

EL HOMBRE ACTUAL ANTE EL ARTE

por Waldo Vila Silva

Desde los últimos sesenta años, en la pintura se produce un fenómeno de distanciamiento, cada vez mayor, entre la obra de arte y el espectador. Podríamos plantear el tema del arte de nuestro tiempo, cuestionario apasionante de palpante interés, y de un interrogante complejo. ¿Qué sucede con el hombre actual ante el arte de su tiempo? Creo de interés contestar o tratar de hacerlo pues el “hombre de la calle”, el espectador, tiene derecho a saber qué sucede en las capillas del arte, con relación a sus artistas, que no conoce en la intimidad creadora. A menudo, el espectador muestra cerrada incompreensión. ¡No me gusta! ¡No entiendo nada!

Viene bien recordar, al respecto, una frase del escritor inglés Somerset Maugham: “Cuando los seres queridos, hablan de nuestro arte, nos entierran un puñal y lo revuelven en la herida”. Esto debe tener una razón y causa, una explicación, en parte por lo menos, de este divorcio entre el artista y su público en general. El movimiento hacia la comprensión de estas materias debe producirse, a mi juicio, por ambas partes a la vez. El espectador debe superar su deseo de conocimiento y los artistas, a su vez, comunicarse directamente con su público en forma fácil y sin pretensiones. Podríamos tomar un ejemplo entre muchos. En ciencia, a nadie se le ocurriría tratar de comprender los problemas intrínsecos de la investigación científica, porque desde luego, no les corresponde, pero en cambio todos vivimos en el pensamiento adelantado de la ciencia de nuestro tiempo. En arte sucede lo contrario. Se dice, por principio, que no se entiende el arte moderno, en cambio se vive en medio de la estética que ha creado este mismo arte, como la más lógica y apropiada a sus gustos y necesidades. A nadie se le ocurriría tener, hoy día, una casa funcional moderna y, a la puerta de ella, una carroza del siglo XVIII, tirada por caballos. La casa requiere también un automóvil de corte aerodinámico y, por consiguiente, todo lo demás tendrá que estar en

armonía y equilibrio con su estilo propio de líneas aéreas y modernas: muebles, baño, jardines, etc. ¿Y, por qué no los cuadros? Este anacronismo en la pintura no es adoptado en ningún otro aspecto del vivir actual. Podríamos preguntarle al mismo sujeto de observación, si en caso de una intervención quirúrgica preferiría someterse a los métodos de Ambrosio Paré o a la técnica actual del Central Hospital de New York.

Creo que se puede y se debe plantear estos temas para conocimiento del público, simplemente como un relator de lo que se ha dado en llamar, en nuestro: "La problemática del Arte Moderno". Se ha denominado así, a la controversia que dura ya más de 60 años en Europa y se refleja hasta nosotros.

Esta interrogante que encarna un proceso complejo, en el que intervienen varios factores que debemos analizar; pero antes, podríamos plantearnos una pregunta inquietante: ¿El arte moderno, si queremos llamarlo así, es un producto de nuestro tiempo o ha existido siempre? Es esta una pregunta que deberemos soslayar, ya que no podríamos contestar en forma enteramente satisfactoria.

Las autoridades en la materia, los grandes críticos de arte, los ensayistas, podrían dar como aceptado que se considera arte moderno las formas o modalidades nuevas en arte, que se producen como una reacción natural hacia una época anterior o épocas anteriores, de formas ya gastadas, de formas que no dicen nada, como "clichés" usados que no servirían para expresar, menos para contener las tendencias artísticas del momento.

Esto nos lleva de inmediato al punto neurálgico del problema. Si se cambian estas formas, podemos preguntar, ¿cuáles las reemplazarían? Entonces tendremos el problema en sí. Si estos nuevos conceptos estéticos son forma, sería necesario analizar, primero, qué es la forma. Ya nos encontramos en medio de la gran diatriba del arte actual. Unos dicen que es "un arte no figurativo", o sea, un arte sin figuras. A lo que

le replica el gran maestro Pablo Picasso: “No podría haber pintura sin figuras porque hasta las formas metafísicas son figuras”.

Entonces, no tendría base hablar de un arte no figurativo, aún para los concretos, puesto que las formas puras, geométricas, son figuras. Planteada así la controversia, tendríamos algo de qué asirnos. Sería cambiar unas formas por otras. Analicemos el concepto de forma, considerándola como la forma pura o “morfa” en biología y encontraremos que toda “morfa” necesita un contenido, un sostén de su estructura, porque la forma no es una cosa arbitraria y necesita una presión interna que la condicione como tal.

Así, llama la atención observar en ciencia que toda célula de un tejido, ya sea ésta poliédrica, hexagonal o mixta, tiene perfecta forma geométrica. Sabemos que la estructura celular se sostiene por la proporción de su contenido de oxígeno, sustentador de estructuras. Toda forma estructural debe tener un contenido que la proyecte como tal.

De modo semejante, puede considerarse el problema también en arte, aunque ya varían considerablemente los elementos que entran en el problema complejo de las formas en el arte. Su contenido será diferente, espiritual, intelectual, religioso, poético, social, filosófico, político, etc., algún contenido debe tener para existir como forma. Ninguna forma puede existir en arte sin contenido, lo que es más grave, cuando este contenido, cualquiera que sea, por razones imposibles de analizar algunas veces, desaparece, o se hace menor su caudal, la forma disminuye en importancia artística y, por último desaparece también la cultura que ellas representan, puesto que una es la expresión de la otra. Ha entrado en ese período crítico que se denomina, decadencia de una cultura.

Si para comprender, aceptamos como mera forma explicativa el proceso del arte de nuestro tiempo, este orden de ideas, estamos obligados a analizar el más o menos, por el cual se produce. Esto, sin pretender dictar un curso de Historia del Arte, ya que no nos

corresponde, sino tomando en forma generalizada los factores que intervienen en el proceso que hemos enunciado.

Cuando una forma pierde su contenido, hemos dicho que desaparece con su propia cultura. Es la decadencia. Todas las culturas que se conocen, aún las más antiguas, no escapan a este postulado implacable.

Por lo demás, tales conceptos están sostenidos por autoridades en la materia tales como: Worringer, "Naturaleza y Arte". Herbert Reed, poeta y crítico de arte. Wöergmer, con sus tratados sobre Historia del Arte, que son órganos de consulta para profesores.

Lo más antiguo que se ha establecido como forma en arte (por lo menos históricamente), son las pinturas rupestres y, en escultura, la famosa "Venus de Wilendorf", como la más primitiva escultura realizada por el hombre europeo.

Es tal la antigüedad de estas esculturas llamadas primitivas que Wöergmer considera que deben haber sido realizadas 60 siglos antes del diluvio, es decir, una antigüedad casi astronómica.

Por su parte, Herbert Reed considera, en contradicción a Wöergmer, y a los demás eruditos que han tratado estas materias, que la antigüedad de tales pinturas tiene que ser muy anterior a los siglos que les conceden, pues hace pensar en la madurez y sabiduría de una cultura ya realizada, lo que no podría ser, por lo tanto, un arte primitivo. La forma en que están pintados los bisontes hirsutos y los caballos salvajes en veloz carrera, crinera al viento, todo mandíbulas y todo dientes. El rinoceronte dibujado con tal expresionismo y fuerza que asombra esta sabiduría. Las culturas descubiertas a la altura de Antofagasta, en el desierto (figuras, petroglifos en que ya aparece el hombre), son de una antigüedad que no ha sido determinada y de una belleza pura y sobrecogedora.

Según Herbert Reed, no puede considerarse como arte Primitivo, sino más bien como la plenitud de una cultura desaparecida. Llama también la atención que todas estas cavernas que contienen pinturas se encuentran situadas en un cordón, un verdadero cinturón en el Perigord, que alcanza hasta Altamira en España, razón por la cual se la ha llamado "Cultura Per gordeana". Esto hace pensar que corresponde a los últimos vestigios de una cultura desaparecida que existió hace miles de años, destruida por cataclismos que cambiaron el clima y la faz de Europa. Pudieron conservarse por estar en inmensas bóvedas, como una Sixtina pintada por gigantes. Pintadas en cavernas calizas donde reuma el agua, se ha conservado una gran frescura de los colores. A esta cultura prehistórica se le ha llamado también la "Época del Reno", o sea, la época paleolítica de los cazadores de reno.

Estos pueblos desaparecen y con ellos su cultura. Siglos después se considera la época de la piedra pulida o "neolítica". Pues bien, el hombre neolítico es completamente incapaz de realizar los frescos de sus remotos antepasados. Su cultura se caracteriza por cerámicas muy primitivas, decoradas con elementos geométricos, como una manifestación de una cultura en sus comienzos. ¿Qué ha pasado con el hombre de esa época?. La fuerza animadora que cargó de contenidos las formas de animales de un pueblo cazador ya no tiene valencia. Seguramente, los cazadores de renos practicaban una suerte de magia para apoderarse del animal que constituía su alimento esencial para subsistir, en un medio de seres más poderosos que él. Pintar al bisonte en su carrera era fijarlo en imagen para poderlo cazar. La concentración anímica que la magia producía en ellos les permitía crear una imagen viva. En cierto modo es una teorización aceptada que la magia dio nacimiento primero al arte y a las religiones.

Herbert Reed corrobora este aspecto con una observación muy curiosa de un amigo británico, cazador de caza mayor. En cierta ocasión, se perdió en África, en una expedición de esta naturaleza. Escaso de alimentos, llegó a un pueblo de pigmeos, cazadores de elefantes. Este pueblo pequeño, también pasaba por una hambruna. Les pidió que salieran de caza para cobrar alguna pieza que los proveyera de

alimentos, lo que suscitó una gran excitación. Por último, aceptaron. Convocan a una reunión y deliberan largamente. Cazar un antílope constituye una ceremonia de magia. Deben efectuar una serie de ceremonias previas.

El cazador, sumamente interesado, resuelve observarlos. En un claro del bosque donde se reúnen alrededor del hechicero de la tribu, limpian un rectángulo de tierra, lo alisan y comienzan los cantos y las liturgias. Una mujer, como en trance, dibuja algo con el dedo en el espacio despejado. Los cazadores de la tribu lanzan una larga exclamación, simulan una cacería en la danza y uno de ellos dispara una flecha en el sitio en que la mujer dibujó con el dedo. Después, todos Parten en pos de la pieza. Cuando todo está solitario, el cazador británico se acerca curioso. Ve un rectángulo de tierra alisada donde la mujer ha dibujado con el dedo un maravilloso antílope, que tiene clavada la flecha del cazador. Esto puede ser considerado como un ejemplo sobre el contenido emocional e intensidad de la forma.

Si consideramos bajo el mismo aspecto de la forma y su contenido a las más antiguas culturas, veremos sucederse un proceso más o menos análogo, pero antes podríamos plantear una interrogante: ¿El arte moderno, es sólo un proceso de nuestro tiempo o ha existido antes?

La primera pregunta tendría una respuesta de circunstancia. La definición de lo que se considera como antes, sería lo primero que deberíamos abordar. Y aquí tenemos el problema en toda su inquietante gravedad. Ya hemos aceptado que, en pintura, todas las formas son figuras. También dejamos establecido que la forma debe tener un contenido, para existir como tal. Este contenido, en la forma plástica, dijimos que podía ser de diferente índole: religioso, político, social, poético, etc. Podemos ignorar muchas cosas, pero no podemos negar el proceso de la historia del arte, porque en cierto modo es la historia del hombre mismo.

Si observamos a través de ella, el tiempo transcurrido, veremos que todas las culturas, sin excepción, nacen del caos: Egipcia, Asiria, Babilónica, Griega, etc. Nacen de un principio obscuro. Su primera

expresión coordinada es el ritmo geométrico. A medida que la cultura avanza en su evolución, alcanza un nivel superior, se enriquece, se transforma en forma-pensamiento y llega a su plenitud, cuando el hombre y la sociedad que la expresan han alcanzado su más alto nivel espiritual.

La cultura egipcia, después de sus primeros intentos (época primitiva, cerámicas y ritmos geométricos, arcaica más tarde), alcanza con el imperio antiguo su más alto nivel cultural, con el misterio de la filosofía esotérica que se atreve a desafiar a la muerte proyectando sus esculturas estereométricas. Su mayor esplendor va unido a su máximo desarrollo espiritual. Las fórmulas matemáticas constituyen un concepto del cosmos y le insuflan a sus esculturas, una eternidad de misterio.

En la primitiva cultura egea sucede otro tanto. Emerge del mundo oscuro del sumer que singulariza a la cultura mecénica y los ritmos geométricos de una época anterior, alcanzando su grandeza, casi divina, en el siglo de oro de Pericles. Es decir, cuando el hombre y la sociedad se complementan, llegando a la plenitud en todos sus aspectos. Sólo entonces es, cuando hace su aparición la escultura filosófica y los postulados de Fidias que crea su estatuaria bajo el axioma de la sección de oro, la sabiduría del número. Es la culminación del proceso ascendente de la forma.

Más tarde, ya en la decadencia, es cuando también la cultura ha entrado en el mismo proceso.

Las dos grandes culturas, religiosa en la egipcia, filosófica en la griega, decaen cuando ya no creen en sus principios espirituales que las han inspirado, ya no creen en dioses ni en sus principios filosóficos.

Los herederos de lo que levantaron los colosos de granito, modelarán figuras decadentes de pequeñas bailarinas. Por último, ni tan siquiera eso. Vuelven a aparecer los ritmos geométricos, como una simple decoración, en sus cerámicas.

En cuanto a los griegos se refiere, no sucede de manera diferente. Incrédulos como los egipcios, ya no veneran a sus dioses, sus filósofos cínicos de todo se burlan y destruyen con su dialéctica disolvente. El artista ya no tiene en qué creer, o más bien, no cree en nada. Como una prueba evidente, por lo demás bien conocida, está el caso de la Venus de Milo que, por muchos años fue considerada como arquetipo del arte griego del siglo V antes de Cristo, lo que, a la luz de los últimos estudios da una realidad muy diferente. La famosa Venus mutilada fue concebida como un esfuerzo desesperado para recuperar las formas clásicas ya perdidas en el período helenístico. Su autor, Xandro de Alejandría, tomó como modelo una escultura de Scópas, que de ninguna manera alcanzaba las dimensiones de aquellos seres superiores que crearon la escultura filosófica, pero que aún así consultaron las medidas áureas de la proporción, de las enseñanzas de Fidias a sus discípulos. Más tarde, no podrán hacer ni tan siquiera eso, y se limitarán a imitar las formas de las creaciones fenicias y asirias y después nada.

Tratado en forma elemental, éste es el proceso de evolución de una cultura, desde su nacimiento hasta alcanzar, con su civilización, desde los simples ritmos geométricos, para llegar a la plenitud de la forma. Cuando se inicia el proceso de su decadencia, las formas primarias aparecen de nuevo a la superficie y la creación artística es incapaz de revivir los arquetipos de su antigua cultura, que los hizo grandes.

Ni en las culturas más antiguas, podemos escapar a este postulado inexorable, que no es otra cosa en realidad, que los ritmos primitivos en su curso eterno. Los cazadores de reno, como lo hemos dicho, con su arte que se considera el más antiguo, sufren el mismo proceso.. Los artistas geniales de los bisontes y los caballos salvajes desaparecen totalmente de la tierra, antes, antes del diluvio, dejándonos el misterio inescrutable de su cultura desaparecida.

Después de algunos siglos, los hombres del período neolítico se muestran completamente incapaces de pintar las obras de sus antepasados remotos. La primitiva cerámica de un pueblo agrícola está decorada con simples elementos geométricos.

Si aceptamos este orden de ideas como un simple planteamiento especulativo para situar nuestra época en el tiempo de la historia, o sea, dentro del proceso que han seguido todas las culturas, hay que no es otro que la historia misma del hombre en condicionalidad con el medio que lo rodea y como su razón de existir.

El arte de nuestro tiempo no puede, no debe ser indiferente a los factores determinantes de su propia época. Serán ellos (los factores) los que nos darán la clave explicativa del mismo. Arte, cada vez menos comprendido por el individuo no especializado en estas materias, vale decir, de una especial cultura. Tanto es así, que el arte actual ha llegado a ser casi una experiencia de laboratorio, como una especulación técnica.

Dejamos como aceptado que lo que se considera como arte moderno, no es algo privativo de una época, sino como una reacción a una época anterior, ya superada. Las formas anteriores agotadas, es decir, sin valencia, muertas, como formas de expresión viva. Es, por lo tanto, un rudo golpe a las formas tradicionales, hasta entonces reinantes, hay establecidas, que han sufrido un proceso de caducidad. Se ha descrito el arte moderno como lo que expresa lo esencial del pensamiento de su tiempo.

Pero, si llevamos la pintura de nuestro tiempo a un nuevo aspecto visual, el de la nueva visión, veremos entonces que la pintura no se percibe con los ojos, sino más bien es una representación intelectual de la forma y del color. “La pintura es una forma mental”, habría ya dicho Leonardo da Vinci hace cuatrocientos años.

Veremos cómo es esta percepción visual para el hombre. Si se presenta a un sujeto cuadros de diferentes pintores de varias tendencias, si se trata de un personaje inculto en estas materias, probablemente sólo verá: “manchas de color y rayas”. En cambio otro sujeto inteligente en pintura, distinguirá tendencias, escuelas y, probablemente podrá distinguir al autor.

La ciencia establece que la visión desempeña un papel importante en la transformación de los seres. Se plantea un conflicto entre lo clásico y lo moderno, ya sea en el terreno científico o en el artístico. Su aporte está en la nueva posición en que se coloca el hombre, dada su relación con el mundo objetivamente real. Es decir, con la realidad, la unidad, la tercera dimensión, profundidad espacial (nueva visión espacial).

Unidad y profundidad no puede conocerse, según la Humanología, hasta que los ojos no estén colocados en posición frontal en la cabeza, o sea, mientras la visión no sea frontal. Esta adquisición de los ojos en posición frontal ha sido una forma de la conservación de la especie, una defensa de la vida. Cuando el hombre habitaba en los árboles, entre seres superiores físicamente a él, debía saltar de una rama a otra con certeza absoluta, pues la caída significaba la muerte ya que abajo acechaban los grandes carnívoros. Una voluntad mantenida a través de los años, llevó a los ojos a la posición frontal.

Un ser con los ojos laterales carece de los medios y de la posibilidad de conocer la Unidad y la Profundidad Espacial, en su valor real. El traslado de los ojos al frente de la cabeza para alcanzar la visión frontal, prueba la existencia real y objetiva de esos valores de la realidad del mundo. La obtención de dichos valores se multiplica y conjuga. Simultáneamente con el paso de los ojos a una visión frontal, se obtiene el conocimiento de la Unidad, de la Profundidad Espacial y la localización de la Unidad en el espacio, ahora con tercera dimensión. En la serie zoológica, este tipo de ser de visión frontal se presenta en algunas aves y mamíferos carnívoros. El ave rapaz y el mamífero carnívoro son pues los primeros determinantes de la influencia de la realidad y la demostración objetiva de esta realidad.

Así se explica la presencia del tipo carnívoro, representa el primer paso de la serie mamíferos hacia el hombre, como la conformación del tipo cúspide de la serie. Este cambio es el punto de partida hasta el conocimiento de la realidad, parcial en el caso de los carnívoros, total en el hombre.

A la conquista visual espacial, que proporciona la visión frontal, se agrega el conocimiento alcanzado visualmente, y todo ello conforma un tipo de ser que traduce la posición lograda con respecto a la realidad. Este primer paso significa el punto de partida del ser humano es como realidad y puede, posteriormente, reconstruirse intelectualmente.

La posición del mamífero de visión lateral, que el carnívoro supera, puede sintetizarse señalando que vive en un mundo chato, sin profundidad, a causa, principalmente, de su limitación ocular, sus ojos laterales, quienes le proporcionan una visión circundante que puede llegar a los 360°, pero que representa la suma de la visión parcial mono-ocular, el alcance de un ojo al otro. Dentro de ese mundo chato, sin profundidad, no llega tampoco a conocer las unidades en su valor real. El mundo en que viven tales animales posee esos valores, reales, pero el mamífero en esas condiciones visuales-espaciales, no las conoce en su dimensión real. Se comprende toda la diferencia entre un mamífero de visión lateral y otro con visión frontal si analizamos las condiciones por las que un animal se transforma en uno de presa, explicando las diversas y opuestas condiciones en que uno y otro se encuentran, dentro de un mismo mundo Real, o de una visión misma de la realidad.

Cuando los ojos se trasladan de los lados al frente de la cabeza, ocurre lo siguiente: los 360° del campo visual panorámico monocular de los primeros se transforma en campo visual frontal de 180°, pero se justifica esa reducción, por los valores alcanzados en el cambio. En primer lugar, la condición monocular chata del campo visual panorámico de 360° se transforma en binocular, o sea, que las imágenes parciales se superponen, adquiriendo así el espacio, la condición de la profundidad espacial, o tercera dimensión. En una palabra, dejando de ser chato, sin profundidad, sin relieves, sin posibilidad de localizar las unidades. El nuevo visual frontal permite todo eso y proporciona, además, el conocimiento de la Unidad, a la que sitúa y localiza en ese mundo nuevo que se despliega ante sus ojos frontales. Un carnívoro puede mirar a un punto en el espacio y, sólo

ahora, ese punto o unidad adquiere para él una realidad, pese a haber estado siempre presente en el espacio.

Como consecuencia de esa conquista visual, que permite a un ser el conocimiento de la Unidad, de la Profundidad y de su colocación en el espacio (ahora que su dimensión es real), ese ser está en condiciones cerebrales o inteligencia, de acuerdo con las reales conquistas logradas. Esta es la adaptación al conocimiento de la Realidad que, al completar los logros visuales espaciales la conforman en su totalidad, de manera que aquella nueva ventaja representa una serie de nuevas condiciones que importan al nuevo ser sus nuevas y superiores condiciones y características.

Así es como la transformación que se opera en la totalidad del ser, responde a las nuevas condiciones respecto al mundo en que ha de sobrevivir. La extremidad, la simple pata, apta solamente para sostener, y permitir el desplazamiento del animal de visión lateral, se transforma en la Garra del carnívoro. Esa es la respuesta a las nuevas condiciones del mamífero, la respuesta para conocer la Realidad, Profundidad y Unidad del hecho real y localizar esa Unidad en el espacio. Otro tanto sucede con las demás características de su cuerpo, tanto interiores como exteriores: su agilidad, su fuerza, etc.

Así también la explosión sanguínea o la conformación de las vísceras, todo confrontado a su nueva condición de carnívoro. Todo responde a lo que, en realidad se llama animal de presa, animal de Unidad. El hombre, además de lo obtenido por el carnívoro, adquiere otros valores del conocimiento de la Unidad y de sus alternativas y posiciones en el espacio, que resultan de las siguientes ventajas oculares que, a partir del carnívoro obtienen los animales de presa y el hombre. Estos valores son, la Unidad Aritmética, el Punto Geométrico y el sustantivo como expresión gramatical que designa a la Unidad fuera de los conceptos geométricos y aritméticos.

Tenemos por ejemplo el sustantivo. Para el carnívoro no existe este tipo de discriminaciones. Tiene un valor vital, es sólo la Presa, pese a que como cosa real tiene todas las posibilidades espaciales, pero su mecanismo ocular no está capacitado para conocer los demás valores que a partir de la Unidad alcanza el hombre en su capacidad visual.

La serie intermediaria: prosimios, primates superiores y, finalmente, el hombre, adquieren en el curso de su evolución, los valores oculares mediante los cuales es posible extraer de esa Unidad primera del “carnicero”, los restantes significados de la Unidad.

Entre varios significados del punto, uno dice: “Punto es una mancha que ocupa espacio” Euclides dice: “Punto es lo que no tiene partes”. Lo importante, en relación con el punto, es lo que hemos descubierto como la Unidad, en las relaciones visuales condicionales del carnicero: que ese valor real de la Unidad, se logra, en principio, sólo cuando los ojos ocupan la posición frontal y convergen a un punto en el espacio. De esta manera, nace el punto geométrico que forma parte del principio primero del sistema de construcción que se denomina “geometría”.

Respecto a la Unidad Aritmética, ocurre lo mismo. Según el principio euclidiano: “Es aquello por lo cual de las cosas que existen se dice Uno”. Número es una colección de Unidades. Aceptando esta definición de Unidad o cualquiera otra, es evidente que hay un ser que no puede conocer cada una de las cosas que existen, si no posee visión frontal en general y las condiciones humanas (rotación biconjugada de 90°) en particular, considerando las especiales construcciones aritméticas de la Unidad como parte del todo, origen del concepto aritmético de la Unidad. De un mismo concepto de origen, nace el número Uno, que expresa la fusión de la Unidad, como parte del todo. Aritméticamente es posible, cuando se pueden apreciar las frecuencias de los objetos (unidades), de las especies con que aparecen en el conjunto. Así nacen el Uno, Uno, Uno, primeros pasos del 1-2-3.

La rotación conjugada binocular permite que la mirada pase de una unidad a otra, que recorra las múltiples partes de un todo, que extraiga de un todo la unidad de que está formado, o sea, que la base en la Realidad de que está formado, en la realidad aritmética que es de índole visual espacial, es decir, en la rotación bi-conjugada que es visión frontal permanente.

Esto puede considerarse trascendental. Cuando la mirada pasa, debido a la visión bi-conjugada de rotación, de un objeto a otro, y de éste a un tercero, ya están en línea o forman parte de un conjunto, el todo. Línea o conjunto, no se alteran en su estabilidad, permanecen inamovibles, a pesar que la mirada, por lo tanto los ojos, se mueven al pasarse sobre esas unidades. El todo y sus respectivas unidades quedan donde están. Así la mirada puede pasar de una unidad a otra, puede, en suma, contarlas. Esta extraordinaria condición de la vista, es efecto de la relación que existe entre el mundo ocular y la persistencia de las imágenes en la retina. Así, en este aspecto, no sólo le permite encontrar el valor aritmético de una unidad, sino que le permite también tener la noción de un mundo fijo que le rodea. Un mundo estable, independiente de los movimientos que él realice. De dichos movimientos, dos son los principales, en los que se refiere naturalmente a movimientos oculares. Uno es de los ojos mirando a diversos lugares del espacio, otro el movimiento de la cabeza mirando un punto fijo. La Realidad, en esencia, es una percepción intelectual, como representación de un mundo que rodea.

“La naturaleza humana, ha intentado siempre formar por si misma una simple y simpática imagen del mundo circundante. En consecuencia, ensaya la construcción de una imagen que proporcione cierta expresión tangible de lo que la mente humana ve en la naturaleza” (Albert Einstein-Prólogo para “A dónde va la ciencia”).

La pretendida imperfección o defecto de la visión es el único medio por el cual el movimiento exterior real, es conocido por el ser. El cine, como exponente del proceso de imitación de lo real, o de la realidad, por el arte, es una prueba más del conocimiento de lo real por el

hombre. De esta particularidad de la visión frontal, el hombre ha obtenido como ya vimos, primero el punto, la geometría, la Unidad, la Aritmética, el nombre, el verbo, la Gramática, o sea el lenguaje, el movimiento y la Física.

Esto muestra los pasos fundamentales por medio de los cuales el hombre realiza la reconstrucción del mundo que le rodea, como representación intelectual a través de ese conocimiento real, que su máxima posición visual espacial le proporciona. Se puede considerar que la Realidad hace al hombre por la visión. Las creaciones humanas fijan la medida de la índole de los conocimientos del mundo Real, puesto que aceptamos que el hombre es el producto de la Realidad. En consecuencia, debe haber un límite normal de las posibilidades del conocimiento humano y de sus creaciones. Un límite normal que estamos lejos de conocer. Sin considerarlo en su exacto valor, a pesar que su construcción de ese símil del mundo Real que ha llegado a conocer el hombre, pero que no ha llegado a reconocer como real, a través de sus propias creaciones geométricas , aritméticas, verbales, mecánicas, físicas, químicas, artísticas, etc. Es decir, no se les ha asignado el sentido y el valor que tienen dentro de la Realidad del mundo y de su propia presencia.

La historia del hombre es, la historia de ese registro, sin el complemento que ese conocimiento proporciona. La suma de esas creaciones fija cómo es el hombre, qué es y cuánto es en el mundo que está fuera de él y que lo contiene. El mundo en medio del mundo real. Es observador desde esa posición. Conoce, juzga, mide y reconstruye el mundo real donde se hizo presente a través de la evolución.

La forma pura: Volvemos a retomar el concepto de la forma pura, o morfa en Biología para considerar el proceso de la forma en arte, a través del tiempo y de la evolución.

Dejamos establecido que la visión es un proceso humano, propio del hombre espacial, adquisición de su visión frontal, habiendo creado, gracias a ella, por medio de una representación intelectual, la geometría y la ciencia del número, o sea, que la forma como producto

de la visión es ya una abstracción intelectual. Por lo tanto, el mundo que creemos real, no lo es tanto y desde luego, no es igual al que percibe un herbívoro o un ave.

Entre una acción y la representación intelectual de la misma, hay una distancia. Mientras más es la distancia, más intelectual es la acción realizada. La avispa para alimentar a sus larvas necesita un alimento vivo. Da caza a la araña peluda (la migala, varias veces más grande que ella), la acorralla y, rápidamente la paraliza con su temible aguijón, tocando precisamente un centro nervioso. Es un caso de acción pura.

Es un caso de acción pura, como dijimos, un instinto heredado del genio de la especie. Si llevamos más allá la idea, con otro ejemplo, podríamos citar el del practicante al inyectar una inyección endovenosa: liga el brazo por encima de la articulación del codo, localiza la vena, e inyecta, con la precisión que da una larga práctica. En este caso, ya es diferente, pues existe una representación intelectual de la acción, que presupone una serie de conocimientos, con la técnica derivada de ellos. Diferente del anterior, que es una acción del instinto puro. Si llevamos el ejemplo a una mayor complejidad, tomaríamos el caso del cirujano al efectuar una laparotomía (abertura del abdomen). Es casi una total representación intelectual, por cuanto la cirugía se considera un arte. La preparación científica del cirujano determina una distancia inmensa entre la acción y la representación de la misma que es de alta intelectualidad.

Con la creación visual sucede otro tanto. La pintura, que se ha denominado arte visual, se percibe por esa acción primera, pero la imagen se forma en el cerebro, como una representación intelectual de ella. El hombre primitivo no veía los colores como los vemos nosotros. Seguramente diferenciaba el rojo, el blanco y el negro, raramente el ocre, cuando se encontraba en las grutas calizas. Razón ésta, sin duda, de la sobriedad de sus pinturas rupestres en todas partes.

La imagen se construía como una necesidad vital, en el mundo que le rodeaba, donde era, en realidad, el ser más indefenso entre los grandes monstruos de tamaño apocalíptico. La forma pura es diferente. Es

solamente color, estructura y espacio, sin denominación objetiva. Sólo cuando es nominativo de Unidad, como árbol, animal, casa, etc., pasa a ser una forma descriptiva de una Unidad convencional, que hemos aceptado como Realidad habitual. La representación de la imagen, en arte, es siempre una abstracción, en mayor o menor grado, pero como una aproximación y no una reproducción de esa realidad objetiva.

Forma y contenido. Debemos volver a tomar un concepto que aceptamos de partida para considerar la forma en sí. Dijimos que en Biología, la morfa o forma necesita un contenido para mantener su estructura, el oxígeno. Que en arte también un contenido, en este caso, de naturaleza especial y sutil. Un cambio fundamental se produce en el arte actual, cuyas raíces pueden encontrarse en el cambio del pensamiento occidental efectuado hace más de 60 años, cambio que se ha dado en llamar "Arte Moderno". Se le puede considerar, sin pecar de extremista, como lo auténtico y representativo de nuestro tiempo, en todas y sus múltiples manifestaciones. Se puede analizar desapasionadamente, los factores que motivan este hecho, que no es otra cosa, en realidad, que el proceso que han seguido las artes.

Sobrepasados los movimientos impresionista, primero y post impresionista después, como tendencias que se alejaban progresivamente de la representación directa de la realidad para sustituirla por una transposición de la misma, a través del proceso intelectual del pintor, llegando en este proceso evolutivo, necesariamente, a las enseñanzas y experiencias que dejaron en la práctica, las tendencias "fauves" y cubistas, que ostentaban fieramente estos nombres, que nos buscaron y que les fueron impuestos, con los que han pasado a la historia del arte. Las dos tendencias mencionadas en el período de sus comienzos, se enfrentan con el proceso de sus diferentes cambios, durante los cuales se interpretan y se diferencian. El "fauvismo" ya en 1908 empieza a abandonar sus primeros postulados. La perspectiva clásica es abandonada sin vacilaciones y es reemplazada por el color-expresión, en toda su intensidad. Se trata, desde luego, de un principio que mantendrán los cubistas como su patrimonio. El abandono de la perspectiva clásica es en lo que pondrán su acento. Esto obligará a los cubistas a meditar sobre un hecho de

gran importancia: es la introducción de la lógica y el orden en la expresión plástica y no solamente de la expresión sensual del color. Este proceso intelectual, como intervención del espíritu y del método, de un orden ya propuesto por Matisse, si no constituye una disciplina técnica, va a ser acogida entusiastamente por los cubistas que fundarán, más allá de ella, toda una teoría estética, como resultado o resultante de una lógica implacable frente a la luz: el conocimiento adquirido de no modelar las formas o aclarar directamente el objeto, como sucede en la naturaleza. Por el contrario, desde ese instante, la luz llegará a considerarse como indirecta, la forma, para ser sugerida, se hace color. Por otra parte, en el movimiento "fauve" la noción de la composición en tres dimensiones ha sido dejada de lado, lo que es un principio, que también adoptarán los cubistas. Otra intervención de los fauves consistirá en expresar la significación plástica buscando los elementos esenciales. Por otra parte, el cubismo tratará de aplicar un principio "similar" que desarrollará sobre la superficie de la tela. Los rostros y los cuerpos en sus partes constitutivas agregando, al mismo tiempo aunque ya de una manera distinta y clara, un poco de esa intención evocatriz que Matisse entreviera antes. Los dos grandes representantes de ambas escuelas (fauve y cubista) lo expresarán en dos frases significativas. Matisse dirá: "Tengo que pintar un cuerpo de mujer". Picasso responderá: "que, por su parte, él tiene que pintar un cuadro".

Sí, al principio se puede notar cierto acuerdo entre ambas tendencias, las diferencias son, en cambio notables, principalmente una que va a producir la primera ruptura entre los fauve y a comprometer su estética. Como se debe recordar, construir por el color era la voz de orden dada por estos pintores. Más, esta proposición entrañaba la abolición del espacio perspectiva y, naturalmente, eliminaba la colaboración de la geometría si se quería tener una solución más real que aparente. Construir no quiere decir necesariamente arquitectura. La construcción fauve acusaba cierta debilidad que no satisfacía a los artistas jóvenes, quienes estimaban que una nueva figuración en el espacio exigía una disciplina de planos que la improvisación constructiva fauve, hecha de deformaciones, no había previsto. El

movimiento fauve, con sus principales componentes: Derain y el mismo Valminck, intentan una construcción, geometrizando la forma. Esta mayor constructividad se encuentra en el período negro de Picasso. Habrían también contribuido las enseñanzas de Cezanne, con aquello de reconstruir la naturaleza con el cilindro, el cono y la esfera; postulados que serán puestos en vigencia desde diferentes puntos de vista. En suma, el período de la estética fauve será sobrepasado, en su objetivismo, la sensibilidad será confrontada con más sólidas y líricas intenciones arquitecturales. Como un resultado evidente de todo esto, el mundo de las apariencias visuales será controlado por una lógica más rigurosa que llevará el retorno de un clasicismo de nuevo cuño que marcará una línea invisible en los abstractos de extracción cubista, mucho tiempo después.

Por lo demás, el cubismo habrá alcanzado una meta: hacer de la pintura algo propio, como la música, sin recurrir a elementos extraños a ella. El primer resultado obtenido por el cubismo fue realizar combinaciones nuevas de formas conocidas. Se trataba de descomponer el objeto que, hasta entonces, había reinado en la pintura tradicional, en todos sus elementos de integridad constructiva, para hacer del cuadro un todo enteramente nuevo. El cubismo fue más allá de todo en su búsqueda y las formas conocidas fueron abolidas, sin hacer la más leve alusión a ellas. La pintura se transforma, en suma, en una experiencia de laboratorio que sólo interesará a los pintores.

El cubismo no-figurativo, como se llamará, llevará el análisis plástico a la más alta investigación. El camino a la abstracción es una superación del cubismo como etapa plástica. Los propios cubistas habrían criticado su propia obra (cubista). Cierta sequedad y aridez. Su construcción, más que una arquitectura había llegado a ser el encajamiento de las piezas de una máquina. Se trataba de desprenderlo de toda relación o dependencia emotiva. Llegar, en suma, a la creación pura. El cubismo había representado un gran esfuerzo de abstracción. La mayoría de los pintores abstractos trataban de establecer, sobre bases científicas, la representación plástica del mundo. Huxley, en uno de sus ensayos, llega a decir: “La

pintura abstracta es una actitud de humildad del hombre frente a un mundo venidero, nuevo desconocido”.

En nuestra época actual, parecen haberse abolido todos los principios que se habían considerado como coordenadas del arte. Existe una especie de neurosis colectiva que quiere desentenderse del pasado y no cuenta con el futuro. Por otra parte, la necesidad de expresarse es una angustia que lleva indiscriminadamente, a todos los medios de expresión gangochos, desperdicios, pedazos de lata, chatarra, etc. La nueva figuración, hecha de alusiones a las formas conocidas, apenas evocada e el misterio de los signos convencionales. Asimismo, existe un arte sin pensamiento, como expresión de la crisis moral que vive el mundo y que es un arte duro y subjetivo. (Neo-dada o Pop Art). Estos movimientos son tan efímeros que no alcanzan a cumplir una etapa de arte, como lo hicieron, anteriormente el impresionismo, el surrealismo, el cubismo, el futurismo y dada.

Este sería, actualmente, el ejemplo de una forma vacía de contenido que no puede subsistir y también, algo en que todos están de acuerdo: una decadencia del arte de nuestra época. Me parece suficiente este resumen de hechos y datos para demostrar el por qué y el cómo hacen que el arte de nuestro tiempo sea diferente. Así, en forma muy general, hemos presentado los factores que intervienen en la gran transformación que ha dado lugar y reinado, al arte actual, pero con todo, no bastaría para explicarse la obra de arte. Dentro de ella está el hombre, como único ser en el mundo capaz de crearla. Si se pregunta ¿el arte desaparecerá?, la respuesta es rotunda. En su evidencia: mientras el hombre exista, existirá el arte. Como a través de un hilo invisible el elemento humano parece ser el elemento específico y constante a través del cual se transmite el arte, en el curso del tiempo infinito.

Ozenfant lleva la noción del arte a la de un tropismo, por ser en nosotros una manera remota de expresar alegría de vivir. Picasso ha dicho: “Todos quieren comprender el arte, ¿por qué no tratar de comprender el canto de los pájaros?”. El arte corresponde a esta

particularidad de crear belleza y, dentro de esta modalidad están todas las posibilidades del arte, razón ésta que hace que el artista verdadero nunca robe la belleza de otro, como decía sibilamente, el gran Gauguin.