días, me hacen pensar en qué fondo de espiritualidad o de buen gusto puede haber en dichas representaciones artísticas, y siento vacilante y receloso mi espíritu cuando escucho la voz de los intelectualistas que dicen que aquí hay un ideal, que es como una anticipación, que es una visión, de unos visionarios, que algún día será realidad y comprendidas sus creaciones artísticas. Yo creo, naturalmente, en las anticipaciones; la polifonía, por ejemplo, fué inventada antes de saberse qué es lo que tenía que expresar; sin duda por esto, los artistas del arte

Quedan elementos sanos para pensar que el Arte auténtico ha de sobrevivir

nuevo, anticipándose, se esfuerzan por encontrar un contenido a sus obras artísticas y a los más caracterizados de ellos ahora les ha dado por discernir sobre metafísica, sobre psicología o filosofía, buscando explicación que dar al contenido de sus obras pictóricas. Como en estas ciencias son aprendices, son profanos, resulta que nos descubren a cada paso el Mediterráneo. Así nos encontramos con el esfuerzo de unos artistas que, olvidándose cada vez más del arte para buscar la representación simbólica de las penetraciones internas, tienen la pretensión de constituir una ciencia del arte plástico; pero esto querrá decir, en el mejor de los casos y si se logra, que será con un abandono completo del arte. Se nos advierte por parte de los intelectualistas que quizás es prematuro juzgarlos, pues siendo una "anticipación" hay que esperar. Uno de nuestros comentaristas de arte decía no hace mucho: "En fin de cuentas, las obras de esos artistas (ultrarrealistas y abstraccionistas) que nos agraden o nos desagraden, que nos den una satisfacción de placer o que nos irriten, las obras del arte nuevo están aquí presentes y por consiguiente hay que prestarles atención y darles una consideración". Esto no es un argumento. En la vida hay muchas cosas presentes, de indiscutible realidad, que nos desagradan y hasta nos repugnan y no por esto hemos de fomentarlas, no por ello hemos de recrearnos cultivándolas, sino que hemos de ver más bien si nos distanciamos de ellas o si las depuramos.

Yo creo que cabe esta depuración, porque siempre hay que distinguir entre el que siente la inquietud, ese anhelo de superación constante, de perfeccionamiento continuo, que es el camino cierto para avanzar por la vía del progreso, de aquel en quien la noble inquietud se convierte en desasosiego morboso, en una excitación enfermiza de inconformismo constante, el prurito de cambiar de sitio y de postura a cada momento, y todo esto se hace en un ámbito estrecho, sin claros ideales ni despejados horizontes. Entonces hemos de ponernos en guardia, porque esto puede ser un peligro, como decía antes, para las costumbres y un peligro para la civilización.

A título de "libertad del arte" no hemos de consentir el libertinaje, con la propagación de la fealdad, la excentricidad hasta lo ridículo y el desconcierto; menos hemos de permitir que a dicho título se haga una coacción manifiesta sobre los artistas que aún se conservan fieles a las normas clásicas y se pretenda la excomunión de los que se atienen a las reglas del arte puro.

Comentando la delicadeza, la perfección de la ejecución de las esculturas de Monjo, uno de nuestros grandes poetas, Juan Arús, escribía que era de desear que el arte que representa este escultor renaciese y se extendiese para evitar que la desorienta-

ción que ha traído el arte nuevo conduzca a la confusión y al caos. Juan Arús, que es un poeta auténtico, de estro magnífico, fiel al ritmo y a las normas auténticamente literarias, sabe muy bien de estas cosas y por esto calificaba de "carátulas repelentes" y de "blasfemias artísticas" las esculturas de Wotruba, de Archipensko, de Moore, etc., etc. Del Arco, en uno de sus "Mano a mano" interpelaba a Panero, el secretario de la Bienal de ahora, y le arrancó esta declaración categórica: Después de 50 años de experiencia, decía Panero, el arte volverá a ser lo que siempre ha sido. Así es de desear. Leyéndolo recordaba a Moréas, cuando refiriéndose al arte auténtico lo consideraba permanente y decía que en él no existen ni lo antiguo ni lo moderno y que la separación es pura palabrería.

Señores: yo no quisiera haber dado a ustedes una impresión pesimista; no se cómo realmente me he producido en este discurso, en el que quizá me he dejado llevar de la espontaneidad para dar un desahogo a las inquietudes de mi espíritu, a la amargura que me produce ver que podría desaparecer, que se puede estar hundiendo algo que es tan caro a mis sentimientos de contemplación de la belleza, a mis goces en la emoción de arte, uno de los recreos de mi espíritu. Sentimientos y emociones que aún son, por fortuna, los de millones de seres de nuestra sociedad civilizada. Por esto, en medio de la pasión y la confusión presentes, aliento la esperanza de que en la revolución de arte de hoy, como en todas las revoluciones, pueden haber algunos elementos valiables, algo aprovechable, de valores positivos que vaya a fundirse con la elevada aspiración a que el arte vuelva a lo que ha sido y siempre debe ser, un arte de técnica refinada, en el que el artista auténtico ve las cosas con vista distante alejada del estado de inocencia y primitivismo al que revierten las nuevas escuelas, idealizado en el ensueño y la meditación, un arte de emoción que nos dé la plenitud de sensación y de goce de la belleza, porque sólo esto es el Arte. (Grandes y prolongados aplausos).





MINISTERIO
DE CULTURA

