

## LAS VIAS DE LA ABSTRACCION

por WLADIMIR WEIDLÉ

Para comprender lo que constituye la peculiaridad de la historia de la pintura en el siglo pasado en comparación con otras centurias, dos cosas, ante todo, habrá que considerar separadamente: los propósitos y los logros, la sucesión de las escuelas, modas y gustos, que en lo cardinal es común a la literatura y el arte, y la evolución propia del arte pictórico mismo. Las diversas tendencias se han sucedido y reemplazado de modo parecido en los países europeos y americanos. Sin embargo, una evolución constante y orgánica de la pintura en el transcurso de la época romántica y allende ésta, hasta el comienzo del nuevo siglo, sólo en Francia se advierte (en otras partes sólo hubo reflejos o intentos insuficientes, sin consecuencias). Así, a mediados del pasado siglo, el realismo fue una tendencia europea que encontró numerosos partidarios entre los pintores, pero sólo de los maestros de Barbizón y de Courbet puede decirse que añadieron realmente un elemento nuevo a la larga historia de la pintura europea. Asimismo había sido, ya antes, Turner, un genial precursor de las tendencias del impresionismo, mas sólo de las tendencias, no de los logros: éstos se insertan en otra categoría. En lo fantástico evidencia una mano diestra y certera, mas cuando ya sólo quiere pintar la luz se pierde y confunde en los colores y la luz sólo es ya artificial iluminación. Antes no había ocurrido nada semejante; es decir, que todo el esfuerzo de un gran número de pintores de todos los países de Europa se consumiera en lo imposible sin superar lo estéril, que, por ejemplo, el sueño de aquellos pintores que a un siglo sin arquitectura y sin frescos pretendieron infundirle nueva vida, no consiguiera otra cosa que figurar en la esfera de la historia de los gustos y las ideas, mas no, como Puvis de Chavannes y Hans von Marées esperaban, en la historia de las formas de arte vivas en la que todavía se insertaron los cielos de Tiépolo con el mismo derecho que los mosaicos bizantinos o los murales romanos. En Francia, como en otras partes, hubo también muchos pintores cuyas realizaciones artísticas evidencian una fatal desproporción respecto de sus verdaderas dotes, pero sólo en Francia quedan eclipsados por toda una serie de pintores cuyos logros artísticos responden íntegramente al requerimiento, tanto de sus dotes como de sus propósitos: habían redescubierto la gran

tradición del estilo, reanudándola y continuándola, por manera que al transfundirle su genio personal le infundieron literalmente nueva vida. En su arte se dan la mano Venecia y Flandes, Holanda y España y dan fe de arte al propio tiempo, rebasando su propio ser y diciendo la palabra postrera. Son todos artistas franceses, mas también los archifranceses entre ellos —Corot, Degas, Renoir— heredan a toda Europa. Del legado que recibieron y aumentaron se nutren hoy todos los pintores que viven en su capital. Por lo demás, no es menester entrar en posesión de este legado por la esfera de lo teórico: puede usufructuarse también en el terreno de lo práctico. Una cierta despreocupación, hija del dominio, en el preparativo y en el “condimento” pictórico, un cierto sentido del color, la precisión y el equilibrio formal, así como la intuición certera de la representación, han llegado a convertirse, en la pintura francesa, en cualidades hereditarias. Y no podrá decirse que, se notara mucho de esto en el lapso que va desde el triunfo de David hasta el de Delacroix. Hoy las encontramos todavía incluso en escuelas que no les conceden ningún valor. Ciertamente tendremos que buscarlas entre los surrealistas parisienses, no entre los neoyorquinos, o entre los cubistas o expresionistas franceses y no entre los ingleses o alemanes. Fue, pues una auténtica, una muy vigorosa pintura la que parieron aquellos artistas que habían redescubierto los fundamentos y encontrado los orígenes. Y sin embargo, no puede negarse que en comparación con los antiguos maestros también en ellos se advierte una cierta laxitud, una extraña merma, no de la intensidad, sino de la densidad, y que en el sumo grado de la perfección se nota la falta de algo que podría llamarse plenitud. Con la excepción de Corot, el único —el más originalmente libre y afortunado genio de su siglo— diríase que su arte se ejercita en el refinamiento, en el que su propio material, el tejido vivo de su pintura, se consume y desgasta. Con su manía de lo fino, de lo buido, su arte parece que va a romperse de un momento a otro y algunas veces no falta mucho para que lo raído se delate.

Basta comparar a estos grandes artistas con un maestro cualquiera del pretérito, al que hayan tomado por modelo o a cuyo estilo se aproximen más, para comprobar que si la proximidad estilística en cada caso es de mayor o menor grado, la diferencia esencial que les separa es siempre la misma. Delacroix se inspira en Rubens y el Veronés, pero se mantiene de ellos tan distanciado como David, que adoraba el arte clásico de Italia, de Rafael. Confróntense a Rousseau y Ruysdael, a Daumier y Puget, a Courbet y Caravaggio: las diferencias que entre ellos se advierten podrán todas reducirse a un común denominador. Los impresionistas se diferencian de sus precursores de los siglos XVII y XVIII exactamente en el mismo sentido en que Gauguin y Seurat, con su claro instinto de lo decorativo, se diferencian de los grandes pintores decorativos del Barroco y el Renacimiento o como el “Buen Samaritano” de van Gogh (así como el de Delacroix, de donde procede) se diferencia del “Buen Samaritano” de Rembrandt. El verdadero movimiento, que en tiempos pasados realizaba el artista con infalibilidad de sonámbulo, es realizado ahora con destreza de prestimano. En Rafael el trazo es más primario, más original, más natural que en Ingres, y en el Veronés el color es menos consciente y más vehemente que en Delacroix. Antes, la intuición se transformaba directamente en armonía y la emoción

se apoderaba del pincel, sin que al artista se le ocurriera representarla por mimesis en el cromatismo del trazo. Ahora, tal como el caso lo exija, subraya unas veces la neutralidad del trazo y otras le transmite su emoción íntima y su furor. Se tiene la impresión de que en sus cuadros hay más lizeza o habilidad, más presencia de ánimo que nunca hubo, que están pintados, por así decirlo, con la punta de los dedos, sin que pareciera necesario asir y amasar con la mano entera la materia pictórica y la materia humana, como si todo estuviera destinado, consecuentemente, a ser aprehendido por la sobrehoz hipersensible de nuestro espíritu, calculado para herir únicamente antenas diferenciadisimas de nuestra psique. En los pintores modernos la fuerza parece más que nada fuerza nerviosa y si son permeables a la emoción, no la expresan sin cierta nerviosidad. La vieja pintura hablaba a nuestro ser como una totalidad, agarraba, enteras, todas nuestras facultades. La nueva se dirige a una facultad de aprehensión especializada que ase únicamente aquellos valores que espera encontrar en una obra de arte, con abstracción de todos los demás, aunque éstos, en tiempos pasados, compartieran la adecuada y rotunda intuición de una obra de arte. La diferenciación, el análisis, la estética, se introducen así en la realización creadora, penetrándola, incluso cuando no se transmiten desde lo exterior, al inmiscuirse lo volitivo, el prejuicio artístico o el influjo de una teoría.

En modo alguno pensamos aquí en la renuncia a los elementos narrativos o poéticos o en la falta de interés por el objeto como tal. Este último rasgo sólo será una característica del siglo siguiente y si bien ha de concederse que representa una consecuencia lógica del anterior y que se abre paso con el "Déjeuner sur l'herbe" y la "Olimpia", es cierto igualmente que tanto el interés por el objeto como la falta del objeto sólo son secuelas de un más entrañado proceso que no salta a la vista tan fácilmente. El espíritu de la abstracción verifica su ingreso en la pintura (sencillamente en el arte) cuando nadie pensaba todavía en la hoy llamada pintura abstracta. Los impresionistas se proponen representar: su designio y su método son, pues, objetivos. Ahora bien, su método consiste ante todo en abstraer cuanto en la percepción sensible del mundo exterior no sea exclusivamente impresión óptica. Desde luego podría afirmarse que este "opticismo" —como podría llamársele— está ya presente en el viejo Tiziano o en Tintoretto, en Hals y Velásquez, en Fragonard y Guardi, que incluso lo está también (aunque en forma atenuada) en toda la pintura del Barroco. Mas sólo lo está como parte en el todo del estilo, en forma que no puede ser captado separadamente por los ojos, ni puede ser conscientemente cultivado y que es imposible ostentarlo a modo de divisa —como Claude Monet, y los ne impresionistas más tarde— en traza, por así decirlo, de principio científico, o por lo menos hacerlo con plena conciencia. Desde Manet la tradición optista o pictórica había sido reanudada, pero también desde Manet amenaza el peligro de que en virtud de una interpretación de la manera, demasiado diáfana y demasiado sistemática, sea anulada esta tradición. Los paisajistas más próximos al impresionismo, como Corot, por ejemplo, que a él llega, sin advertirlo, en su vejez, pensaban en el paisaje que pintaban, y no tanto en su método, que ellos consideraban como un medio solamente para representar el mundo que se ofrecía a su sensibilidad (no sólo al sentido de la vista), mientras los impresionistas verdaderos, tras un

primer período, libérrimo y creador, se dejaron seducir todos por la tentación de dar preferencia al método sobre el objeto. Con ello, y en breve lapso, se convirtió en algo vacuo su método y sólo logró sobrevivirse. Pero podía haberse previsto lo que iba a ocurrir. Ya Ingres y Delacroix habían confundido el nexo natural de los mundos pictóricos de Rafael o de Rubens con una especie de síntesis artificial de sus elementos constitutivos. En Manet, que se aproxima peligrosamente a Velázquez en su juventud, se tiene la impresión de que se está leyendo un ensayo, de extraordinaria brillantez, sobre el Quijote, pero no una obra de su categoría. Ocasionalmente, la captura espiritual es más instantánea y rauda en dibujos de Degas, Lautrec y van Gogh, que en Rembrandt. En los dos primeros, sin embargo, da fe de vida exclusivamente en lo incisivo de la observación y en van Gogh en la excitación de la esfera afectiva, mientras en Rembrandt agarra al hombre entero, manifestándose como fuerza, como virtud de encarnación total, íntegra, de lo que, en los tres pintores mencionados, ni señales se advierten. Lo que, en la comparación, les falta, no es sensibilidad, ni penetración, ni dotes de observación, ni genio: les falta, lo esencial justamente, por así decirlo. Aquí se apodera de nosotros nuevamente la sensación extraña de una disminución continua. Nuestro arte se ha refinado, se ha clarificado, se ha eterizado. “¡Haced de la religión algo denso para que no se evapore!”, decía Mme. de Sévigné.

El impresionista representaba: lo que debía aparecer sobre el lienzo a su conjuro no era tanto el mundo como su percepción del mundo y esta percepción ni siquiera íntegra, sino sólo lo en ella visible y ni siquiera la imagen visible en conjunto, sino la sensación puramente óptica, que es uno de sus elementos, y de esta sensación óptica no su aspecto duradero, sino sólo lo percibido en forma instantánea, lo cazado al vuelo, que no vuelve a repetirse.

Los teóricos del arte suelen contraponer al impresionismo el expresionismo y este término responde a tal oposición, aunque un van Gogh, por ejemplo, hubiera podido muy bien reclamar para sí ambas denominaciones. Pero el contraste entre las dos tendencias no es de tanta entidad como sus rasgos coincidentes, que ambas deben a su época. El expresionista de hoy es el impresionista de su mundo interior. Detecta las vibraciones de su sistema nervioso y las refleja, mientras el impresionista de ayer recogía las vibraciones de la luz en su retina y las reproducía. Pero ambos desunen y fragmentan la totalidad de la vivencia, ambos proceden — y ello conscientemente— por análisis y abstracción, y cabalmente en esto se diferencian de sus presuntos antepasados, llámense Hals o Velázquez, Grünewald o el Greco. Ciertamente es mucho menos fácil reducir el expresionismo a fórmulas y recetas, mas por la razón de que él mismo no es ya un lenguaje y sólo es un manejo de algunos lenguajes, mientras el impresionismo representa la última fase en la evolución de un lenguaje propio: el de la pintura europea de la corriente neoclasicista que fue el preludio de la crisis romántica. En la misma medida en que no sólo Manet y Degas, sino ya Delacroix, pertenecen al impresionismo, pertenecen aún a él Rouault, Matisse o Braque, y no menos todas las escuelas del nuevo siglo que bebieron en su cuenco y hablan su lenguaje. Ahora bien, si alguna de estas escuelas parecían ser especialmente propicias al cultivo del espíritu de la abstracción, este espíri-

tu —considerado en sí mismo— no es, en modo alguno, prerrogativa de una escuela. A comienzos del siglo el grupo de los fauves se había enfrentado a la estrechez y angustia del sistema impresionista estricto, permaneciendo fiel a la recordada tradición de la que había surgido la pintura impresionista. Mas, por muchas libertades que se permitiera, reforzando la percepción óptica con emoción y recurriendo a objetos imaginarios, el equilibrio entre la manera del pintor y su visión de las cosas, no quedó por ello restablecido. Matisse elude todo sistema, esquiva todo *engagement* técnico. Sin embargo, en mayor medida aún que sus predecesores, es un calculador de efectos y un catador de quintaesencias. Dufy, más que sus impresiones, pinta como papeletas de sus impresiones. Tras el stucco de hojas caídas y lírica afinación de Utrillo, se esconde, ciertamente, Montmartre, pero más que el recuerdo de Montmartre, el de tarjetas postales con vistas de Montmartre. Y los jugosos pincelazos de Vlaminck están menos grávidos de realidad, menos cargados de materia visual que los delicados matices de Sisley o los etéreos tonos de la humildemente concienzuda mano de Corot, en los que tanto vibra aún de lo que el artista cree encontrar en las cosas mismas. El mérito de los tres últimos grandes pintores que emergen de la gran tradición —Bonnard, Braque, Rouault— no es menor por ello, pero el omnipresente espíritu de la abstracción ha tocado su obra, la ha rozado por lo menos. Cézanne fue el único que no sólo caló el peligro de las recetas técnicas que le presentaban sus contemporáneos: atinó también a descubrir aquel otro peligro, de campo mucho más vasto, que desde fines de siglo hacía sentir su influjo con creciente amplitud. Exigió a su obra aquella opulencia de corporeidad que a su época le faltaba y que a la nuestra sí que le falta. Se propuso construir sobre un fundamento nuevo totalmente, partiendo de algo que nada tenía que ver con una idea preconcebida de la imagen: partiendo de un concepto, completamente nuevo, del mundo como forma y color, que habría de equivaler al descubrimiento de una correspondencia, aún desconocida, entre lo intuído y lo representado, entre lo real y lo imaginario. Pero Cézanne no fue comprendido. De la construcción que se disponía a erigir, sólo la armazón ha quedado. En el gran constructor sólo se ha visto un ingeniero y se ha combinado su mano de obra con la de Seurat. Se aterrizó en el cubismo, cuya teoría eleva por vez primera la abstracción al rango de principio consciente y exclusivo. Si bien se repara, el método de los cubistas no es más ni menos analítico que el método de los impresionistas, sólo que lo que el cubista analiza no es su percepción óptica del mundo, sino la obra misma en el instante en que acucia y compele su representación. La despedaza, ya de antemano, en un número determinado de aspectos inconexos que recompone luego, mas no para realizar la obra, sino para descarnarla y mostrar su estructura, como si el lienzo fuese un encerado, y él mismo, pincel en mano, un profesor de estereometría. De este modo reemplaza la realización creadora por una gimnasia cerebral más o menos estimulante, y la obra, que resulta que al cabo no quiere pintar, por un índice del procedimiento que se considera necesario para su elaboración. No quiere decirse con esto que las extraordinarias dotes de algunos de estos artistas no hayan logrado superar tan angosta fórmula, pero las por lo menos parcialmente

válidas entre las obras que han rebasado este dique, nos hacen siempre recordar las palabras de uno de estos artistas justamente (Juan Gris): "Cuando en la contemplación de un cuadro la escuela a que pertenece llama más la atención que la obra misma, se sobreentiende que de semejante pintura no es mucho lo que puede esperarse". En lo que se refiere al más famoso de estos innovadores, ha demostrado ejemplarmente que lo mismo vale una escuela que otra; que entre ellas no se abre ningún abismo insalvable (¿no ha saltado ya sobre algunos, probando su aptitud para fundar una escuela nueva cada cuatro o cinco años?) y que el rasgo esencial del arte contemporáneo es cabalmente esta igualdad de valor de las soluciones en cuanto éstas impresionen como novedad y sea planteado en el terreno de lo puramente formal el problema. Picasso, el gran inventor y gran relajador, representa mejor que ningún otro artista la ruptura con una tradición que sus predecesores habían reanudado y nos permite comprobar de modo tan gíbilísimo, más que ningún otro pintor, hasta qué punto —y sea cual fuere la esfera del arte— perdió la raigambre y quedó sin sostén, ni asidero, la creación humana, convertida en prisionera de su libertad y condenada a girar y girar sin término en el gabinete de espejos de la estética.

Lo que antaño era una visión del mundo sólo es hoy un procedimiento artístico. Ya en el impresionismo la conciencia de la percepción había reemplazado a la fe en la realidad de la cosa percibida. Este sucedáneo no podía sostenerse mucho. Una percepción que duda de su objeto no tiene mucha razón de ser. Y la forma de que se vale para la reproducción podrá ser transformada arbitrariamente o reemplazada por otra, ya que sólo es cuestión de sus cualidades puramente formales. Una vez puesto el pie en el terreno resbaladizo de este plano inclinado, no hay quien se pare. Del año 1908 son estas palabras de Matisse: "En la reflexión el artista debe darse cuenta de que su imagen es artificial. En cambio cuando pinta debe experimentar la sensación de que copia de la naturaleza. Incluso cuando se ha alejado de ella debe estar convencido de que sólo lo ha hecho para reproducirla de modo aún más cabal y perfecto". El consejo es inteligente, pero cuarenta años más tarde no se tiene la impresión de que el propio Matisse obedezca sus indicaciones. Tenemos fotografías de este tiempo que nos muestran las fases sucesivas por que habían pasado un par de cuadros suyos, de los más recientes entonces, y la verdad que no evidencian precisamente el deseo de reproducir algo de modo "aún más cabal y perfecto": se mueven a gran velocidad, y más conscientes que nunca, justamente en la dirección opuesta, en forma de una sucesión de medidas tendientes a extraer del objeto un arabesco lineal, a captar en él los fulgores cromáticos de un lampo y que —muy lejos de recrearle artísticamente— le substituyen y le disuelven en la nada. Claro que hubo una radical transformación del objeto en la creación artística de siempre. Mas no se le perdió nunca de vista, pues por él y en su nombre se realizaba, con el mismo derecho que en nombre de la obra. Hoy el artista sólo por la obra se interesa y sólo para ella son sus amores. Corta con ello el vínculo que la liga al mundo y se aparta él mismo de los hombres. A fines del siglo pasado su obra ya sólo se dirigía a la sensibilidad de la retina de quien la contemplaba. Hoy sólo importa la aprobación estética que no se mancille con

ningún género de conformidad. Y como con la falta de toda estética normativa el juicio del observador debe atenerse a si la obra le place o representa una novedad (lo que vale mucho más a sus ojos), todas las auténticas novedades se evaporan con pasmosa rapidez, pues el sólo deseo de novedades nunca ha bastado para producirlas y un cierto malestar se hace sentir, velado apenas por la especulación, la publicidad y la locuacidad irresponsable de la crítica corriente.

Todos los grandes pintores de hoy tienen más de setenta años y desde hace cuarenta nada realmente nuevo ha surgido en la pintura. Claro que tenemos un par de cuadros mejor hechos o "más interesantes" que otros. Se les elogia. De los diez mil menos buenos no se habla. Y así están las cosas.

## PROGRAMA PARA 1962 DE LA ESCUELA INTERNACIONAL DE VERANO DE SANTIAGO (XXVII) Y DE VALPARAISO (XIV)

Del 8 al 27 de enero tendrá lugar en Santiago la xxvii Escuela Internacional de Verano, organizada por el Departamento de Extensión Cultural y Relaciones Universitarias de nuestra Universidad. Director de esta Escuela de Temporada es el profesor Sergio Molina, catedrático de la Facultad de Ciencias Económicas y Director de la Oficina del Presupuesto Nacional. Damos a continuación un resumen de los seminarios y cursos que tendrán lugar en esta Escuela, en la que figuran profesores e intelectuales de prestigio internacional, como el español José Bergamín, el Dr. Alejandro Lipschütz, el argentino Sáenz-Hayes y otros:

### I. SEMINARIOS:

- A. Plan Decenal de Desarrollo Económico Nacional.
- B. Educación y Desarrollo Económico.
- C. La Literatura Hispanoamericana.
- D. Problemas del Desarrollo en América Latina.

### II. CURSOS:

1. El Hombre Americano. Su origen y antigüedad a la luz de la moderna arqueología. Prof. Sr. Bernardo Berdichevsky.
2. Sociología y Psicología:
  - a) Sexo, Amor, Matrimonio y Familia. Prof. Dr. Juan Zañartu.
  - b) Sociología Urbana. Prof. Sr. Jack Dorsler.
  - c) Problemas de la Educación del Niño. Prof. Sra. Matilde Huici.

d) Problemas de la Educación del Adolescente. Prof. Sr. Oscar Ahumada.

3. Epidemiología, Medicina y Salud Pública. Prof. Dr. Rolando Armijo.

4. Historia Social de Chile. Prof. Sr. Alejandro Soto.

5. El Idioma Castellano.

a) La Poesía Modernista en América. Prof. Sr. Mario Rodríguez.

b) La novela chilena contemporánea. Prof. Sr. Cedonmil Goic.

6. Los Premios Nacionales de Literatura. Prof. Sr. Claudio Solar.

7. Los españoles pensados por sí mismos. Prof. Sr. José Bergamín (español).

8. Conquista y Mestizaje en América. Prof. Dr. Alejandro Lipschütz.

9. El Pensamiento Vivo de América.

a) Sarmiento. Prof. Sr. Antonio Salonia (argentino).

b) Alberdi. Prof. Sr. Ricardo Sáenz-Hayes (argentino).

c) El Pensamiento Peruano en el Siglo xx. Prof. Sr. Jorge Gmo. Llosa (peruano).

d) Hostos. Prof. Sr. César A. de León (panameño).

e) Bello. Prof. Sr. Pedro Lira Urquieta.