



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Posgrado en Artes Visuales
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Neorromanticismo: diversidad, continuidad y propuesta

TESIS que para optar por el grado de
Maestro en Artes Visuales

Presenta

Benigno Casas de la Torre

Director de tesis

Dr. Julio Chávez Guerrero (ENAP)

Síndicos

Dra. Laura Castañeda García (ENAP)

Dr. Julio Chávez Guerrero (ENAP)

Dra. Blanca Gutiérrez Galindo (ENAP)

Mtra. Ivonne López Martínez (ENAP)

Mtro. Arturo Miranda Videgaray (ENAP)

México, D. F., febrero de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A Ruth, Nina y Lucía,
pilares de vida.*

*A la siempre grata memoria
de Ramona y Jacobo,
a dos años de que partieron.*



AGRADECIMIENTOS

Si bien esta tesis representa el cierre de un ciclo de compromiso individual que sintetiza resultados de investigación y práctica profesionales desarrolladas durante los dos años de maestría, es menester reconocer los estímulos y apoyos que recibí de distintas personas para el mejor logro de este propósito. En ese sentido estoy profundamente agradecido con los profesores de pintura: Mtro. Arturo Miranda, Mtro. Javier Anzures y Dr. Julio Chávez, de quienes recibí valiosa asesoría para la mejor consecución de la propuesta plástica a través de sus talleres. Particular reconocimiento debo al Dr. Julio Chávez por haber aceptado dirigir esta tesis, con todo lo que implicó la propuesta teórico-conceptual. Otros profesores de los que recibí valiosos comentarios e información que agradezco son la Dra. Blanca Gutiérrez, el Dr. Alberto Argüello y la Dra. Laura Castañeda. A los legendarios maestros Leo Acosta y Alejandro Alvarado siempre les reconoceré por su juvenil y contagioso entusiasmo, y por haberme aportado su conocimiento y amistad en los talleres de litografía y grabado en metal. A los compañeros de maestría Giovanni L. Mendoza y Xavier León Borja por haberme compartido sus saberes y amistad, en tanto a Sandra del Pilar Shomacker, además de su amistad, por su generosidad de ponerme al tanto sobre la irrupción del movimiento neorromántico de años recientes en Europa, y por conseguir y obsequiarme el catálogo de la exposición “Mundos de ensueño”, realizada en la ciudad alemana de Düsseldorf. A Efraín Herrera se debe el pulcro diseño de esta tesis, que le agradezco en todo lo que vale, lo mismo que su paciencia asumida en todo momento. Finalmente externo un agradecimiento amoroso a mi esposa Ruth Guzik y a nuestras hijas Nina y Lucía, por todo su apoyo incondicional.



ÍNDICE

Presentación 9

Capítulo I. Romanticismo y modernidad estética 11

Pensamiento ilustrado *vs.* pensamiento romántico, 11

Estética y poética del romanticismo 42

Contra la imitación y la armonía del arte clásico, 47

La ironía, 48

El *Witz* y el fragmento, 51

Genio, gusto e imaginación, 53

El arte como expresión, 56

Lo feo, lo característico, lo grotesco, 57

Lo sublime y lo maravilloso, 59

Alegoría y símbolo, 61

Diversidad plástica romántica, 62

Capítulo II. Los expresionismos del siglo XX 82

Construcción de la estética expresionista, 82

El naturalismo de Hippolyte Taine, 82

Escuela de Viena y positivismo estético, 91

Heinrich Wölfflin y los significados de la forma estética, 95

Wilhelm Worringer y el expresionismo como centro de interés, 102

Entre la tradición y la contemporaneidad románticas, 113

Movimiento expresionista 118

Antecedentes, 118

El *Jugendstil* como fuente del expresionismo, 123

El grupo El Puente (Die Brücke), 129

El grupo El Jinete Azul (Der Blaue Reiter), 137

La espiritualidad artística de Kandinsky, 139

Otras individualidades y nuevos expresionismos, 150

Expresionismo abstracto: primera vanguardia americana
del siglo XX, 152

Orígenes, 154

Contexto socioeconómico y *guerra fría*, 158

El expresionismo abstracto se perfila en vanguardia, 160

Contenido sublime del expresionismo abstracto, 162

Neoexpresionismo y diversidad propositiva 167

Contexto cultural, 167

Artistas, conceptos y propuestas, 170

Capítulo III. Lo neorromántico hacia el siglo XXI 209

“Mundos de ensueño”: nuevo romanticismo en las artes visuales, 209

Arte romántico y mundo en crisis, 212
El romanticismo, lo secular y lo civilizado, 215
Sufrimiento en tiempos de crisis, 217
Belleza objetiva, verdad subjetiva y “arte por el arte”, 219
Más allá de la conciencia antiburguesa, 222
La nueva imaginación romántica, 224

Un acercamiento conceptual a lo neorromántico, 229

Nueva estética en tiempos posmodernos, 236

Belleza del instante, 239
Realidad, razón y espíritu, 241
Conciencia estética, 243
Tiempo, espacio, forma e imagen, 245
Nuevos puntos de partida, 249

Homo Ludens: una propuesta estética traducida a pintura y gráfica, 253

Arte, juego y cultura, 253
Lo artístico como juego de la seducción, 256
Arte y juego: entre lo apolíneo y lo dionisiaco, 258
Juegos finitos *vs.* juegos infinitos, 264
El mar, metáfora de lo inconmensurable, 268
Paisaje contemplado y transfigurado, 278
Del paisaje imaginado al *Paraíso perdido*, 289
Placeres de la imaginación y expresión sublime, 291
Sujeto y cotidianidad en imágenes de la ciudad de México, 294
Neopictorialismo, una propuesta gráfica 296

Conclusiones 313

Bibliografía 330

Presentación

La naturaleza estética y artística de los romanticismos y los expresionismos ha resultado fundamental en la construcción de los derroteros que ha venido adquiriendo el arte moderno y contemporáneo, y el trabajo de esta tesis nos permite dilucidar en parte la trascendencia de sus aportaciones como *continuum* hacia el nuevo arte de los albores del siglo XXI.

Así, el objetivo principal de esta tesis se propone como un estudio y reflexión en torno a la continuidad prevaleciente entre los romanticismos y los expresionismos, en lo que se refiere a sus conceptos estéticos y plásticos, y en cuanto a su aportación en algunas expresiones artísticas recientes, incluida la propuesta del autor en los últimos años. Entre los objetivos particulares se encuentran el de indagar y analizar el concepto de lo romántico desde sus orígenes decimonónicos, a partir de la diversidad de ideas que tienen que ver en su configuración filosófica y en su aportación plástica para con la modernidad estética. También se propone estudiar el impacto de lo romántico en los expresionismos surgidos durante el siglo XX, a partir de lo postulado por movimientos artísticos como el expresionismo alemán de los grupos “El Puente” y “El Jinete Azul” de principios de ese siglo, el expresionismo abstracto que impactó la ciudad de Nueva York durante la segunda mitad de ese ciclo, y la irrupción posterior del neoexpresionismo, que tuvo lugar también en Alemania y en otros países europeos, después de haber sido decretada la muerte de la pintura y de las vanguardias por algunos críticos e historiadores del arte adscritos al conceptualismo.

La tesis se propone asimismo retomar y comparar en perspectiva histórica y estética los conceptos de lo neorromántico que han tenido lugar en tiempos recientes, particularmente después del año de 2005, en que se presentó la exposición “Mundos de ensueño: el nuevo

romanticismo en el arte contemporáneo”, inaugurada en la galería Schrin Kunsthalle de la ciudad de Frankfurt, y que posteriormente recorrió otras ciudades europeas. Los presupuestos conceptuales de esta exposición tuvieron como base la añoranza frente al extravío de una sociedad caracterizada por su creciente segmentación y por la pérdida de los vínculos sociales, en donde la saturación de todo tipo —incluida la visual— y las malas noticias, acompañadas de imágenes trágicas, contribuyeron a despertar el anhelo de pugnar por los “paraísos perdidos” y las perspectivas redentoras ante los efectos devastadores de la crisis social y humanitaria, como en su momento llegó a suceder en los contextos de los movimientos románticos y expresionistas.

Finalmente, la tesis presenta la propuesta denominada como *Homo Ludens*, que parte de analizar las perspectivas del arte fundamentadas en un enfoque predominantemente lúdico, retomado de manera significativa por diversos autores cuyas aportaciones teóricas se consideran y cotejan, para validar en buena medida la propuesta personal de producción artística realizada en los años recientes y particularmente dentro del periodo que tuvo lugar la maestría.

CAPÍTULO I

ROMANTICISMO Y MODERNIDAD ESTÉTICA

*El pintor no sólo debe pintar lo que ve
ante él, sino también lo que ve en él.*

CASPAR DAVID FREIDRICH (1830)

Pensamiento ilustrado vs. pensamiento romántico

El pensamiento ilustrado del siglo XVIII se propuso de manera ininterrumpida romper con los límites impuestos de los “sistemas” cerrados postulados por los pensadores del siglo inmediato anterior como Descartes, Malebranche, Spinoza y Leibniz, entre otros, que invariablemente reconocían como origen y causa última del ser a la máxima representación divina. Este pensamiento preilustrado consideraba como misión propia la construcción de “sistemas”, en razón de que no se había logrado un verdadero saber “filosófico”, en tanto no se partiera de un ente supremo y de una certeza fundamental, máxima, que expandiera la luz de sus verdades sobre todos los seres y saberes derivados. Para los autores antes citados la razón era la región de las “verdades eternas”, comunes al espíritu humano y al divino. Lo que se conoce y contempla, en virtud de la razón, se contempla inmediatamente “en Dios”, de tal manera que cada acto de la razón nos asegura la participación en la naturaleza divina y nos abre el reino de lo inteligible, de lo suprasensible puro. El pensamiento ilustrado buscaba otro concepto de verdad y de “filosofía”, que ampliara el rigor y la perfección “sistemática”, imprimiéndoles una forma más libre y dinámica, más concreta y viva, distante de las enseñanzas del pasado y cuya forma misma partiera del modelo ofrecido por la ciencia natural de su tiempo. En resumen, se trataba la cuestión central del método en filosofía, pero sin volver al *discurso del método* de Descartes, sino más bien de retomar las *regulae philosophandi* de Newton.¹

Esta nueva direccionalidad del pensamiento ilustrado ya no sólo tenía como base la pura deducción, sino el análisis, de tal forma que el camino de la construcción de conocimiento ya no iría de los conceptos y principios a los fenómenos, sino a la inversa, imponiendo una nueva jerarquía metodológica que caracterizaría las formas del pensar del siglo XVIII. La observación se constituía así en lo *dado*, en tanto el principio y la ley en lo *buscado*. En su introducción a *L'Encyclopédie*, D'Alembert se encargó de colocar esta nueva teoría del

¹ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 2002, pp. 17-21, 28.

conocimiento como centro de la investigación, y Condillac la hizo explícita al proporcionarle fundamento en su *Traité des systèmes*. Se criticaba a los grandes sistemas del siglo XVII, reconociendo que su fracaso se debía porque en lugar de partir de los hechos para formar los conceptos, se empezaba invariablemente de éstos elevándolos a la categoría de dogmas. Se proclamaba que el espíritu tenía que abandonarse a la plenitud de los fenómenos y regularse por éstos para encontrar su propia verdad y medida, pues de ese modo se alcanzaba la auténtica correlación de “sujeto” y “objeto”, de “verdad” y de “realidad”, estableciéndose entre ellos una forma de “adecuación” y “correspondencia”, como condiciones inherentes a todo conocimiento científico.

Para la explicación de un fenómeno natural no bastaba hacerlo presente en su existencia y en su “ser en sí”, sino hacerlo patente en cada una de las condiciones bajo las cuales se originaba y conocer con todo rigor la clase de dependencia que con ellas guarda. Esa exigencia no podía satisfacerse si no se descomponía el cuadro unitario del fenómeno mediante la intuición y la observación inmediatas, reduciéndolo a sus diferentes factores constitutivos. Proceso analítico considerado ya por Galileo como presupuesto necesario de todo conocimiento riguroso de la naturaleza. La filosofía dieciochesca no se conformaba en considerar el análisis como el gran instrumento intelectual del conocimiento físico-matemático, sino que en él veía el arma necesaria de todo pensamiento en general. A mediados de ese siglo esta concepción prevalecía en muy diversos pensadores y escuelas, que coincidían en sus premisas epistemológicas. Además de D’Alembert y Condillac, concordaban con esa línea de pensamiento Voltaire, con su *Tratado de metafísica*, y Kant con sus indagaciones sobre los principios de la teología natural y de la moral. Decía Voltaire que cuando el hombre osaba penetrar en la esencia interna de las cosas, tratando de conocerlas en lo que son en sí mismas, se daba cuenta inmediata de los límites de su capacidad, sintiéndose en una situación como la del ciego que pretende hacer juicios sobre la naturaleza de los colores: “nunca debemos apoyarnos sobre puras hipótesis; ni comenzar con el descubrimiento de cualquier principio y proceder luego a explicarlo. Debemos empezar por la desarticulación exacta del fenómeno conocido”.²

Otros pensadores, como Lessing, afirmaban que había que buscar la fuerza radical de la razón no en la *posesión* de la verdad, sino en su *conquista*. Por su parte, Montesquieu intentaba ofrecer un fundamento teórico general al supuesto de que el afán de saber, esa

² Voltaire, *Tratado de metafísica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, cap. V.

curiosidad intelectual insaciable por el conocimiento, pertenece a la esencia del alma humana: “las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable, etc., están en nosotros mismos; e investigar esas razones es investigar las causas de los placeres de nuestra alma”.³ En esa misma dirección reflexiva correspondió a Locke desarrollar una propuesta de arte analítico a partir de la desarticulación de las ideas, considerando los conceptos de “sensación” y “reflexión” como fuentes fundamentales de lo anímico. No obstante, para sus discípulos Berkeley y Hume ambos conceptos estaban contenidos en el de “percepción”, en tanto Condillac los extendía a un nuevo dominio de la totalidad del acontecer y del hacer psíquicos, en lugar de preguntarse por el origen de las diversas operaciones. El procedimiento analítico adquiere en Condillac un nuevo triunfo que no cede en nada al obtenido en el campo de las ciencias de la naturaleza, en la explicación científica del mundo de los cuerpos. Así, la realidad corpórea y la psíquica son reducidas a un denominador común, se construyen con los mismos elementos, se enlazan según las mismas leyes.⁴

El nuevo ideal del conocimiento tendería así a desenvolverse en un sentido de continuidad y consecuencia desde los presupuestos creados por la lógica y la teoría de la ciencia del siglo XVII, especialmente por Descartes y Leibniz. Esta forma distinta de pensar no significaba de manera alguna un cambio radical, sino más bien una especie de desplazamiento del acento: de lo universal hacia lo particular, de los principios hacia los fenómenos. El supuesto fundamental entre ambos dominios no significaba una oposición tajante, sino una pura y completa determinación recíproca. La confianza en la razón sobre el espíritu se mantenía, fortaleciendo así los conceptos de unidad y de ciencia como recíprocos: “todas las ciencias en su conjunto —decía D’Alembert— no son otra cosa que la fuerza intelectual humana que es siempre una y la misma y permanece idéntica a sí misma por muy variado y diferentes que sean los objetos a los que se aplique”.⁵ El nuevo ideal del conocimiento establecido por Descartes debía abarcar no sólo a las ciencias —como la lógica, la matemática, la física y la psicología—, sino también al arte, que tendría que adecuarse a la razón y a la prueba mediante sus propias reglas para corroborar lo genuino, esencial y permanente de sus contenidos. En la medida que va avanzando el espíritu cartesiano, afirmándose con mayor conciencia y resolución, de la misma manera se va imponiendo la

³ Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 19.

⁴ Condillac, *Tratado de las sensaciones*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

⁵ D’Alembert, “Elementos de la ciencias” y “Elementos de la filosofía”, en *Enciclopedia*, pp. 35 y ss., cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*

nueva reglamentación de una teoría estética, que al igual que la ciencia pueda ser sometida a la observación comprobable y verificable como toda teoría.

Ciencia y arte se encuentran así sometidos a principios fijos y universales que se establezcan como meta suprema. Del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza, habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la “imitación de la naturaleza”, y todas éstas quedarán sujetas a ese principio único y simple que es el axioma de la imitación, como lo llegó a expresar Batteux en su pretensión de unificar las numerosas teorías sobre los conceptos de belleza.⁶ El paralelismo de las artes y las ciencias, que constituía una de las tesis fundamentales del clasicismo francés, parecía haber pasado la prueba de fuego en virtud de la “fuerza absolutamente unitaria y soberana de la razón, que no conoce compromiso ni tolera desviación”, según declaraba d’Aubignac.⁷ Se apelaba así a las fuerzas más altas de la razón científica, porque la teoría estética debía seguir el mismo camino recorrido por la matemática y por la física hasta su último término. En este empeño, los métodos utilizados por la nueva estética debían liberarse de la estrechez de la *intuición* e independizarse de los límites de la *imaginación*, mediante un esfuerzo de reflexión filosófica que tuviera una correspondencia con la geometría analítica cartesiana, que permitiría descubrir un procedimiento en virtud del cual todas las relaciones intuitivas entre figuras se puedan expresar en relaciones numéricas exactas. De esta forma, el fin principal de la crítica filosófica hacia la intuición y la imaginación artísticas consistía en ponerle barreras, en disciplinarlas y regularlas conscientemente.

La estética clásica se deja llevar así al falso terreno de establecer reglas determinadas para la producción de obras artísticas. No sostiene la pretensión de enseñar directamente la verdad artística, pero sí busca defendernos del error y establecer los criterios del mismo, emparentándose de esta forma con la teoría cartesiana del conocimiento, dirigida por el principio metodológico de que no se puede llegar a la certeza filosófica sino por un camino indirecto, mediante la indagación de las diversas fuentes de error, superándolas y eliminándolas. Para la primera mitad del siglo XVIII, cuando estas teorías ejercen un dominio indiscutido, se comienzan a dar los primeros cuestionamientos por parte de los más conspicuos representantes del pensamiento francés ilustrado. Diderot es el primero que se atreve a criticar los convencionalismos del arte clásico, mediante sus obras en las que irrumpe con un nuevo *pathos* revolucionario, sin que se extienda a sus escritos dramáticos y

⁶ Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 309.

⁷ François Hédelin d’Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1669, cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*

de crítica. Más decisivo resultó el alemán Lessing, quien puso en evidencia la confusión insostenible y fatal entre el drama francés y la teoría del mismo, basadas en las exigencias de la pura razón estética y aquellas otras puramente convencionales y limitadas por su temporalidad: “cuando la pompa y la etiqueta convierten a los hombres en máquinas, obra será del poeta hacer de estas máquinas, otra vez, hombres”, reconocía.

Con esta crítica de Lessing a la confusión de criterios sociales y estéticos, en la que incurre la teoría clásica, contribuiría a llevar hacia una especie de “unidad histórica” el destino de ambos criterios, logrando así cierta conexión entre el arte y el “espíritu de los nuevos tiempos”. Al *pathos* y al culto heroico del drama clásico francés, oponía Diderot un nuevo sentir social y junto con él otro sentido estético que renovara el género poético al tiempo que propugnaba la *tragédie domestique*. De manera anticipada, en sus reflexiones Dubos ya había mostrado ese interés por el desarrollo de cada arte en particular, interesado no sólo en las causas espirituales, sino también las puramente naturales, climáticas y geográficas, concediendo ancho campo, junto a las causas morales, a la acción de las causas psíquicas, anticipándose de alguna forma a los conceptos que en los terrenos de la sociología y la política definiría Montesquieu más tarde. Con el postulado: “ni todo suelo ni toda época pueden producir el mismo arte”, se renunciaba a la rigidez racionista del esquema clásico, para proclamar una teoría adaptable a la variedad y variabilidad de los fenómenos estéticos, que estuviera a la altura de pasar del puro formalismo al conocimiento de la forma genuina de lo artístico. Una teoría que se extrajera no del puro ser de las obras de arte, sino que se plantara en medio del proceso de la formación artística para “tratar de reproducirlo mentalmente”.⁸

Este nuevo método estético, de explicación y derivación, corresponde exactamente al paso que dentro de la ciencia natural representaba el tránsito de Descartes a Newton. Tendería así cada vez más a la descripción, que no comenzaba inmediatamente en las obras de arte, sino antes, al tratar de señalar y fijar el modo de captación estética. La cuestión no da preferencia así a los géneros artísticos, sino más bien a la conducta artística: la impresión que la obra de arte produce en el espectador y el juicio con que trata de fijarla para él y para los demás. Otro aspecto importante es que aunque esa dirección mantiene su interés por la

⁸ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 309. Con esta obra se abre el camino hacia la relatividad del gusto, razonando que la estética no viene dada por la razón, sino por los sentimientos. El arte conmueve, llega al espíritu de una forma más directa e inmediata que el conocimiento racional; democratiza el gusto, oponiéndose a la reglamentación académica. Dubos introdujo la figura del “genio” como atributo dado por la naturaleza, que está más allá de las reglas.

naturaleza, como modelo a seguir, se verifica un cambio de significado, pues ya no se trata de cualquier género de *natura rerum*, sino específicamente de la “naturaleza del hombre”, por la que también se interesan la psicología y la teoría del conocimiento, y en la que buscan la clave para los problemas que nunca pudo solucionar la metafísica. En el dominio de la estética tenía que acreditarse este planteamiento del problema, porque lo estético, por esencia es un fenómeno puramente humano.

Diderot formuló con toda claridad esta tendencia fundamental del nuevo pensamiento estético, cuando se interrogaba: si el gusto fuera cosa de capricho, ¿cómo se producirían esas preciosas emociones que estallan en el fondo de nuestra alma de manera tan repentina, indeliberada y pujante; esos movimientos que conmueven a nuestro yo totalmente, que ensanchan o encogen nuestro ser y provocan en nuestro ojos lágrimas de alegría o de dolor? “El pintor necesitará estudiar en todos sus aspectos la felicidad y la miseria del hombre: guerras, hambres, pestes, inundaciones, tormentas, tempestades; la naturaleza sensible y la naturaleza inanimada en convulsión. Es preciso leer a los historiadores, frecuentar a la poesía, familiarizarse con sus imágenes.” Reconocía que no era posible eliminar estos fenómenos, que cada uno puede experimentar, mediante teorías conceptuales ni hacerlos vacilar con argumentos escépticos.⁹ Dentro de este empeño por fundamentar racionalmente el juicio estético no se renuncia en modo alguno a la pretensión de universalidad, sino a su especificidad a sus maneras de hacerse valer. La pura deducción y el mero razonamiento resultaban insuficientes para demostrar la justeza del gusto, por lo que se pretendía incorporar otros aspectos que fueran más allá de los conceptos lógico-matemáticos. De esta forma, Boileau propone como principio del arte el espíritu de justeza, en tanto Bouhours el de fineza y sensibilidad o *délicatesse*, que se orienta en un sentido distinto al pensamiento lógico-matemático, más acorde a la agilidad y versatilidad del pensamiento, a efecto de captar los más finos matices y rápidos tránsitos que dan sentido y peculiaridad a la reflexión estética. Para Bouhours, la razón debía tolerar cierto grado de indeterminación, porque así lo reclama y cultiva la fantasía estética, dándole especial valor a lo inesperado. En la justificación del equívoco se mezclan lo falso y lo verdadero, que forman una unidad indisoluble de lo artístico. Luz y sombra son igualmente necesarias porque el arte no busca construir, junto al mundo de la naturaleza, una segunda realidad igualmente objetiva, sino que trata de trasponerla en imagen y mantenerla en ella.¹⁰

⁹ Denis Diderot, “Ensayo sobre la pintura” [1766], en Roger Pla (comp.), *Denis Diderot*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, pp. 121-259.

¹⁰ Ernst Cassirer, *op. cit.*, pp. 330-332.

Correspondió a Dubos desarrollar con mayor profundidad estas ideas, convirtiéndolas en pensamiento sistemático, en donde se trataría de afirmar, junto a las fuerzas de la razón, las de la imaginación y del sentimiento como potencias auténticas y fundamentales. Fue Dubos quien por primera vez señaló la *introspección* como principio peculiar de lo estético y la defendía como el verdadero origen de todo conocimiento seguro frente a los demás métodos puramente lógicos. No era posible conocer la naturaleza de lo estético con puros conceptos, y en este dominio el teórico no tenía otro medio para comunicar sus conocimientos y convencer a los demás que apelar a su propia experiencia interna. La impresión a la que se enlaza toda formación conceptual estética, a la que tiene que volver la mirada constantemente, no puede ser sustituida por ninguna deducción ni debe ser pospuesta por ella. Por eso la estética no pretende establecer reglas universales para el artista y el espectador, no quiere ser otra cosa que el espejo en que se miren los dos y donde se reconozcan a sí mismos, sus experiencias y vivencias fundamentales. Toda educación y refinamiento del juicio estético no puede consistir en otra cosa que en tratar de *ver* cada vez más claramente estas vivencias, estas impresiones originales y en aprender a despojarlas de los añadidos arbitrarios y accidentales de la reflexión.

Las emociones del corazón nacen de él en un movimiento anterior a toda reflexión. Nuestro corazón ha sido creado y formado para ellas. Su actividad se anticipa a todos los razonamientos, lo mismo que en la percepción sensible la actividad de los ojos y los oídos se le anticipan. Es tan raro encontrar hombres que hayan nacido sin este sentimiento, como son raros los ciegos de nacimiento; pero a los que han nacido sin él es difícil suministrárselo como a esos ciegos la vista... Se llora con una tragedia antes de discutir si el objeto representado por el poeta tiene en sí fuerza para conmovernos o si ha sido imitado excelentemente. El sentimiento es quien nos enseña a decidir antes de haber pensado en ninguna investigación sobre el particular... Si el mérito esencial de un poema o de un cuadro consistiera en su adecuación a las reglas fijadas de antemano por escrito, el mejor camino para juzgar su excelencia sería el de la discusión y el análisis. Pero el mérito principal de una poesía y un cuadro consiste en que nos gusta, y todos los hombres saben, con ayuda del sentimiento interior, sin conocer las reglas, si la obras de arte alcanzan este fin.¹¹

Al colocar Dubos al gusto en el mismo plano de los actos perceptivos del ver y oír, del gustar y oler, inicia un camino que Hume retomaría y recorrería hasta el final de sus días,

¹¹ Jean-Baptiste Dubos, *op. cit.*, t. II, sec. 23.

apoyado más en las causas gnoseológicas y psicológicas, éticas y filosófico-religiosas, que estéticas. Pero para Hume el frente de lucha se desplaza en otros planos, al señalar que no es el sentimiento quien tiene que justificarse ante el tribunal de la razón, sino la razón misma es la que está llamada a presentarse ante el foro de la sensibilidad. Todo el poder que la razón se ha abrogado es contradictorio, antinatural y usurpatorio, pues mientras la imaginación tenía que luchar por su reconocimiento e igualdad de derechos, ahora se la declara fuerza fundamental del alma, soberana a la que deben someterse todas las demás fuerzas. Reconoce Hume que entre mil juicios diferentes sobre un mismo contenido real-objetivo, sólo uno puede ser justo y verdadero; la única dificultad consiste en dar con él y garantizarlo. Por el contrario, mil sentimientos y valoraciones diferentes, que se refieren al mismo objeto, pueden ser todos certeros; ningún sentimiento pretende abarcar y señalar algo objetivo, sino expresar siempre cierta *conformidad* o *relación* entre el objeto y los órganos y facultades de nuestro espíritu. Por eso se puede emitir un juicio acerca de la belleza, pues se trata de algo en definitiva subjetivo, que no es una cosa, sino un estado nuestro.

La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una cosa diferente. Una persona puede percibir deformidad donde otra es sensible a la belleza. Cada individuo debe estar de acuerdo con su propio sentimiento, sin pretender reglar los sentimientos de otros. Buscar la belleza real, y la deformidad real, es una investigación tan infructuosa como pretender determinar la dulzura real o la amargura real. Según la disposición de los órganos, un mismo objeto puede ser a la vez amargo y dulce. El proverbio ha determinado correctamente que es en vano discutir acerca de los gustos. Es muy natural, y hasta necesario en cierta medida, extender este axioma al gusto mental en la misma medida que al corporal.¹²

Con estos argumentos parece diluirse toda validez universal acerca del juicio estético, pero no por ello Hume renuncia a toda generalidad práctica; es decir, no se pueden establecer normas absolutas para el juicio estético, con todo y que sí se pueda mostrar una regularidad empírica del fenómeno estético. La igualdad a que pretende el gusto, en calidad de *sensus communis*, no se puede deducir ni demostrar, pero es resultado de los hechos y recibe con ellos un fundamento de gran solidez que jamás pudo aportar la mera especulación. Empíricamente, la igualdad fáctica del juicio en el dominio del gusto se puede obtener con mayor rapidez y seguridad que en el dominio del conocimiento racional, puramente filosófico, que sólo goza de una validez temporal prontamente extirpada por otro nuevo

¹² David Hume, "Del criterio del gusto", en *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, Buenos Aires, Biblos (Pasajes), 2003, pp. 50-51.

conocimiento especulativo. Ésta es la base del pensamiento empirista del siglo XVIII que reconoce en la experiencia la fuente del juicio estético.

Frente a esta posición correspondió a Diderot realizar una reflexión aún mayor sobre el juicio del gusto, al considerar que efectivamente nos es posible reducirlo a consideraciones especulativas, pero tampoco a un puro instinto de lo bello. El gusto para él era así subjetivo y objetivo a la vez; subjetivo porque no tenía otra base que el sentimiento individual, y objetivo porque ese sentimiento era resultado de cientos de experiencias individuales. Así como en la estética clásica triunfa la “razón”, de la misma manera en la estética empirista el triunfo corresponde al “entendimiento”. No obstante, la autonomía efectiva de lo bello y la autarquía de la imaginación habrían de tomar otro rumbo, que iría más allá del racionalismo y del empirismo estéticos, en un sentido superior a su conversión en reglas y su pura descripción psicológica.

Gracias a Locke, Berkeley y Hume la victoria del empirismo riguroso parecía asegurada, pues aparentemente no se trataba de discutir sus principios sino de darles el mayor alcance posible, de ir aplicándolos a nuevos dominios y a fenómenos cada vez más complicados de la vida psíquica. En esta línea de pensamiento es como Shaftesbury, discípulo de Locke, tiende a ir más allá al recurrir a la historia de los modelos más antiguos para encontrar puntos de enlace y encuentro. Recurre al diálogo directo con renacentistas, lo mismo que con los antiguos: Platón y Aristóteles, Plotino, Séneca, Marco Aurelio, Epicteto, tratando de resucitar la idea original de la filosofía como una *doctrina de la sabiduría*, contraria a la especulación abstracta o a la observación empírica, para mejor acercarse a los problemas de la estética. En su opinión, la filosofía entendida como *doctrina de la sabiduría* debía sumirse en los conceptos de lo bello para encontrar su concreta plenitud. La auténtica verdad no puede darse sin la belleza, ni ésta sin aquella, de tal manera que el principio de que *todo lo bello es verdadero* se convierte en la principal divisa de Shaftesbury, quien está lejos de entender lo verdadero en el sentido de totalidad de conocimientos teóricos, proposiciones y juicios que pueden ser reducidos a reglas lógicas fijas, a conceptos y principios fundamentales. Para él la verdad es más bien la íntima conexión de sentido del universo, incognoscible con puros conceptos y que no se puede captar de manera inductiva mediante la acumulación de experiencias, sino que tan sólo se puede *revivir* inmediatamente y comprender *intuitivamente*. Esta reviviscencia y comprensión íntima se encuentran en el fenómeno de lo bello, en el que desaparece la barrera entre el mundo interior y el exterior,

mostrándose como una ley omnicomprendiva que abarca los dos mundos. La medida interior, encontrada en toda manifestación de lo bello, nos descubre a la vez el secreto de la naturaleza y del mundo físico, que sólo en apariencia es exterior, como cosa dada, efectuada. En contraparte, la verdad más significativa del mundo exterior consiste en que también en él vive un principio de acción, y todas sus criaturas lo contienen e irradian en grados diferentes.

A Shaftesbury no le interesa en lo absoluto el orden y la articulación de las obras de arte ni tampoco la explicación de los procesos psicológicos que se desenvuelven en el espectador; no busca la formación lógica de conceptos ni la descripción psicológica. Lo bello le significa una revelación muy distinta, que surge de fundamentos completamente diferentes y refiere una meta por principio diversa. En la contemplación de lo bello el hombre verifica el tránsito del mundo de lo creado al mundo creador; del universo como totalidad de lo real objetivo, de las cosas efectuadas, al universo de las cosas efectuanes que lo han conformado y que lo mantienen íntimamente en su unidad. Junto al razonamiento y la experiencia, Shaftesbury recupera una tercera fuerza que supera a todas las demás y nos permite descubrir la verdadera profundidad de lo estético. Ni el pensamiento discursivo, que deambula lentamente de un concepto a otro, ni la observación aguda y paciente de los fenómenos particulares, nos lleva a estas profundidades, sólo accesibles a un entendimiento intuitivo, que no va de lo singular a lo total, sino del todo a los detalles. En modo alguno el arte se pretende como una forma de imitación fiel de la realidad exterior; lo que no quiere decir que sea ajena a ésta, pues su forma de imitación pertenece a otra esfera y, en cierto grado, a otra dimensión, porque no constituye el producto sino el acto de la producción, no lo resultante, sino lo resultar. La esencia y el secreto del *genio* reside en su capacidad de plantarse directamente en este puro devenir y participar en su intuición. La palabra *genio* la emplea Shaftesbury de alguna manera en el sentido que la ha utilizado históricamente la estética clásica, relacionada con la palabra *ingenium*, equiparable a la de razón como fuerza determinante de lo espiritual; como la suprema sublimación de la razón o la concentración de todas sus capacidades y facultades. Pero Shaftesbury no se contenta con emplearla sino que la depura de la incertidumbre y de la multivocidad, al distanciarla de los dominios de la pura sensibilidad y del puro juicio, para adentrarlo en el campo de las fuerzas propiamente productivas, formadoras y creadoras, en una dirección que más tarde retomarían los fundadores de la estética sistemática, que se generaría en Alemania, particularmente en el pensamiento filosófico de Lessing, Herder y Kant. La teoría de Shaftesbury sobre la

espontaneidad de la creación artística nunca hubiera influido como lo hizo, si el desarrollo intelectual teórico que tuvo lugar en ella no hubiese sido completado y reforzado por otro movimiento espiritual, como el que generó la literatura del siglo XVIII que trata el problema del genio. En este sentido, la obra de Shakespeare y Milton constituyen el eje fijo en torno al cual se movía la explicación teórica del genio; en ella se verifica lo que la teoría había descrito como meramente posible. En las tragedias del primero y en *El Paraíso perdido* del segundo, se tiende a demostrar que la creación del genio poético no puede describirse y mucho menos agotarse con los criterios puramente intelectuales.¹³

El concepto de “intuición estética” de Shaftesbury se singulariza por rechazar el dilema entre razón y experiencia, ente *a priori* y *a posteriori*. La intuición de lo bello nos señala el camino para superar el esquemático contraste que domina a la teoría del conocimiento del siglo XVIII; debe colocar al espíritu en nuevo plano desde donde impere sobre esta oposición. Para Shaftesbury lo bello no es ni una idea innata, en el sentido de Descartes, ni un concepto derivado y abstraído de la experiencia como lo plantea Locke. Es autónomo y original, congénito y necesario, en el sentido que no es un mero accidente sino que pertenece a la sustancia misma del espíritu y lo expresa de una manera peculiar. Lo bello no es ningún contenido que se pueda adquirir por la experiencia y tampoco una representación que el espíritu posee desde un principio como moneda acuñada, sino más bien es una dirección específica, una energía pura y una función primordial del espíritu. Así Shaftesbury representa una visión exclusivamente dinámica en su concepción del arte y de la naturaleza. Para él, la esencia y el valor de la belleza no está en la atracción que ejerce sobre los hombres, sino en que les descubre el reino de la *forma*. El animal, sometido al poder de la excitación, que en ningún momento se puede sustraer a su imperio, tiene acceso al mundo de las formas puras. Jamás puede ser captada una forma ni comprendida y apropiada en su sentido puro si no se le distingue de su mero efecto y se la convierte en objeto independiente de la pura *contemplación estética*. La intuición de lo bello, que hay que separar con rigor de su mera sensación, surge de esta contemplación, que no es un mero *padecer* del alma, sino el modo más puro de su *hacer*: su espontaneidad muy peculiar.

El arte se halla así vinculado de manera estrecha con la naturaleza y no puede aspirar a trascenderla. Pero esta vinculación arte-naturaleza no quiere decir que el objeto artístico se circunscriba a la realidad de las cosas empíricas y tenga por objeto su imitación. La *verdad* de

¹³ Edward Young, *Ideas sobre las obras originales*, 1760, cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*, pp. 350-351.

la naturaleza no se alcanza en la imitación sino en la creación, porque la naturaleza misma —en su sentido más profundo— no es el nombre colectivo de lo *creado* sino la fuerza *creadora* de la que manan la forma y el orden del universo. El verdadero artista no busca penosamente en la naturaleza los rasgos de su creación; más bien sigue un modelo interior que tiene delante como primordial, no articulado; modelo que no constituye ninguna apariencia de la realidad fáctica, sino que se relaciona con su verdad esencial. La creación del artista no es un parto de su imaginación subjetiva, ni un fantasma vacío, sino que expresa a un ser verdadero en el sentido de una necesidad y legalidad verdaderamente internas. El *genio* no recibe esta ley desde fuera, sino por el contrario, la saca originalmente de sí, y nos muestra que esa ley no ha sido tomada de la naturaleza, no obstante que está en completa armonía con ella y lejos de contradecir a su forma fundamental, pues lejos de ello nos la descubre y corrobora. “La naturaleza mantiene perpetua alianza con el *genio* y lo que uno promete la otra lo produce”, nos dice Schiller en un acercamiento sobrio a la concepción de Shaftesbury en torno a la relación arte-naturaleza. El *genio* no necesita buscar en la naturaleza a la verdad, pues la lleva en sí, y de mantenerse fiel consigo mismo siempre tropezara con ella. Así, frente a la imitación exigida por la estética clásica, se hace valer el principio de la subjetividad que significa algo muy distinto al sistema del empirismo psicológico, para quien el *yo* se convierte en un mero haz de representaciones, contrario a la totalidad primordial y a la unidad indivisible postulada por Shaftesbury, en la que se abarca de inmediato la figura y el sentido profundo del cosmos. Cuando Kant define en la *Crítica del juicio* al genio como el talento (don de la naturaleza) que da la regla arte, da trascendencia sistemática a la propuesta original de Shaftesbury, con quien coincide en los supuestos y contenidos de la estética intuitiva.

A mediados del siglo XVIII, la estética intuitiva de Shaftesbury se vería enriquecida con los conceptos de lo sublime aportados por Edmund Burke, quien se refiere también a lo *informe* como un valor estético de la obra de arte, pues no sólo gusta de lo regulado sino también de lo irregular, de la misma manera que no sólo lo captable por nuestra percepción, sino también lo *incommensurable*. Estos elementos estéticos los define Burke como inherentes a lo sublime, porque toman distancia de las exigencias clásicas de la estética de la proporción. No sólo lo que interiormente plasmamos y perfilamos en pura intuición actúa sobre nosotros, sino también todo lo que sustrae a semejante tentativa y que nos sobrecoge, nos conmueve y afecta. Nunca experimentamos el poder de la naturaleza y del arte a tal grado como cuando nos hallamos ante lo enorme, lo inconmensurable; y el hecho de que no

sucumbamos y nos afirmemos frente a ello, nos conduce precisamente a la experimentación de lo sublime, con toda su carga de atractivo estético. Lo sublime rompe así las fronteras de lo finito, pero esta ruptura no la siente el yo como aniquilamiento, sino como una especie de exaltación y liberación. La significación histórico-espiritual de lo sublime consiste en que, desde el terreno del arte, señala los límites del eudemonismo (felicidad plena) y rebasa sus estrechas fronteras. Para reafirmar su propuesta, Burke marca una diferencia rigurosa con el concepto del placer estético, entendido como el placer sensible y la alegría que se experimenta ante la contemplación de lo bello; su propuesta va en un sentido contrario a este entendido, pues no se puede describir como mero placer y alegría, sino como expresión de una afección muy distinta que incluye lo espantoso y terrible, que reclama y acoge, pero al mismo tiempo exalta el espíritu humano y lo libera respecto a los vínculos que lo atan al orden civil y social. En la vivencia de lo sublime desaparecen estas limitaciones del sujeto y el yo se encuentra devuelto a sí mismo para afirmar su independencia y radicalismo frente al universo. Burke señala la existencia de dos tendencias fundamentales en el hombre, una que lo lleva a conservar su propio ser y otra que le conduce a la vida en comunidad y en sociedad. En la primera descansa el sentimiento de lo sublime, mientras en la segunda el de lo bello. Lo bello reúne, lo sublime aísla; lo uno civiliza, puesto que desarrolla las formas agradables del trato y sirve al refinamiento de las costumbres, lo otro penetra hasta el fondo del yo y nos entrega por completo a nosotros mismos. No existe en el hombre ninguna otra vivencia estética que le produzca a tal grado valor para consigo, para su originalidad e insobornabilidad, como la impresión de lo sublime. De este modo se supera una limitación que había sido dejada de lado por la estética clásica, que todo lo confiaba en sus reglas o cánones, sustentadas en la razón regida por las convenciones sociales. La teoría de lo sublime separa con más rigor la esencia de la apariencia, la naturaleza de la costumbre, la sustancia del yo y su verdadera hondura de los puros accidentes y relaciones. El problema del genio y el problema de lo sublime interactúan en una misma dirección y constituyen dos motivos espirituales que permiten desarrollar una concepción más profunda de la individualidad romántica, que se iría modelando en forma progresiva.¹⁴

Las reflexiones de Burke fueron punto de apoyo para la filosofía sistémica alemana que se desarrollaría como dos décadas después, especialmente y de manera más refinada en los

¹⁴ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial (Filosofía), 2005 [1757].

trabajos de Kant, quien profundiza acerca de la estética de lo sublime.¹⁵ La obra de Kant constituye un importante punto de inflexión entre la Ilustración y el romanticismo, por hallarse en estrecha conexión con lo más granado del pensamiento ilustrado en lo que se refiere a sus postulados universalistas y científicos, de la misma manera que con aquellas corrientes emergentes que perseveraban en la individualidad del sujeto como punto de partida para la explicación y la construcción del conocimiento. Contribuyó a desarrollar una visión del mundo que tuviera como base la conciencia moral, mediante un nuevo método de crítica que colocaba a la gnoseología por encima de la disputa ente empiristas e innatistas.

Más Kant reconoce en la obra de Baumgarten también otro significativo apoyo que le llegó a influir, por la escrupulosidad de sus definiciones y la coherencia de sus demostraciones. En una dirección distinta a la de Burke, Baumgarten destaca la estética de la lógica, al mismo tiempo que descubre los límites inmanentes de la lógica académica tradicional, en un proceso que Kant denomina como ideal del “autoconocimiento de la razón”, iniciando de esta manera el germen de una síntesis espiritual nueva que lleva a la definición de la estética como ciencia. Pero de una estética que no sería ciencia, si su concepto se limitara a una denominación integradora de todas las reglas o técnicas para el logro de la obra de arte o de todas las observaciones psicológica sobre sus efectos. Baumgarten define a la estética como la teoría del “conocimiento sensitivo”, en donde la ciencia no debería descender al círculo, sino que es lo sensible lo que tendría que elevarse al rango del saber, penetrado y dominado por una forma especial suya. Lo sensible como tal, por su pura materia, puede ser algo oscuro, lo que no quiere decir que la forma en que lo conocemos y en que nos lo apropiamos espiritualmente tenga que ser también oscura y confusa. Representa una manera determinada de captar la materia, un modo nuevo y penetrante de comprender. Con ello establece un nuevo patrón para la sensibilidad, del que no trata de descubrir su valor, sino más bien de asegurarlo, otorgándole una nueva perfección que habrá de ser comprendida como excelencia inmanente. Desde luego, esta perfección fenoménica no coincidirá en modo alguno con la perseguida por la lógica y la matemática, en su persecución de la claridad de sus conceptos, sino más bien se afirmará como algo irreductible y peculiar. “Sólo por la puerta del alba de lo bello penetras en el país del conocimiento”, pero el alba de lo bello parece que tiene que desvanecerse ante la plena

¹⁵ Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 246), 1999 [1783].

claridad del día.¹⁶ Ante la verdad severa y pura, que ya no nos mantiene en la mera apariencia de las cosas, sino que nos ofrece su ser profundo, desaparece la belleza, que es y vive tan sólo en la apariencia. El metafísico Baumgarten jamás abandona por completo esta concepción, pero el analítico, el puro fenomenológico, la sobrepasa. Esta ruptura de las ligaduras lógicas y metafísicas tradicionales llegó a ser precisamente la condición histórica y sistemática para que la estética ganara su puesto y se estableciera como disciplina filosófica de rango con derechos propios.

En sus postulados Baumgarten se inclina hacia el dominio riguroso de lo racional, sin permitir ninguna excepción y sin tratar de menguar las normas puramente lógicas, aunque también defiende la causa de la intuición estética pura, al pretender mostrar que en ella rige asimismo una ley interna. Si ésta no coincide con la de la razón, constituye entonces un “análogo” de ella, indicativo de que la esfera de la ley no coincide con la de los conceptos lógicos, sino que es mucho más amplia; existe así una legalidad levantada sobre lo arbitrario, que excluye el capricho subjetivo, legalidad que sin embargo no puede expresarse en la forma de los puros conceptos. La razón, como un todo, acoge ambos momentos, sin limitarse a lo meramente conceptual, pues sigue un orden y una legalidad independientemente de la materia en que se exprese y encarne.¹⁷ En este sentido el propósito de la estética es la legitimación de las fuerzas anímicas inferiores y no su represión y liquidación; su verdad no se puede encontrar por encima de la determinación ni en contra de ella; sólo en ella y por ella se verifica. La belleza no exige, como el concepto científico, “claridad intensiva”, porque posee “claridad extensiva”. Se alcanza la claridad intensiva cuando se logra reducir el todo de una intuición a unas cuantas determinaciones fundamentales para reconocer en ellas su auténtico ser; pero la claridad extensiva estética no tolera semejante mengua y concentración conceptuales. El artista busca recorrer verdaderamente el ámbito de la realidad intuitiva y abarcar con una sola mirada su centro y periferia. Según Baumgarten, el propio genio artístico posee no sólo una fuerte sensibilidad receptiva y una fantasía en potencia, sino también un *dispositio naturales ad perspicaciam*, que se diferencia de la agudeza analítica del pensamiento científico porque no penetra más allá de los fenómenos ni camina hasta sus “razones”. Por el contrario, esta “perspicacia” trata de abarcarlos en su totalidad y en su modo de ser inmanente, unificándolos en una imagen plástica total. Baumgarten describe este contraste entre el espíritu artístico y científico,

¹⁶ Alexander G. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, 1735, cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*, pp. 371-373.

¹⁷ Alexander G. Baumgarten, *Estética*, 1750-1758, cit. en Ernst Cassirer, *op. cit.*, pp. 377-378

prestándoles por primera vez una expresión en rigor filosófica, porque podría apoyarse en una experiencia propia, interior y viva. Reconoce en el lenguaje el medio de representación científica o artística (su referente sobre ésta última es la poesía), pues las ideas que desarrolla el investigador científico, lo mismo que las sensaciones y representaciones del poeta, requieren de igual modo de mediación de la palabra, pero en cada caso sirve a un fin completamente diferente. En el tratamiento científico de un tema la palabra funciona como signo conceptual y todo su contenido se reduce a una significación abstracta, en donde todo residuo intuitivo se disipa en las “unidades de cálculo del espíritu”, llamadas así por Hobbes. Ya no es el círculo de las palabras sino de los símbolos hacia adonde se orienta la expresión unívoca de toda operación del pensamiento. Por ello la fuerza y la grandeza del artista (el poeta, en este caso) consiste en prestar el hálito de la vida a los “fríos signos simbólicos” en que se mueve el lenguaje cotidiano y el lenguaje conceptual de la ciencia, insuflándoles de conocimiento vital. Ninguna palabra empleada por el artista queda muerta o vacía, sino que vive interiormente y está preñada de un contenido intuitivo inmediato, desapareciendo con ello toda la formalidad del “discurso” poético para convertirse en expresión plástica. Aunque Baumgarten concibe a la poesía bajo el concepto de “discurso”, no por ello traiciona sus ideas estéticas fundamentales, porque le concede la fuerza de la expresión sensible perfecta, que nos conjura una intuición viva y nos mantiene vinculados a ella.

En su opinión el espíritu filosófico no debe considerarse superior a las dotes de la intuición y la fantasía; tiene que impregnarse de ellas y equilibrarlas con las dotes del juicio y de la deducción. De una semejante armonía surgen la perfección y la compacta integridad del sistema filosófico, y de ella deriva también la más alta encarnación individual y del espíritu filosófico. La educación suprema y más pura de este espíritu no puede alcanzarse por la mera cultura de las fuerzas del entendimiento. El filósofo es pariente del artista en un rasgo esencial de su pensamiento, en su voluntad de totalidad. Si no puede competir con éste en la creación de lo bello, sí puede atreverse con el conocimiento de lo bello, y en virtud de él, de la estética sistemática, a completar su propia imagen del mundo. Así la nueva disciplina no sólo se legitima lógicamente sino que se exige y justifica éticamente, porque las “bellas ciencias” no constituyen ya un campo parcial relativamente independiente del saber, sino que animan a todo el hombre y le hacen ser lo que puede y debe ser. Ya no se trata de resolver lo finito en lo infinito, como en lo viejos sistemas del siglo XVII de Malebranche y Spinoza. Ahora se afirma y defiende la peculiaridad frente a esta medida suprema, y al

mismo tiempo se reconoce su naturaleza específica. Cuando al fundamentar la estética sistemática se propugna la autonomía de lo bello no se hace sino proclamar implícitamente este derecho básico de la naturaleza finita y su forma de ser independiente y peculiar. Porque entre los principios que la filosofía escolástica alemana acoge de la doctrina de Leibniz, está que el ser divino se halla fuera y por encima de la esfera en la que podemos buscar el fenómeno de lo bello, y en la que únicamente se encuentra. A la esencia del conocimiento divino corresponde, según Leibniz, que no se mueva en el círculo de las representaciones sensibles, sino que se dé por completo en ideas adecuadas, es decir, que cualquier todo concebido por ella sea penetrado exhaustivamente y resuelto hasta sus últimos elementos constitutivos fundamentales.

A través de su propuesta estética Baumgarten irrumpe en medio de la rigurosa trabazón de la filosofía escolástica alemana, el mismo pensamiento que hemos visto operar en la elaboración “ilustrada” de la ética, de la filosofía de la religión, del derecho y del Estado. La Ilustración aprendió así a renunciar cada vez más a lo absoluto, en el sentido rigurosamente metafísico, al ideal de la “ semejanza divina del conocimiento”, impregnándose así de un ideal puramente humano que trataba de determinar cada vez con mayor agudeza y de cumplir con mayor rigor. Con la humanización de la sensibilidad encuentra respuesta otra cuestión que preocupó de continuo al siglo XVIII, y es que la filosofía de ese entonces no sólo define los derechos de la imaginación, sino también los de los sentidos y los de las pasiones sensibles. Por todos lados, y especialmente en la psicología y la ética francesa, aumentan las voces en favor de la emancipación de los sentidos, y Baumgarten se proyecta como uno de los primeros pensadores que contribuyó a superar la dualidad del “sensualismo” y el “racionalismo”, al iniciar una nueva síntesis productiva de razón y sensibilidad. Pero no alcanzó las metas “ideales” que se propuso, aunque trazó un firme camino que fue retomado por Herder y Lessing, especialmente éste último, quien supo generar un bien articulado pensamiento sistémico, resultado de las contribuciones heredadas no sólo de Baumgarten, sino de Shaftesbury, Dubos y Diderot, entre otros. La doctrina de Lessing acerca de la relación entre el genio y la regla, acerca de las fronteras entre la pintura y la poesía, acerca de las sensaciones mixtas, de las artes, todo esto, como mera enseñanza, podremos encontrarlo a detalle en las grandes obras de estética del siglo XVIII. Pero sólo en él la mera doctrina se hace verdaderamente viva y se inserta en la vida del arte. La “crítica productiva” de Lessing no sólo trata de estimular la creación artística, entendiendo que tal estímulo viniera siempre de fuera, sino que por su naturaleza

representa un momento inmanente de la producción; es crítica productiva porque es crítica en al producción y en virtud de ella. Gracias a este rasgo Lessing conduce a la estética de la Ilustración, cuando al parecer no hace más que recoger su herencia intelectual, más allá de sus fronteras y metas. Dispone, como ningún otro pensador de su época, de la fuerza creadora que no surge de una oposición a lo dado y realizado, pero que se siente con ímpetu para recrear sin cesar lo creado, librando los principios y conceptos fundamentales del siglo XVIII del peligro del “atiesamiento”, servicio que tanto le agradecerían las nuevas generaciones, particularmente las partidarias del nuevo pensamiento romántico, que sobrevendría a la ideas de la Ilustración, particularmente en el siglo venidero.

* * * * *

Para muchos estudiosos el romanticismo “constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental”, al considerarlo como un “cambio puntual” en la conciencia de Occidente que tuvo su origen desde los últimos años del siglo XVIII y perduró de manera peculiar durante toda la primera mitad del XIX. La revuelta romántica fue a su vez resultado de dos revoluciones: la industrial inglesa y la política francesa, que en buena medida contribuyeron a la consolidación de una conciencia universal ilustrada, basada en la razón, el orden y la justicia como principios absolutos para la organización de la nueva sociedad, inspirada en los postulados que Jean-Jaques Rousseau esbozara en su obra *El contrato social*. Pero como las ideas siempre han generado nuevas corrientes de pensamiento, y más si se dan en un contexto de transformaciones radicales de índole económico, político y social, el romanticismo fue resultado de esas circunstancias y “constituyó una protesta pasional contra cualquier tipo de universalidad” pretendida por la racionalidad ilustrada.¹⁸

La Revolución francesa y el surgimiento el romanticismo se dieron prácticamente de manera simultánea y ambos acontecimientos tuvieron en común la irrupción del sentimiento irracional frente a la sociedad tradicionalista, jerárquica y sobre todo racionalista. No obstante, la inconformidad romántica se manifestaba ya en toda Europa, como en España mediante la narrativa de Cervantes, la poética de Espronceda o la pintura del gran Goya. La violencia contra el racionalismo ilustrado se reflejaba también en la obra del poeta polaco Mickiewicz, quien declaraba que el sentimiento y la fe le atraían más que el

¹⁸ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 20, 26-27.

ojo y el cristal de aumento del hombre sabio, o en la palabras de su colega italiano Leopardi que colocaba las más altas cualidades del corazón por encima de las de la razón.¹⁹ En Inglaterra Coleridge sostenía que sólo el hombre de profundos sentimientos podía alcanzar los pensamientos más profundos. Rousseau, considerado por muchos autores como el gran precursor de las ideas románticas, anticipaba que “la fría razón nunca ha hecho nada ilustre... [pues] a la larga, la razón sigue la línea que el corazón señala”, según escribía en su novela *La nueva Eloísa* (1761), con la que comenzó a tomar distancia del pensamiento ilustrado. Prefiguraba ya lo romántico cuando reconocía que el instinto y las emociones humanas debían recibir “lecciones de experiencia”, para lograr “el bello animal”. El autor de *Emilio* (1762) —quizá retomando su azarosa experiencia de vida— presentaba al hombre como bueno por naturaleza, pero corrompido por la civilización, razón por la que debía desarrollarse una pedagogía que tomara como base las leyes naturales y la conciencia, y pudiera integrarlo a la sociedad. La Ilustración puso en evidencia el “envejecimiento de una civilización que pasó de la dureza a la sensibilidad, y que habiendo conquistado por su propia fuerza los derechos de la razón, dejó los del corazón con la libertad de expresarse”. Rousseau fue de los primeros pensadores que supo responder a esas aspiraciones, y en sus *Meditaciones del viandante solitario* (1777), su último libro, queda en evidencia esa nueva sensibilidad.²⁰

La soledad campestre en que transcurrió la flor de mi juventud, el estudio de los buenos libros al que me dediqué enteramente, reforzaron [...] mis naturales disposiciones hacia los afectuosos sentimientos y me volvieron devoto casi al modo de Fenelón. La meditación en el retiro, el estudio de la naturaleza, la contemplación del universo, obligan a un solitario a lanzarse incesantemente hacia el autor de las cosas y a buscar con dulce inquietud el fin de todo lo que ve y la causa de todo lo que oye. Cuando mi destino me situó en el torrente del mundo, no encontré ya nada que pudiese ilusionar por un momento mi corazón.²¹

El pensamiento romántico tuvo su origen y auge en un contexto de considerables cuestionamientos hacia la prevalencia de las ideas de la Ilustración, cuya filosofía replanteó el estatus del ser como el primer objeto del conocimiento, en tanto que sujeto capaz de dominar a la naturaleza, ateniéndose únicamente a la información transmitida por los sentidos, como una forma para acercarse a la verdad. Así, de la revaloración sensual

¹⁹ E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley/Los Angeles, 1951, cit. en H.G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*, México, FCE, 1983, pp. 25-26.

²⁰ Alfredo de Paz, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003, pp. 21-22.

²¹ Cit. en J. Grenier, *Diccionario Bompiani de autores literarios*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1988, p. 2403.

dependía la certidumbre de aquello que se pretendía conocer, sobreponiéndose a la subjetividad. En contraposición a estos postulados, la actitud subjetiva fue defendida posteriormente por los románticos, quienes rechazaban las limitaciones explicativas racionalistas, de que el conocimiento debía guiarse únicamente por la razón y la experiencia.

El romanticismo partió de aquel sujeto que la Ilustración reivindicaba frente al hombre, y que el racionalismo dejaba en manos del ser supremo. La autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado resultó fundamental para la concepción del hombre romántico sobre sí mismo y en relación con la naturaleza. En su momento, Denis Diderot reconocía en la expresión general la imagen de un sentimiento, en donde lo “verdadero, lo bueno y lo bello” se mantenían unidos entre sí: “Por eso el goce aumenta proporcionalmente a la imaginación, a la sensibilidad y a los conocimientos. Ni la naturaleza, ni el arte que la copia, nada dicen al hombre estúpido y frío, muy poco al hombre ignorante.” Así, el autor de la *Enciclopedia* (1751-1766) definía el concepto del gusto como “una facilidad, adquirida por reiteradas experiencias, de conocer lo verdadero o lo bueno con la circunstancia que lo hace bello, sintiéndose vivamente impresionado”, destacando así la diferencia entre la experiencia del gusto ilustrado, de la mera impresión provocada tan sólo por el instinto. De esa manera —reafirmaba—, el juicio repentino de la sensibilidad suele rectificar a la razón.²² Y en sus reflexiones Diderot dejó muy claros sus conceptos románticos cuando señalaba:

¡Cuán lejos estamos de la naturaleza y de la felicidad! El imperio de la naturaleza no puede ser destruido: por mucho que se le contraríe con obstáculos, él perdurará [...]
¡Queréis conocer la historia, abreviada, de casi toda nuestra miseria? Héla aquí. Existía un hombre natural: en su interior se introdujo un hombre artificial; y en las cavernas se inició una guerra que dura toda la vida. A veces el hombre natural es el más fuerte; a veces se ve vencido por el hombre artificial y moral: y en un caso y en otro el triste monstruo se ve tiranizado, atenazado, atormentado, tirado al arroyo; gimiendo sin cesar, siempre desgraciado, ya se vea transportado y embriagado por un falso entusiasmo de gloria, ya se vea aplastado y abatido por una falsa ignominia. Sin embargo, se dan circunstancias extremas que resitúan al hombre en su simplicidad primitiva.²³

²² Denis Diderot, *Obras escogidas*, México, W. M. Jackson, 1968, pp. 381-391.

²³ Denis Diderot, “Suplemento del viaje de Bougainville o diálogo entre A y B” (1772-1773), en L. A. Bougainville, *Viaje a Tahití*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999, pp. 118-119.

Como máximas figuras del pensamiento ilustrado, Diderot y Rousseau “descubrieron y rehabilitaron” el valor de la sensibilidad, la pasión y el amor por la naturaleza. No obstante, no hicieron de ella el núcleo de la existencia humana, cuestión ésta que sí retomó el espíritu romántico, concibiendo para sí y en sí mismo un alma que experimentaba intensamente el amor por la naturaleza, y se consumía en sus emociones y en sus dolores, porque en el fondo siempre se buscaba a sí misma en todo lo que hacía. El carácter revolucionario del romanticismo presupone una ruptura con una tradición, un orden anterior y una jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una auténtica libertad, proyectándose a todas las artes y constituyendo la esencia de la modernidad. El romántico heredó del ilustrado el tedio hacia la civilización, que producía seres artificiales e insensibles; lo mismo la admiración hacia el primitivismo del “buen salvaje”, estropeado —según Rousseau— por la cultura y la civilización. Al romántico le asustaba el futuro que la ciencia y el progreso anunciaban, y pretendía volver a la plena integración con la naturaleza, al “árbol de la vida” que existió en el paraíso antes de que se interpusiera el “árbol de la ciencia”.

A la razón ilustrada el romántico siempre antepuso la emoción, inseparable también del culto por la imaginación, a la que se refería Shelley de la siguiente forma: “la razón es a la imaginación como el instrumento al agente; como el cuerpo al espíritu, como la sombra a la sustancia”,²⁴ importancia dada que era compartida por otros creadores, entre músicos y pintores. Exclamaba Schubert al respecto: “¡Oh imaginación, tú joya suprema de la humanidad, tú, fuente inagotable en la que beben artistas y sabios! ¡Oh, no nos abandones, pese a que sólo te reconocen unos cuantos, presérvanos de la llamada Ilustración, ese horrible esqueleto sin carne ni sangre!”.²⁵ Entre los pintores que se expresaban en este mismo sentido se encontraban Géricault y Delacroix, quienes rechazaban toda sujeción que se quisiera imponer al ejercicio de la imaginación. La intuición es una tercera categoría que retomaron otros pensadores románticos como Novalis, Nodier y Carlyle, quienes la colocaban como fuente de la visión humana, por encima de la razón. Aunque la intuición no se confinaba estrictamente hacia algún grupo de edad, parece existir cierta correlación entre la percepción intuitiva y la juventud, lo que explica que el periodo romántico fuese por excelencia la época de la juventud. La dependencia hacia los procesos intuitivos de creación entre los románticos, contribuye a explicarnos el fenómeno de la brevedad de la etapa de lucidez de cada artista.

²⁴ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, 1831, cit. en H.G. Schenk, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ *Franz Schubert: Briefe und Schriften*, ed. Otto Erich Deutsch, Viena, 1954, p. 76, cit. en H.G. Schenk, *op. cit.*, p. 26.

Si bien Kant llegó a prefigurar lo romántico²⁶ retomando las aportaciones de Burke y Longino, se mantuvo distante de todo compromiso intelectual que atentara radicalmente contra la razón ilustrada. Por ello conceptos como lo misterioso e inescrutable eran descartados por sus discípulos, en tanto para algunos románticos como Eichendorff estaban imbricados en toda la existencia humana. Coleridge comentaba al respecto: “conozco a algunos que han sido educados racionalmente, como es la costumbre. Se caracterizaban por una minucia microscópica, pero cuando contemplaban las grandes cosas, se quedaban en blanco y no veían nada, y negaban [muy lógicamente] que pudiera verse nada [...] llamaban juicio a la falta de imaginación, y filosofía al nunca poder extasiarse”.²⁷ La tendencia irracionalista romántica contribuyó a la exploración de las regiones del inconsciente. Schopenhauer en particular se contó entre los primeros en percibir que la conciencia del hombre no era más que una delgada capa, debajo de la cual se encontraba todo un mundo de afanes inconscientes y no racionales, a los que dio el nombre de “voluntad”.²⁸ A todas luces se trataba de un evidente anticipo de la teoría freudiana del “ello”, que también retomaría el médico, pintor y filósofo Carl Gustav Carus en su libro *Psique*, donde buscó la clave de la vida consciente del alma en el inconsciente, de la misma manera que Wordsworth cuando llegó a utilizar las palabras “subalma” o “subconsciente” en su obra *The Prelude*. En casos de locura y crimen las capas inconscientes del espíritu aparecen por así decirlo “expuestas” a la fisonomía de la persona, y por ello artistas como Géricault tuvieron como modelos a personas dementes, entre los que se encontraban un secuestrador, un megalómano, una viciosa del juego y una anciana patológicamente celosa. El mundo de los sueños también despertó gran interés entre los románticos, y fueron tratados por varios autores como Hamann, Herder, Schelling, Hoffman, Nerval y Nodier, quien reconociera que “los sueños son las cosas más dulces y quizás las más ciertas de la vida”.²⁹

La idea de progreso, tan arraigada en el espíritu ilustrado y entendido este concepto como un avance histórico ilimitado de perfección estimulado por los nuevos conocimientos científicos, de bienestar material y de felicidad de la sociedad occidental, comenzó a desmoronarse entre los románticos, para quienes la fe inicial depositada en la Revolución

²⁶ Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (edición bilingüe alemán-español de Dulce María Granja), México, FCE/UNAM/UAM, 2004.

²⁷ Carta a Thomas Poole, 16 de octubre de 1797, cit. en H.G. Schenk, *op. cit.*

²⁸ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Mestas Ediciones, 2007.

²⁹ Charles Nodier, *El sueño de oro*, cit. en A.G. Schenk, *op. cit.*, p. 31

francesa se fue transformando en decepción. El jacobinismo robespierrano resultó fundamental en el desencantamiento romántico, al ver como incumplidos los postulados de *libertad, fraternidad* y especialmente vulgarizado el de *igualdad*. Wordsworth estuvo entre los primeros en abandonar la esperanza de que unos cambios políticos radicales conducirían a la felicidad general, y poco después Coleridge expresaría su alarma antijacobina de la siguiente manera: “¡Demasiado tiempo hemos sido víctimas de un engaño profundo! Algunos gruñendo con hostilidad implacable, esperan todo cambio del cambio del poder constituido; cual si un gobierno fuese una túnica en que nuestro vicio y vesania estuviesen fijados cual adornos y flecos, túnica que pudiésemos quitarnos a capricho.”³⁰ Algunos románticos reconocieron un peligro en el significado que los revolucionarios franceses otorgaban al concepto de igualdad, entendido como una nivelación política, social y cultural entre todos los sujetos componentes de la sociedad, que sólo tendía a vulgarizar el concepto de cultura, pues este fenómeno, de acuerdo con M.I. Rostovtsev, subyacía el proceso de decadencia de la antigua civilización romana.

En ese espíritu ya Coleridge se había expresado, en *The Friend*, cuando refutaba la idea de que pudiera redactarse una constitución común, igualmente aplicable a China que a los Estados Unidos, o a Rusia o la Gran Bretaña. Esa misma opinión la compartía Chateaubriand al horrorizarse ante una sociedad universal que hiciera uniformes a todas las naciones, de la misma manera que Walter Scott, quien expresaba: “quedémonos como la naturaleza nos hizo: ingleses, irlandeses, escoceses, con algo como la impronta de nuestros varios países en cada uno. No seríamos mejores si nos pareciéramos unos a otros como monedas nuevas”. Desde el año de 1767 Herder había expresado la idea de que todo pueblo tenía un carácter único que se manifestaba en todas sus costumbres e instituciones, sus obras de arte y literatura, y que era intrínsecamente valioso por sí mismo. Pero junto con esa singularidad étnica y cultural, los románticos también reconocían la singularidad del individuo, debida a su variedad de actitudes y comportamientos, muchos de ellos ocultos a la mirada común. Rousseau estuvo entre los primeros que reconocieron la variabilidad del comportamiento humano, y este reconocimiento también puede rastrearse en el pensamiento de Leibniz, Shaftesbury, Goethe y Herder, quienes coincidían en considerar a todos los hombres como seres únicos e incomparables. La importancia de esta unicidad del sujeto la llegó a destacar Friedrich Schlegel en 1800, cuando afirmaba que “así como cada ser humano tiene su propia naturaleza y su propio amor peculiar, así toda persona lleva en

³⁰ *Fears in Solitude*, escrita en abril de 1798, durante la alarma de una invasión, cit. en H.G. Schenk, *op. cit.*, p. 36.

sí misma su propia poesía”. Llevada a su conclusión lógica, la singularidad se aplicaba no sólo a toda etapa distintiva del desarrollo de la persona, sino también a unidades de tiempo mucho más breves, como en cada momento de la vida. Por esta razón los románticos se abandonaron a las emociones más efímeras, en un mundo en perpetuo flujo, en donde los sentimientos y los humores humanos cambiaban indefiniblemente. Esta peculiaridad aparece en notables ejemplos de la pintura romántica ejecutada por Géricault y Delacroix. La singularidad artística llevó al abandono de los cánones clásicos de la belleza absoluta, para ser sustituidos por la teoría romántica de la relatividad estética, asumida como proclama por primera vez por el pintor francés Girodet-Trioson, en reunión celebrada el 24 de abril de 1817, en donde declaraba: “El artista movido, como lo es, por la curiosidad, hasta regiones remotas, y viendo, como lo hace en cada uno de los pueblos del mundo la idea diferente y peculiar que tiene de la belleza... ¿cómo puede seguir siendo un firme adherente a la saludable doctrina de la belleza absoluta?”³¹ La proclama de Girodet fue retomada algunos años después por Delacroix, quien expuso sobre la relatividad de la belleza en dos importantes artículos publicados en *Revue des Deux Mondes*:

Se dice de un hombre, si se desea elogiarlo, que es único: sin querer hacer paradojas, ¿no podemos afirmar que es esa singularidad, esta personalidad que encanta en un gran poeta o en un gran artista, que esta nueva apariencia de las cosas reveladas a él nos asombra tanto como nos cautiva, que produce en nuestra alma la sensación de belleza, independientemente de aquellos otros aspectos de lo bello que han llegado a ser el patrimonio de los espíritus de todos los tiempos y que están consagrados por la admiración de siempre?³²

El mismo rechazo e indiferencia que se asumía frente al progreso tecnológico también se mostraba hacia el progreso secular por parte de los románticos, y en ocasiones con fuertes dosis de ironía, como lo expresaba Leopardi en su poema “Il Pensiero Dominante”, en el que se refiere burlescamente a su época como “esta orgullosa edad que se alimenta de esperanzas vanas”.³³ La evolución de la ciudades con sus nuevos sectores industriales, alarmaban y ofendían a los románticos, al comparar las nuevas formas de vida urbana como de “grandes desiertos humanos”, según lo asentaba Wordsworth en su poema “The Recluse” en estos términos: “¿Quién suspira más profundamente que aquel cuya noble voluntad ha sido ya sacrificada que debe habitar, bajo un cielo negro, una ciudad donde, si la indiferencia al asco no cede ante el desprecio o la pena, los hombres vivos no son, a

³¹ Cit. en H.G. Schenck, *op. cit.*, pp. 47-48.

³² “Des variations du Beau”, en *Revue des Deux Mondes*, París, 1857, p. 919.

³³ Cit. en H.G. Schenck, *op. cit.*, p. 49.

veces, hacia sus congéneres, más que al ermitaño del bosque las hojas que cuelgan por millares?” En el mismo sentido se expresaba Leopardi en 1822, “en una gran ciudad, el hombre vive sin ninguna relación con lo que lo rodea, porque la esfera es tan grande que nadie puede llenarla o sentirla en su derredor, y no hay punto de contacto entre el hombre y ella”. En realidad la oposición toda de los románticos era hacia el desarrollo capitalista desmesurado que prevalecía en las ciudades y que acababa con el espíritu de la individualidad y de la persona. Así el teólogo alemán Schleiermacher comentaba acertadamente que “todo este sentido de un progreso material común no tiene ningún valor, ya que el trabajo de la humanidad es efectuado por un ‘sistema ingenioso’ en que cada uno se ve obligado a limitar sus poderes”, y todavía de manera más explícita se pronunciaba Coleridge, cuando afirmaba en *The Friend* que “los economistas que están dispuestos a sacrificar a los hombres a la creación de una riqueza nacional (que tan sólo es nacional en los cuadros estadísticos) están olvidando que ni aún con propósitos patrióticos debe tratarse a la persona como cosa”.

No sería sorpresa enterarse que las posteriores críticas de Karl Marx al capitalismo en buena medida estuvieron influidas por las ideas románticas, que sin embargo sí atacaron de raíz el capitalismo, lo mismo que al secularizado pensamiento socialista y comunista, por juzgarlo imbuido también del espíritu del materialismo y del eudemonismo, que de acuerdo con Coleridge “colocan la felicidad como el objeto y objetivo del hombre”. En este último sentido, otros pensadores románticos como Giuseppe Mazzini en Italia y Frédéric Ozanam en Francia condenaron los elementos utilitarios y eudemónicos de la doctrina de Saint-Simon, y por su parte Carlyle llegó a reclamar a Bentham y su enseñanza eudemónica: “Sólo sé esto, si lo que tu llamas *Felicidad* es nuestra verdadera meta, entonces todos nos hemos extraviado.” El filisteísmo burgués fue especialmente satirizado por los románticos franceses Eugène Delacroix, Gabriel Alexandre Decamps y Théophile Gautier; en Suecia por el dramaturgo Atterbom y en Alemania por Clemens Brentano, Heinrich Heine y Arthur Schopenhauer, quien caracterizó a esos primeros socialistas “como seres no interesados en las ideas sino en los estómagos”. Todo este escepticismo hacia el desarrollo económico, social y político, proclamado por los progresistas seculares, condujo a los románticos a reivindicar con mayor vehemencia los principios de religión, amor y libertad. En su inconcluso poema “Triumph of Life”, Shelley llegó a proclamar que el espíritu humano podrá liberarse si destruyera ciertas instituciones, en tanto Charles Nodier llegó a expresar de una manera más clara: “el rejuvenecimiento de la sociedad nunca ha dependido

de una revolución puramente política, como quieren creer los modernos. Son las religiones las que rejuvenecen a los pueblos; la chispa divina que anima al hombre sólo puede caer del cielo, y éste es el verdadero significado de la hermosa alegoría de Prometeo”.³⁴

La religión llegó a tener un lugar muy importante para los románticos, de tal suerte que personajes con propuestas más elaboradas como Novalis llegaron a planear la elaboración de una “Biblia científica” que, a diferencia de la gran *Enciclopedia* ilustrada no excluyera ni minimizara los problemas religiosos y metafísicos. El proyecto quedó inconcluso debido a la muerte prematura de Novalis a la edad de 29 años. Por su parte, Coleridge destacó también por sus notables intentos de reducir todo conocimiento a la armonía, y aunque él sí tuvo una larga vida, su trabajo al respecto parece haber quedado inconcluso por su amplitud de miras para reunir en un sólo proyecto literatura, filosofía, teología, política y educación. Su personalidad era así definida por Wordsworth: “fue de esa rara clase de espíritus que no pueden contemplar ninguna cosa sin tomar conciencia de su relación con todas las demás”.³⁵ En ese mismo sentido, el alemán Friedrich Schlegel supo apreciar la interdependencia de esas diversas ramas del conocimiento, y en su poema titulado “Athenaeum” proclama el objetivo fundacional del movimiento romántico: “Lealmente unidos, libremente nos esforzamos por reunir todos los rayos de la cultura en uno solo”.³⁶

Junto con la religión, otra de las peculiaridades reivindicativas del movimiento romántico fue su inclinación hacia los presentimientos y hacia la nostalgia por el pasado. El mismo Schlegel llegó hablar del “drama de la historia humana”, que sugirió “podía estar mucho más cerca de su fin que de su principio”.³⁷ En la misma línea reflexiva Chateaubriand expresó que “toda ésta es, acaso, la miseria de nuestra situación; quizá vivimos no sólo en la decrepitud de Europa, sino en la decrepitud del mundo”, posición con la que coincidieron otros autores como Wetzel, Shelley, Byron, Campbell, Beddoes y Martin. Esa mirada aprehensiva hacia el futuro representaba asimismo una actitud nostálgica hacia el pasado que se pretendía revivir de alguna forma como lo señalaba de manera muy clara W. Schlegel: “como ser sensible, el hombre está colocado, por decirlo así, en el tiempo, aun cuando, como ser espontáneo, lleve el tiempo dentro de él, y esto signifique que puede vivir en el pasado y morar, en espíritu, donde le plazca”.³⁸ De la misma manera nostálgica

³⁴ *Mélanges*, vol. II, p. 50, cit. en H.G. Schenck, *op. cit.*

³⁵ W. Wordsworth, “Prólogo” a *Baladas líricas*, Barcelona, Cátedra, 1990.

³⁶ Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 137-144.

³⁷ “Signatur des Zeitalters”, en *Concordia*, Viena, 1820, p. 32, cit. en H.G. Schenck, *op. cit.*

³⁸ *Vorlesungen ubre schöne Literatur un Kunst*, Berlín, 1802-1803, p. 45, cit. en H.G. Schenck, *op. cit.*

se pronunciaba Chateaubriand: “el hombre que hoy está dotando a Francia con el Imperio del mundo tan sólo para poder pisotearla, el hombre cuyo genio admiro y cuyo despotismo aborrezco, ese hombre me rodea con su tiranía como una nueva soledad; pero aun cuando puede aplastar el presente, lo desafía el pasado, y yo permanezco libre en todo lo que precede a su gloria”.³⁹ Con tres variantes principales hacía su aparición la nostalgia romántica: primera, con la exhortación a una época de inseguridad espiritual y fe vacilante, a mirar con reverencia el ejemplo de la cristiana Edad Media; segunda, con la conminación a las naciones a volver a observar los tiempos en que habían alcanzado su apogeo político y cultural, y tercera, mediante una actitud que deploraba el término de épocas como el feudalismo y la caballería, por quienes pertenecían a las elites del pasado.

El romanticismo revolucionó así todas las disciplinas artísticas y en términos programáticos enraizó en pleno siglo de la Ilustración, en un ambiente de agitación filosófica y literaria que se dio en un grupo de escritores alemanes entre 1770 y 1780, que recibió el nombre de *Sturm und Drang* (“*Tormenta e Impulso*”), tomado de un drama de Maximilian Klinger, y con el que se pretendía reflejar los contenidos contestatarios de su programa ideológico que tenía como base la rebelión contra el pensamiento ilustrado predominante, al que se anteponía la exaltación de los sentimientos como fuerza incontenible y de la individualidad como condición necesaria para la creación artística. El grupo, que retomaba lo ya aportado por Rousseau y Lessing en años previos, estuvo inicialmente formado por Johann Gottfried Herder, Friedrich Gottlieb Klopstock y Johann Georg Hamann, y después se integraron Wolfgang Goethe y Friedrich von Schiller, entre otros. El mayor concepto innovador que ofreció este movimiento fue el del genio artístico, irracional y creativo, insumiso a la razón ilustrada y que se movía con entera libertad interior, más allá de las leyes y convencionalismos impuestos por la sociedad. Esa libertad individual apelaba a la subjetividad, la intuición, la pasión y la inspiración divina, contribuyendo con ello a la generación de un “superhombre”, con el que se volvía a colocar a la naturaleza humana en el centro de la atención universal; pero sobre todo contribuía al nacimiento de un nuevo concepto del arte, que debía reflejarse en la más amplia libertad creativa, en el derecho a la fantasía y en el rechazo a todas las limitaciones derivadas de las reglas y tradiciones.

Aunque los integrantes del *Sturm und Drang* contribuyeron significativamente con sus ideas al movimiento romántico, sus opiniones sobre el modelo de belleza paradójicamente

³⁹ *Mémoires d'Outre Tombe*, cap. I, cit. en H.G. Schenck, *op. cit.*

siguieron identificándose con los cánones del arte clásico de perfección y armonía. La oposición al clasicismo vendría algunos años después por otro de grupo de intelectuales también alemanes, que colaboraron con la revista *Athenaeum*, fundada en 1798 por los hermanos August y Friedrich Schlegel, quienes junto con Ludwig Tieck, Friedrich Schelling y Novalis (seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg) formaron el denominado “grupo de Jena”, por ser ésta la ciudad sede de la revista. En contraposición al arte neoclásico —entonces en pleno auge—, los románticos de Jena propugnaban un arte que tuviera como base la expresión de lo irracional y el misticismo, entendido éste en proyección hacia lo indefinido y lo inconmensurable, en la estrecha relación entre sentimiento interior y naturaleza. Estos nuevos conceptos quedaron perfectamente expresados en el cuento histórico de Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte* (1797), en donde se expresaba una concepción mística del arte entendido como un don de Dios que concedía al hombre el poder de la creatividad, y su protagonista era un intelectual aislado de la sociedad, pero fiel intérprete de la “religión del arte”, es decir, el estereotipo de lo que después sería el artista romántico. Con esta obra el poeta Wackenroder inauguraría un género de novela centrada en la figura del artista, a la que rápidamente se añadirían otras como *Las peregrinaciones de Franz Sternbald*, de Ludwig Tieck (1798), y *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis (1801).

En otros contextos geográficos, como la Gran Bretaña de mediados de siglo, autores como Edmund Burke se habían ya anticipado a Kant y al *Sturm und Drang* en sus aportaciones prerrománticas. En un ensayo de 1756, Burke se puso a indagar acerca del concepto de la belleza sublime en la naturaleza, que lo definía como aquel estado anímico provocado por las violentas manifestaciones de la naturaleza que atemorizaban al hombre.⁴⁰ Con sus reflexiones se oponía a la idea de una naturaleza de plena armonía, inspiradora de serenidad, como lo insinuaba Winckelmann en su tratado sobre el arte antiguo. Burke contribuiría más tarde a enriquecer el pensamiento y el arte romántico, como las reflexiones de Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, y en la obra pictórica de Caspar David Friedrich, con sus paisajes sublimes llenos de misticismo. También en Gran Bretaña se asistió al renacimiento del estilo gótico en ese mismo siglo XVIII, anticipando una tendencia que recuperaría el estilo romántico. En 1762 James Macpherson publicó *Poemas de Ossian* y dos años después Horace Walpole dio a conocer *El castillo de Otranto*, obra maestra de la novela gótica ambientada en lugares tenebrosos y aterradores, como los

⁴⁰ Edmund Burke, *op. cit.*

que describía Burke en sus referencias a lo sublime. La fascinación hacia lo gótico y hacia los dramas históricos se agudizó entre los románticos, y entre los artistas plásticos destacaron dos grupos por sus propuestas estéticas: los *troubadours* y los nazarenos. La primera surgió a iniciativa de los pintores franceses François Fleury Richard y Pierre-Henri Révoil, discípulos de David, que evocaban episodios históricos o antiguas usanzas, precisamente como las de los trovadores medievales, en pinturas que representaban escenas anecdóticas muy precisas. La segunda corriente, de origen alemán, tuvo una orientación más nacionalista, contraria al sentimentalismo de los *troubadours*, y se propuso la transmisión de la simplicidad y el orgullo nacionales a través de sus imágenes. No obstante, el clasicismo renacentista italiano era su foco de atención y dos de sus representantes, Franz Pforr y Friederich Overbeck, se trasladaron a Roma para mejor estudiarlo. Esta corriente era conocida como los nazarenos, por el aspecto descuidado de sus integrantes y sus largas melenas.

Los temas históricos y de la antigüedad clásica sirvieron de inspiración a los románticos franceses, alemanes e italianos, no obstante que eran interpretados en una forma contraria al clasicismo. Incluso pintores como el danés Nicolai Abraham Abildgaard o el suizo-británico Johann Heinrich Füssli se mantenían cautivados por los aspectos inquietantes e irracionales de la vida, por las fuerzas oscuras, las pesadillas y los fantasmas del inconsciente. De Füssli se generó el mito relacionado con la vehemencia de muchas de sus figuras y con el poder “satánico” de sus cuadros, algunos de los cuales se inspiraron en los personajes mágicos de Shakespeare, siguiendo el imaginario romántico de los cuentos de hadas, duendes y elfos, o irrumpiendo con temas pictóricos de sugerentes mezclas de miedo, erotismo, obsesiones del inconsciente y visiones nocturnas. La noche o la oscuridad fue un tema recurrente entre los románticos, y así Novalis escribió *Himnos a la noche* en 1797, el mismo año en que William Blake concluyó la colosal obra de más de quinientas acuarelas para ilustrar *Night Thoughts (Pensamientos nocturnos)*, poema del inglés Edward Young, con el que inauguró en 1745 la literatura sepulcral. Las imágenes visionarias y fantásticas del arte prerromántico de Füssli, Blake y John Martin resultaron de las más fascinantes de la pintura europea de entresiglos, por su fuerza visual y sus vínculos con temas literarios de diversas épocas (la Biblia, Shakespeare, Dante o Milton), sentando así las bases para el culto a la imaginación y la sensibilidad románticas posteriores. Escribía Blake a un amigo en 1799: “sé que este es un mundo de imaginación y de visiones. Veo cualquier cosa que pinto en este mundo, pero cada cual lo ve de una manera distinta”, y después de

sesenta años Delacroix anotaba en su *Diario* que “incluso ante la naturaleza, es la imaginación la que crea el cuadro”.

La importancia de la imaginación entre los artistas románticos residía en que era el instrumento para revelar la realidad espiritual encerrada dentro del mundo sensible, un elemento mediador entre el hombre y la naturaleza que permitía al pintor incursionar en un estado de concentración particular, de acuerdo con Friedrich, quien recomendaba: “cierra tu ojo físico para poder ver con el ojo del alma. Después, traslada la luz de lo que has visto en la oscuridad, hasta que se refleje sobre los demás, del exterior hacia el interior”. La imaginación entendida como la negación del racionalismo ilustrado, se convirtió en el símbolo del oculto e inexplorado poder de la mente, de ese mundo desconocido que para los románticos se transformó en un campo de investigación sin límites: de los itinerarios ignotos de la psique, en sus manifestaciones más dramáticas, a la expresión más exultante de la genialidad creadora, de la locura al triunfo del individuo.

Los nombres de Goya y Géricault remiten a otro sector fundamental del arte romántico: la pintura histórica, que durante la primera mitad del siglo XIX se vio influenciada por una serie de acontecimientos políticos como el vertiginoso ascenso de Napoleón, que a la postre desencadenó invasiones y campañas militares que se extendieron hasta el territorio ruso. La pintura ofreció así una amplia gama de temas históricos para elogiar a los gobernantes del momento o bien para exaltar el orgullo patriótico, lo mismo que para ofrecer posteriormente nuevos temas de reflexión sobre el lado antiheroico de la guerra donde se subrayaba el sufrimiento humano. Tales fueron los temas de Goya en su serie “Los desastres de la guerra”, realizada entre 1810 y 1820, en la que narraba con gran crudeza la violencia y abusos cometidos por los invasores franceses en territorio español. Géricault se atrevió a presentar como tema la lucha desesperada de los naufragos de la embarcación “La Medusa”, hundida en el Atlántico en 1816, en donde la lucha por la sobrevivencia los llevó al extremo de realizar prácticas de canibalismo. Delacroix dedicó un homenaje a las matanzas de Quíos, enésima derrota del pueblo griego frente a los turcos, mientras Europa miraba hacia otras latitudes. El Salón de París de 1824 se proyectó como un espacio de confrontación estética entre las propuestas del neoclasicismo imperante y un romanticismo irruptor que entrañaba nuevas maneras de abordar la acción creativa. Ahí expusieron maestros de la talla de Léon Cogniet, Paul Delaroche y el inglés John Constable, pero el platillo fuerte lo constituyó la confrontación que se hizo entre las obras presentadas

por Jean-Auguste-Dominique Ingres y Eugene Delacroix, quienes se perfilaban como fieles representantes de la tradición clásica y la romántica, respectivamente, generando una pugna entre ambas tendencias que se mantuvo hasta 1855. Las temáticas violentas y exóticas de Delacroix, lo mismo que su gran colorido, provocaban todo tipo de reacciones en la sociedad francesa, de tal suerte que personajes como Victor Hugo llegaron a defender la variedad expresiva del arte ante los fríos códigos del dramatismo clásico, y reconocía el valor de lo brutal y lo grotesco como provocadores de nuevas emociones.

La revolución romántica comenzó a extenderse o a manifestarse en otros lugares de Europa como en Italia, entre artistas como Francesco Hayez, Massimo D'Azeglio y Giovanni Carnovali, el Piccio. En 1810 el grupo de artistas nórdicos, conocido como los Nazarenos, se desplazaron a Roma desde Austria y Alemania con las proclamas que hicieron suyas de Friedrich Schlegel. La ciudad de Roma se convirtió en lugar de refugio y reflexión de otros románticos como fue el caso del inglés Joseph Mallord William Turner, quien previamente ya había visitado Francia, Alemania y Suiza, pero permaneció en Italia para participar en el centenario de la muerte del gran Rafael, a quien rindió homenaje con la realización de un gran cuadro, además de ejecutar otros encargos relacionados con temas de la historia antigua, el paisaje y el heroísmo. Tema éste último que ya había tenido un gran detonante en la representación artística desarrollada en Francia, donde la construcción del mito napoleónico se había confiado al arte neoclásico encabezado por el Jacques-Louis David, quien contribuyó con su pintura a enaltecer e inmortalizar la figura del emperador. Napoleón, cuyos gustos personales se inclinaban hacia lo sentimental y lo fantástico, se sintió atraído por lo prerromántico, como las teorías de Rousseau y los poemas de Ossian, hasta el punto de que encargó varias pinturas que representaban al poeta, además de estimular la producción de una cantidad enorme de obras relacionadas con el mito histórico personal, en donde su imagen aparecía de una manera reiterada en diversas escenas de guerra y en primeros planos.

En forma paralela se alababa al héroe byroniano, solidario y orgulloso, entregado al sacrificio en nombre de los ideales nobles que nada tenían que ver con las empresas militares, sino con un espíritu rebelde, en constante lucha contra una sociedad indiferente con el estado que guardaba el alma. Importa señalar que George Byron fue el prototipo por excelencia de un estilo de vida romántico, que mostraba un muy marcado desdén y tedio hacia la mentalidad burguesa, que hicieron suyo otros personajes como Delacroix, quien se

inspiró en la obra poética del inglés para crear su obras *La muerte de Sardanápalo* y *Combate entre el giaour y el pachá*, en donde se mezcla esa atracción por lo oriental, las pasiones desencadenadas y el culto por la sensualidad. Al igual que Byron, Delacroix era un hombre complejo, de carácter solitario y melancólico, siempre insatisfecho aunque la fama la hubiera obtenido a los 27 años de edad. Nunca aceptó asumirse como romántico por su rechazo a las etiquetas y a lo que consideraba como modas superficiales. En su pintura intentaba expresar algo muy personal e irracional, con una capacidad que él atribuía a la música y en particular a su predilección por Chopin, a quien realizó un retrato en 1838 y del que en la actualidad no se sabe su destino. Byron y Delacroix fueron dos grandes protagonistas del orientalismo romántico que compartieron con pasión, gracias al expansionismo militar napoleónico que permitió un acercamiento de exploradores, científicos y artistas con otras culturas, que a su vez estimularon en gran medida el imaginario del romanticismo en sus diversas expresiones artísticas.

Estética y poética del romanticismo

Para un acercamiento a la estética del romanticismo es necesario mirar a este movimiento como algo que va más allá del nacimiento de una nueva sensibilidad, de la atención a innovadoras formas de expresión, o del reconocimiento y difusión de una gama de sentimientos distintos y contrarios a las formas del arte clásico. El romanticismo debe verse entonces también como una filosofía y por tanto como una estética, resultado de un esfuerzo de comprensión teórica y elaboración conceptual, surgida de la explicación necesaria del fenómeno de gusto relacionada con la experiencia romántica. Otro motivo a precisar es sobre el sentido metahistórico otorgado al término, toda vez que ha sido utilizado también para referirse a toda una corriente artística, lo mismo que a situaciones de carácter psicológico, al hacer hincapié en determinados estados de ánimo que —como ya se señaló en párrafos atrás— tienen que ver con lo indeterminado, con lo oscuro, lo fantástico, lo sentimental, la pasión amorosa, etcétera. Conviene afirmar, en todo caso, que los usos en todas estas acepciones tienen finalmente su raíz en un contexto histórico, filosófico y sobre todo estético. Ahora bien, como es el último caso el que nos interesa para efectos de la tesis, estableceremos con ella una periodización que va de los últimos años del siglo XVIII, a las primeras décadas del siglo XIX, cuando se comenzó a desarrollar ya propiamente una teoría estética de esta corriente a partir del pensamiento romántico alemán. Así, las primeras ideas románticas tienen lugar entre algunos de los pensadores más

destacados del pensamiento ilustrado francés e inglés, pero su forma más elaborada como sistema de ideas se da entre los alemanes del grupo literario de Jena, a partir del año de 1796, en torno a los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel. Contribución decisiva a la estética romántica fue la de Friedrich Schelling, quien por esas fechas ya había ofrecido una expresión filosófica muy firme sobre el romanticismo a través de su *Sistema del idealismo trascendental*, en donde asigna al arte la función de órgano general de la filosofía.

El primer romanticismo propiamente artístico empezó a conocerse con amplitud en la Alemania del año de 1800, cuando Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge — procedentes de la Academia de Copenhage— presentaban ya obras significativas en la ciudad de Dresde. Quince años después tuvo una baja a consecuencia de las nuevas corrientes artísticas y tras las guerras independentistas contra la Francia napoleónica. Desde el año de 1795 data “El programa de sistema”, como primera declaración simbólica de la cultura romántica, redactada por Friedrich Schelling, Friedrich Hölderlin y Georg Wilhelm Friedrich Hegel, o la exposición del pintor Asmnus Jacob Carstens de ese mismo año en Roma. En 1798 se fundaron dos revistas rivales: los *Propyläen* de Goethe y Schiller, y el *Athenäum*, de los hermanos Schlegel; ésta última sobresaldría durante los dos años siguientes como principal medio de divulgación de las ideas románticas. Durante los primeros quince años de ese siglo, C.D. Friedrich realizó sus mejores obras.⁴¹

Terminada la guerra contra Napoleón Bonaparte, se produjo en Alemania una inflexión cultural contraria a la abstracción y al subjetivismo del primer impulso romántico, bajo la consigna de la *Sachlichkeit* (“coseidad”), que terminó por imponerse con el pensamiento positivista de mediados de siglo. No obstante, el espíritu inicial romántico sobrevivió hasta los años cuarenta, en la obra de autores como Friedrich, Carus, Schinkel y los jóvenes Blechen y Karl Rottmann.

El romanticismo literario se originó en la ciudad de Jena, en la que tuvo lugar la más fuerte polémica entre de K. L. Reinhold, Schiller y Fichte, convirtiéndose en centro fundamental para la discusión alrededor de las teorías kantianas. En las postrimerías del siglo XVIII, la estancia de Hölderlin y de W. von Humboldt, más la publicación de *Die Horen*, de Schiller, hicieron de esa ciudad un centro neurálgico de la cultura alemana. Los hermanos Wilhelm y Friedrich Schlegel, así como Novalis, trabajaron también en Jena y discutieron textos

⁴¹ Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 36), 1990, p. 11.

kantianos y teorías artísticas con Schleiermacher, Fichte, Schelling, Tieck y otros, a través de la revista *Athenäum*, en la que ejercieron importante influencia en la extensión de la cultura romántica durante la primera década del siglo XVIII.

El papel de Jena en el romanticismo literario sólo es comparable con el desempeño que tuvo la ciudad de Dresde para con el desarrollo de la pintura romántica. Esta ciudad recibió a Caspar David Friedrich en 1798, a Philipp Otto Runge en 1801, a Kersting en 1808 y a J. Ch. C. Dahl en 1818, todos ellos provenientes de la Academia de Copenhague. El médico, pintor, naturista y filósofo Carl Gustav Carus se instaló también en Dresde en 1814. El atractivo de la ciudad se debía a la tradición de su Academia y de sus colecciones artísticas, además del incomparable paisaje de sus alrededores, y seguramente también por la presencia de personalidades como las de Tieck, Kleist, Ch. G. Körner, y por la estancia esporádica de los jóvenes románticos, o del filósofo naturista G. H. von Schubert. La escuela sajona de C.D. Friedrich estuvo representada por C.G. Carus, y por los más jóvenes E.F. Oehme y A. Heinrich; perdió reconocimiento para los años treinta-cuarenta, con la llegada a Dresde de los *nazarenos* y de la stampa burguesa de Ludwig Richter y Schnorr von Carolsfeld.

La pintura nazarena comenzó a adquirir relevancia a partir de entonces, convirtiéndose en la escuela pictórica más importante del segundo cuarto de ese siglo en Alemania. Sobrevino como resultado de un renacimiento sensacionalista, orientado a rescatar la historia y los temas literarios, regresando a la doctrina de la “jerarquía de los modos”, que había sido abolida por el primer romanticismo. La Hermandad de San Lucas, conocida así la comunidad nazarena, estuvo formada por un grupo de artistas alemanes en torno de Franz Pferr y de Friedrich Overbeck, en el año de 1809 en Viena, en un movimiento de protesta frente a la Academia de Bellas Artes, para trasladarse al siguiente año a vivir al monasterio de San Isidro, en régimen de vida pseudofranciscana.⁴² Ahí recrearon modelos de Rafael, Durero y del Quattrocento, dando patente a una justificación convencional y devota de su práctica artística. A lo largo de diez años, un nutrido grupo de artistas se sumó a este círculo, muchos de ellos interesados por la moda historicista y por mejorar su talento al convertirse al catolicismo.

⁴² *Ibidem*, p. 15.

El interés por lo gótico y la historiografía de los primitivos italianos, alemanes y flamencos, a través de los trabajos de F. Schlegel, J.D. Fiorillo, Sulpiz Boisserée y Carl Friedrich Rumhor, así como la aseveración del vínculo entre arte y religión, contribuyeron sin duda a reforzar y legitimar la vida de esta escuela, y a hacer aún más espontánea su resonancia en pleno siglo XIX. De Roma, la pintura nazarena recibió un importante estímulo de autores como Asmus J. Casterns, J.A. Koch, Wächter, Schick o del escultor Thorvaldsen, quienes expresaban su independencia con llamados al genio y con actitudes antiacadémicas, aunque mantenían también un código clasisista ecléctico y se declaraban admiradores de Rafael. No obstante, estos artistas guardaban una distancia respecto a los nazarenos, pues su horizonte estético estuvo marcado por la creciente épica del *Sturm und Drang*,⁴³ así como del afán de sublimidad y locución mítica clasisista, impuesta en Roma por Asmus J. Casterns y Antonio Canova, más emparentados con la primera ola romántica, de fuerte impronta protestante e ilustrada.⁴⁴

En razón de ello, se puede afirmar que fueron muchos los lazos y las afinidades entre las tesis neoclasistas y románticas de 1800, de tal forma que se revalida la afirmación de Ernst H. Gombrich, de que “es frecuente que los críticos de bandos opuestos tengan más en común de lo que reconocen”.⁴⁵ Fernow, Schiller y otros autores idealistas identificaban el concepto del estilo romántico como basado en una autonomía del arte, madurado ya en la Ilustración, en donde la libertad o autarquía moral del individuo serían sus fundamentos intelectuales, ajenos sin embargo a las condiciones matéricas de la expresión y a las determinaciones subjetivamente arbitrarias, carentes de todo valor autónomo. La otra categoría básica de la noción de autonomía es la de la *finalidad interna*, provenientes de Kant y Moritz, que se refiere al medio concreto o al tratamiento del tema, lo mismo que al *ideal universal* de arte como entidad *inefable*.

La primera escuela romántica se desarrolló básicamente de 1795 a 1815, y recibió del idealismo su “señal más ilustrativa”, expresada en una marcada tendencia por la elevación formal y la abstracción de sus temas. La individualidad, la universalidad y el antimaterialismo regirían las concepciones estéticas de la época, supeditadas en buena

⁴³ Literalmente “tormenta e impulso”. Se trata de un movimiento literario alemán, contrario al racionalismo y al neoclasicismo, que tuvo lugar durante la última mitad del siglo XVIII. Mientras que las ideas de Rousseau eran un estímulo inicial importante para el movimiento, se convirtieron más inmediatamente como reacción —inspirada en por Johann Gottfried von Herder y Gothold Epharim Lessing—. Goethe y Schiller estuvieron entre las figuras más destacadas de este movimiento.

⁴⁴ Javier Arnaldo, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁴⁵ Ernst H. Gombrich, *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984, p. 216.

medida a la teología protestante y especialmente al impulso individualista y ascético del pietismo.⁴⁶ Como fenómeno que tuvo particular incidencia en la obra romántica, el pietismo estuvo sometido a numerosas transformaciones y atomizaciones a lo largo del siglo XVIII, y tuvo como rasgos esenciales la apocaliptomanía, la interiorización y el individualismo religioso, enmarcados en una línea de antiinstitucionalidad con respecto de la Iglesia, perseverando en todo momento en el sujeto religioso particular. Este elemento es fácilmente identificable en la obra paisajística de Friedrich y Runge, en donde la melancolía, como noción divina y figurativamente irreductible e intangible, que no se puede restringir a una materialización conforme al placer de los sentidos, da el contenido religioso a su pintura de paisaje, en la que se exalta la infinitud inabarcable de la naturaleza, y ocasionalmente aparece derruida la construcción de la Iglesia cristiana.

El punto convergente del sujeto religioso y la presencia infinita de la naturaleza se dio a través del sentimiento, transformando esta noción como fundamental dentro de la “teoría” romántica. En el sentimiento estético se alude a un presentimiento del universo vinculado a la conciencia moral, al presagio o sentimiento de la divinidad, y en líneas generales a una forma de comprensión que integra la capacidad teórica y sensible. Así, mediante la referencia al sentimiento se va forjando una peculiar crítica al conocimiento discursivo, propio de la ciencia demostrativa y racionalista predominante en los últimos años del siglo XVIII. En el pesimismo cultural de Rousseau se observa un rechazo al mecanicismo y al autosostenimiento de la razón, de la misma manera que en la literatura de índole moral, redactada por aquellos que evocan en la introspección un despliegue del espíritu individual a la naturaleza y el acceso de la mente a la generalidad creadora del cosmos.

En una aproximación muy sucinta puede decirse que el “sentimiento” alude a un movimiento libre del espíritu en el que las facultades entran en una cohesión orgánica, en una especie de vivencia intelectual de la vida de la naturaleza. Ahí se expresa una oposición al conocimiento analítico según principios universalmente válidos, y también una defensa de la adecuación del espíritu a una forma de universalidad que acontece de hecho en hecho, como vivencia reflexiva ocasional, que corresponde a la intuición de la gracia divina a la que llamaba pietismo.

[...] La ética de la individualidad está comprometida además con la adecuación orgánica de las facultades que el idealismo de Schiller viene a explicar como substrato *necesario* de la

⁴⁶ La palabra pietismo designa una renovación en el ámbito del luteranismo alemán, durante la última parte del siglo XVII y comienzos del XVIII, principalmente bajo la influencia de Jakob Spener (1635-1705). (G. Gusdorf, *La conciencia cristiana en el siglo de las luces*, Verbo Divino, Estella, 1977, pp. 73-114).

libertad, y que tiene su expresión en la esfera de la experiencia artística. La teoría romántica del estilo está supeditada a ese sino ético de la individualidad que exhorta al principio artístico de autonomía y confiere a la experiencia estética la cualidad de una forma específica de conocimiento, más allá de las disposiciones discursivas. La fuerte impronta de los presupuestos éticos en los ideales artísticos de finales del siglo XVII va acompañada, incluso, de la instancia —inspirada en el pietismo— al conocimiento teológico desde las disposiciones individuales, con las que se da réplica tanto a la teología doctrinaria, como a la teología racionalista divulgada en la época de la Ilustración.⁴⁷

Son muchos y dispares los factores concurrentes en el arte del romanticismo histórico, cuyos valores y soluciones estéticas están lejos de ser reducidos a una unidad homogénea, como suele ocurrir en todos los periodos artísticos. Los mismos testimonios individuales dan cuenta de esa disparidad, y en su estudio crítico y exploratorio se deben tomar en cuenta esas limitaciones.⁴⁸ El mismo Gombrich aconsejaba la diferenciación del estilo en “términos de exclusión”, de acuerdo con los principios que niegan o cuestionan en una tradición concreta a la que se opone, impulsando sus propias propuestas.⁴⁹ Así, el estilo romántico entra en conflicto con el neoclasicismo académico y con la tradición del barroco decorativo, de los que extrae lecciones a la vez que los liquida. No obstante, dentro de la diversidad expresiva del romanticismo artístico es posible establecer puntos de confluencia en torno a conceptos básicos que le dieron proyección histórica en un sentido estético, tal y como lo reconoce Paolo D’Angelo,⁵⁰ quien de manera ordenada describe una serie de categorías estéticas que le conceden precisamente esa unidad dentro de la diversidad, y que a continuación exponemos.

Contra la imitación y armonía del arte clásico

A lo largo del siglo XVIII predominaban las teorías del arte basadas en el principio de la imitación y la armonía como presupuestos irrenunciables, contra los que el romanticismo enfiló todas sus baterías, al retomar conceptos como el de la sensibilidad, la imaginación, lo sublime y la genialidad, entre otros. Por ello se asevera que el romanticismo no es propiamente una estética de la *recepción*, como la mayor parte de las estéticas dieciochescas, al estar fundamentado en otros valores como el modo de ver y disfrutar el arte. La relación

⁴⁷ Javier Arnaldo, *op. cit.*, pp. 17-19.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 22-23.

⁴⁹ Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁰ Paolo D’Angelo, *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 97), 1999, pp. 117-176.

del artista con la naturaleza tiende a tomar una nueva dimensión, al conceder gran importancia a la vinculación obra-autor, proyectando al romanticismo también como una estética de la *producción*, que enfatiza más la crítica hacia la imitación tradicional, reivindicando un nuevo sistema de categorías con el que colocará la relación obra-autor en primer término. Una de las primeras reflexiones en esta línea la ofrece Wackenroder en sus *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte*, donde habla de la naturaleza y el arte como de dos lenguas maravillosas que nos permiten “comprender y hacer nuestras las cosas celestes en toda su potencia”, a la vez que funcionan como dos instrumentos, uno de los cuales se sirve de las formas vivas, mientras el otro se expresa mediante “una escritura jeroglífica”, unidos sin embargo por el hecho de que ambas formas son de revelación absoluta.⁵¹ Otros románticos, como los hermanos Friedrich y William Schlegel, aproximan arte y naturaleza porque uno y otro son universos vivientes y creadores, desmesurados e inagotables cada uno de ellos en su propia fuerza productora; están vinculados no porque el primero reproduzca a la segunda, sino porque ambos son fuerzas activas, generadoras.⁵² La imitación presupone una actitud meramente receptiva y pasiva, y no la autónoma y creativa que el arte exige del artista, como bien lo reafirma Novalis: “sobre todo, nada de imitar a la naturaleza. La poesía es absolutamente lo contrario”, y no porque el arte se oponga a ella, de la que en cierta medida representa su más alta expresión, sino porque la poesía y el arte no son registros de impresiones, sino producciones activas que se mueven de dentro hacia fuera y no al revés, pues poetizar es generar.⁵³

La ironía

Lo mismo para Hegel que para Kierkegaard, la ironía romántica consiste en la reducción de todo contenido, de toda seriedad, al arbitrio del sujeto que, sintiéndose, como sucede con Fichte, origen de todo saber, cree que puede poner y quitarlo todo; se trata de una genialidad arbitraria que disuelve todos los valores, una fatuidad que sólo juega con sí misma y deja que perezca toda realidad.⁵⁴ Pero en realidad esta apreciación resulta por demás superficial, toda vez que pensadores románticos como Friedrich Schlegel se habían anticipado ya a aclarar las diferencias entre la ironía retórica —a la que apela Hegel y que refiere la afirmación de una cosa para significar lo opuesto— y la socrática, de carácter completamente filosófico a la que se refiere Schlegel en los siguientes términos: “La

⁵¹ W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Turín, Bollati Boringhieri, 1993, p. 44.

⁵² A.W. Schlegel, *Die Kunstlehre, Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart, Kolhammer, 1963, p. 85.

⁵³ Novalis, *Schriften*, vol. IV, p. 327, cit. en Paolo D'Angelo, *op. cit.*

⁵⁴ G.W.F., Hegel, *Estética*, Turín, Einaudi, 1972, pp. 75-81.

filosofía es la verdadera patria de la ironía, que podríamos definir como Belleza lógica. Pues allí donde se filosofe, en diálogos hablados o escritos, de una manera no estrictamente sistemática se debe practicar y exigir la ironía.”⁵⁵ Así, la ironía socrática nada tiene que ver con el ocultamiento de la sinceridad, con la astucia o con las bromas inadecuadas, pues su práctica exige ligereza y delicadeza, de tal manera que conviva con la atención para con algunos de los procedimientos artísticos. Para ello Schlegel hace referencia a la copresencia en la ironía de dos elementos básicos que se excluyen: la *ficción*, “absolutamente involuntaria, y, sin embargo, absolutamente reflexiva”, que no engaña a nadie salvo a quienes la consideran un engaño, porque en ella “todo debe ser broma y todo debe ser serio”. Estos rasgos se relacionan estrechamente con el otro elemento básico que es la *paradoja*, que es *conditio sine qua non* de la ironía. Sentencia Schlegel: “Ironía es la forma de la paradoja. Paradoja es todo aquello que es al mismo tiempo bueno y grande”, y entre aquellas actitudes opuestas que consigue acordar alcanzan una especial importancia las antítesis libertad/necesidad, autolimitación/arbitrio y, sobre todo, autocreación/autoanonadamiento, porque con ellas Schlegel subraya de qué modo la ironía es ante todo un modo de autoconciencia y de control del artista, que no se deja subsumir en el entusiasmo incontrolable ni en escepticismo absoluto. Hasta que el artista se hace uno con su objeto, es en cierto sentido su esclavo; tiene por tanto que distanciarse infinitamente de él, volver en sí mismo, anular su producto.

Este concepto de la ironía se diferencia enormemente de la interpretación hegeliana, que la enfoca de manera unilateral, al considerarla como el momento en que el artista se alza infinitamente por encima de la propia obra y, aunque sea sólo idealmente, la anula; considera solamente el momento del arbitrio y no el de autolimitación. Otras interpretaciones unilaterales son aquellas que la refieren de manera simplificada como relacionada exclusivamente con lo cómico, lo paródico o lo bufonesco, y ajena a la seriedad. Reconoce Schlegel la importancia de lo cómico, pero en un contexto donde la ironía se encuentra en afinidad con la *parábasis*, que se remonta a la comedia antigua, específicamente al momento en que el coro avanzaba hasta el proscenio y dialogaba con los espectadores, donde se daba una situación de rompimiento de la ilusión escénica, de ruptura con la condición de incomunicación entre público y actores. De esta forma, cuando Schlegel se refiere a la ironía como una forma de *parábasis*, indica uno de los rasgos característicos de la actitud romántica, que se manifiesta de manera más perceptible en las

⁵⁵ Friedrich Schlegel, KA, XIII, p. 174, cit. en Paolo D’Angelo, *op. cit.*

obras de arte, donde la ironía funciona como un elemento de destrucción o de suspensión de la ilusión, considerada connatural a la obra de arte: “incluso en formas enteramente populares, como por ejemplo en el drama, exijamos ironía; exijamos que los acontecimientos, los hombres, en breve, el juego entero de la vida sea realmente tomado y representado también como juego”.⁵⁶

La ironía también es definida por Schlegel como “agilidad”, que consiste en la capacidad de movilidad entre el interior y el exterior de la obra, y la presenta como el “encuentro de una perfecta filosofía de la naturaleza con una perfecta filosofía del arte [...] contiene y suscita un sentir [sobre] la indisoluble oposición entre lo incondicionado y lo condicionado, entre la imposibilidad y la necesidad de una comunicación perfecta”. Lo paradójico de la ironía radica precisamente en ese encuentro, al mismo tiempo imposible y necesario entre lo absoluto y lo condicionado, entre la fusión total con la obra y su trascendencia.⁵⁷ En escritos posteriores a 1800 Schlegel vuelve a reafirmar que la verdadera ironía es la que circula en las obras platónicas como sensación de maravilla que experimenta el espíritu pensante ante sí mismo, y su espacio más auténtico es siempre la relación entre lo condicionado y lo incondicionado, entre lo finito y lo infinito; es la ironía del amor, que nace en el contraste sólo aparente del sentimiento de nuestra finitud y de nuestra limitación con la capacidad que tiene el amor de ponernos en contacto con lo infinito. En coincidencia con la teoría schlegeliana, Müller considera —en su primera obra: *Doctrina de la oposición*— que la ironía no puede reducirse “a una cierta indiferencia ensoñada ante las relaciones más serias de la vida”, pues expresa “todo el secreto de la vida artística”,⁵⁸ al ser revelación de la libertad del hombre creador, la cual se expresa en no quedar ligado a ningún contenido en particular, elevándose en el goce de lo bello por encima de lo bello mismo. Ironía es la capacidad de no entregarse enteramente a la cosa que nos ocupa, lo que no significa mantenerse distanciado de ella, sino saber perderse en sus honduras manteniendo la libertad de volver a considerarla desde fuera. Este paradójico estar al mismo tiempo *en la oposición* y *por encima* de ella es el movimiento típico de la ironía. Pero es Solger quien la aborda de manera más sistemática, al definirla como “el verdadero lugar del arte”, su “germen vital”, cuya importancia se hace evidente a partir del hecho de representar el polo al que se encamina todo un largo y penoso discurrir de lo bello, como concepto con el que culmina la obra entera. Pero remarca Solger que además la ironía se

⁵⁶ Friedrich Schlegel, *Diálogo sobre la poesía*, p. 46, cit. en Paolo D’Angelo, *op. cit.*

⁵⁷ Friedrich Schlegel, *Fragments del Lyceum*, pp. 126-127, cit. en *ibidem*.

⁵⁸ A. Müller, “Ironie, Lustspiel, Aristophanes”, en *Kritische Ausgabe*, Neuwied-Berlín, Herman Luchterhand, 1967, vol. I, pp. 233 y ss.

extiende también a la ironía trágica en su manifestación más alta, como se expresa en la obra de Aristófanes y Sófocles, como ya lo había enunciado Müller, y se concentra de manera más clara en el camino recorrido por el romanticismo.

El Witz y el fragmento

En su *Escuela preliminar de estética*, Jean Paul dedica toda la parte introductoria de la segunda parte de su obra al concepto de *Witz*, que puede ser traducido como “agudeza”, que no sólo supone la capacidad de reunir semejanzas alejadas, sino también la facultad de instituir comparaciones entre magnitudes a primera vista inconmensurables, como cuando se efectúa el salto de lo material a lo espiritual y se dice, por ejemplo, que la verdad es un sol. Supone también la capacidad inversa, de liberar y separar semejanzas previamente producidas en una operación semejante. La agudeza suele producirse con referencia a cosas, mientras que lo cómico o lo ridículo suele generarse preferentemente con referencia a las relaciones entre personas. Su rasgo distintivo es la brevedad, pues para ser eficaz la analogía debe hacerse evidente a la intuición por un solo rasgo, y por ello el ejemplo característico de la agudeza es el juego de palabras, en donde la comparación suele evocarse mediante una diferencia mínima, existente entre dos términos próximos. La agudeza, cual “cura disfrazado que consigue casar a todas las parejas”, actúa mediante imágenes y entonces su comprensión involucra la presencia de la fantasía, o bien opera directamente sobre la inteligencia. De esa forma proceden, según sea el caso, distintos tipos de figuras retóricas: la metáfora y la alegoría por ejemplo, como modalidades de la agudeza que proceden mediante la imagen.

Si para Jean Paul el *Witz* sigue respondiendo a lo que consideraba la retórica tradicional de los siglos XVII y XVIII, para Friedrich Schlegel el concepto representa una tensión absolutamente nueva y transformadora, en donde se encuentra una definición del término como la de “espíritu de sociedad, genialidad fragmentaria”, o como “socialidad lógica”, refiriéndose al hecho de que un requisito de la conversión brillante es la asociación inesperada de ideas. Schlegel se emparenta así con John Locke, quien retomaba el término de *wit* para designar la facultad de reunir las ideas, emparejando con viveza aquellas en las que se podían ver semejanzas inesperadas, sorprendentes. El *Witz* se presenta así como la explosión del ingenio comprimido, o la liberación de materiales de ingenio combinados íntimamente, o más específicamente como “el inesperado reencuentro de dos

pensamientos amigos tras una larga separación”.⁵⁹ El *Witz* no está llamado a poner en contacto dos ideas finitas en una unidad momentánea, sino que opera una unión momentánea, rapidísima y absolutamente transitoria, entre finito e infinito. El *Witz* romántico tiene relación con lo infinito, nada tiene que ver con límites y contradicciones, pues en él está la “indicación hacia la plenitud absoluta”, término que posteriormente implicará también lo divino. Pero lo absoluto, para Schlegel, no puede alcanzarse ni con la intuición ni con la inteligencia; su incognoscibilidad está implícita en su esencia misma y más allá de toda relación; lo absoluto no es a totalidad ordenada sino el *caos*. Sólo puede ser presentido, adivinado, revelado y luego perdido, como lo son precisamente las modalidades del conocimiento que Schlegel sintetiza con la palabra *Witz*, que es “la aparición, la chispa exterior de la fantasía”, de donde proviene su “divinidad y su semejanza con las mística”, que es un modo de entrar en contacto con lo infinito. Como chispa genial, el *Witz* significa la convergencia en un mismo punto de la fantasía y de la inteligencia; tiene por tanto un campo de aplicación más vasto que el que pueda corresponder a la ciencia o al arte, considerados cada uno por separado: es el instrumento del conocimiento filosófico superior, el único que puede ponernos en relación con la “plenitud infinita”.⁶⁰

En los fragmentos publicados en *Athenaeum*, bajo el título de “Polen”, Novalis retoma los conceptos de Schlegel sobre el *Witz*, como un lugar de encuentro entre la fantasía y el juicio, entre la razón y el arbitrio, aunque el procedimiento puesto en ello pueda generar dudas cuando expresa: “en las almas serenas no hay agudeza. La agudeza es señal de un equilibrio distorsionado: es el resultado de una anomalía y, al mismo tiempo, el medio de creación [...] La agudeza, en tanto que principio de afinidad, es, al mismo tiempo, el *menstruum universale*”; así, será la naturaleza misma quien llegue a “poseer el *Witz*”, y la creatividad de este mismo no consistirá sólo en encontrar, sino más bien en *producir* semejanzas.⁶¹ Pero en el arte la operatividad de la inteligencia tendrá una forma distinta de la común, asemejándose de alguna forma a la inteligencia divina, al proyectarse como una inteligencia que nos permita vislumbrar la coincidencia en el recorrido de lo universal a lo particular, que Solger denomina como “contemplación”, y *Witz* cuando el camino va de lo particular a lo universal: “ese coincidir instantáneo de los opuestos sin un término medio es lo que distingue al *Witz* de la inteligencia común, que sólo mediante términos medios puede establecer relaciones y vínculos”. De esta manera, se afirma que hay un *Witz* inferior,

⁵⁹ Friedrich Schlegel, *Fragmentos del “Lyceum”*, en *op. cit.*

⁶⁰ Friedrich Schlegel, *Ideas*, 1800, n. 26, 59, 123, en *op. cit.*

⁶¹ Novalis, *Obra filosófica*, vol. I, p. 375 y 380, en *op. cit.*

la agudeza en sentido estricto, la frase ingeniosa que es una variedad de lo cómico; y un *Witz* superior, operativo en la obra de arte y obra de arte en sí, que se puede ejemplificar con las obras maestras de Shakespeare y Cervantes.

En otra dirección, se afirma que la forma que corresponde a la conjunción instantánea que el *Witz* pone en obra, la forma en que se contiene la aparición chispeante de la “plenitud infinita” es precisamente, en el plano literario, el fragmento, que es como un esbozo destinado a ser ampliado o la síntesis de un tratado que debería ser más extensa: no se *ha convertido* en fragmento, *ha nacido* como tal. Reconoce Schlegel que “un fragmento, semejante a una pequeña obra de arte, debe estar completamente separado del mundo circundante y ser perfecto en sí mismo, como un erizo”.⁶² Pero la opción por la forma fragmentaria no significa la renuncia a la sistematicidad, sino al contrario, el fragmento es la única expresión posible de una totalidad que ya no está pensada como orden sino como caos, en el que se manifiesta una vez más la tensión irresoluble entre la necesidad y la imposibilidad del sistema, que van juntas y que además hay que pensarlas juntas: “tan letal es para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Habrá, pues, que decidirse a reunir ambas condiciones”.⁶³

Genio, gusto e imaginación

La facultad inventiva que representaba el *Witz* tendería a encontrarse con el concepto del genio, que para la estética dieciochesca se refería a la capacidad de producción e innovación requeridas para la creación de las obras de arte. Para el romanticismo alemán el concepto del genio era asumido como tema central de la reflexión estética, tanto desde la teoría literaria del *Sturm und Drang*, que subrayaba la fuerza instintiva y rompedora del genio — antítesis de las reglas y de las convenciones—, como desde la filosofía kantiana basada en dicho concepto, no ya para explicar la recepción y el juicio de las bellas artes sino su producción. En el *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling se advierte este acercamiento a Kant, cuando reconoce al genio como la única facultad que permite explicar la contradicción inherente a todo producto artístico, que por un lado limita con los productos de la naturaleza, y por el otro con los de la libertad; producto que se crea de manera consciente, pero al final del proceso creativo aparece como si se hubiera producido inconscientemente, como los organismos naturales. Esa unión de lo consciente e

⁶² Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Athenaeum*, n. 206, en *op. cit.*

⁶³ *Ibidem*, n. 54

inconsciente no puede ser fruto del yo consciente, sino más bien de una naturaleza mayor, que con su “favor” hace posible lo que al yo consciente le es imposible, o sea, el genio. Así, el genio es un “oscuro, desconocido poder”, que Schelling en su *Filosofía del Arte* define como “un fragmento de lo absoluto divino”, o como un “elemento divino en el hombre”, que no excluye la presencia de un elemento consciente en la actividad estética. De esta forma el genio se coloca por encima de lo consciente e inconsciente, haciendo posible la copresencia de ambos: el genio es para la estética lo que el Yo para la filosofía, la “suprema y absoluta realidad” que, sin que nunca sea objetivable, está en la raíz de todo lo objetivo.⁶⁴

Por su parte Friedrich Schlegel cotrapone con frecuencia el *genio* al simple talento, por ser éste último limitado, particular, sectorial, mientras el genio sería “un sistema de talentos”, con una capacidad superior a todo límite determinado. De igual forma, no sólo resultaba necesario poseer genio en el arte, sino en toda actividad verdaderamente creadora, libre, innovadora. La posesión del genio —se afirmaba— es el “estado natural del hombre”, al menos en el sentido de que todo “hombre cabal” posee genio.⁶⁵ Novalis reafirma esto último cuando señala que “sin genialidad no es posible existir realmente”, pues “el genio es necesario para todo”; el genio artístico, en sentido estricto, termina por manifestarse como una especie de genialidad a la segunda potencia: “aquello que normalmente se denomina genio es el genio del genio”.⁶⁶ Un factor principal que permite considerar las diferencias entre la concepción romántica del genio y las teorías estéticas dieciochescas, es la relación establecida entre la facultad de producción y la de recepción, o entre el *genio* y el *gusto*. Schiller consideraba la sustancial irreductibilidad de ambas facultades, y su encuentro lo juzgaba como una *unión difícil*, mientras A.W. Schlegel afirmaba que “el genio no difiere del gusto sino en que supone un grado mayor de actividad”; con ello genio y gusto dejan de ser pensados como dos facultades diferentes para ser considerados como distintas especificaciones de la misma capacidad: “el genio no es sino gusto productivo”.⁶⁷ Del mismo modo reflexiona A. Müller en su obra *Idea de la Belleza*: si se parte de una separación originaria entre producción de la obra y su goce, no se podrá mostrar jamás la convergencia de ambas y será imposible explicar que el objeto artístico pueda ser apreciado por quien no lo haya creado; por ello, es importante reconocer que el artista y quien disfruta la obra operan exactamente del mismo modo. Entre observar y producir no existe diferencia alguna, y si en el momento de la contemplación de una obra el observador no se convierte

⁶⁴ Friedrich Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, *op. cit.*, pp. 299-305.

⁶⁵ Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Athenaeum*, n. 119.

⁶⁶ Novalis, *Obra filosófica*, vol. I, pp. 365 y 464.

⁶⁷ A.W. Schlegel, *Doctrina del Arte*, p. 34, y A.W. Schlegel, *Curso de Literatura dramática*, Lección 1.

en artista no entenderá nada de la misma.⁶⁸ Pensadores ingleses como Wordsworth compartieron también esa convicción de los románticos alemanes, pero con la firme idea de que la recepción y el aprecio del arte requieren de una facultad activa y no pueden ser explicadas con la simple pasividad; resulta imposible entrar realmente en contacto con la poesía —lo mismo que con las otras artes— si no se dispone de una energía activa: “sin la expresión de una fuerza cooperante en la mente del lector”, no se pueden comprender las emociones expresadas en poesía. Saber hacer revivir una obra de arte requiere que se ponga en obra una acción y no simplemente se registre un estímulo; poseer genio significa ante todo saber dispensar y suscitar en que ha de disfrutar de la obra una fuerza análoga a la que se ha empleado en la creación.⁶⁹

Entre las facultades que constituyen el genio y que concurren en la producción y goce de la obra de arte, ninguna de ellas tiene una importancia mayor, a los ojos de los románticos ingleses y alemanes, que la *imaginación o fantasía*. Friedrich Schlegel la define como “fundamento de la genialidad”, en tanto Jean Paul la afirma como una “facultad llena e facultades”. Pero es importante señalar también que entre los dos vocablos existen diferencias que no pocos autores se encargaron de señalar. Jean Paul, por ejemplo, equipara la oposición entre imaginación y fantasía como aquella que puede establecerse entre prosa y poesía, identificando la segunda como la verdadera facultad creadora, en tanto la primera a la condición de mera capacidad de reproducción de lo real. De otra parte, para Schelling la función de la fantasía consiste en producir la absoluta compenetración de lo universal y lo particular, en que a su juicio consiste la belleza, y a la que se refiere con el término “uniformación”; en su opinión, la diferencia más clara entre imaginación y fantasía consiste en que la primera procede de manera *sintética*, mientras la segunda de forma *intuitiva*. Imaginación y fantasía mantienen entre sí una relación semejante a la establecida entre la *razón* y la *intuición intelectual*; así, si la razón forma las ideas cuando la intuición las toma en un aprehensión inmediata, la imaginación plasma las obras que la fantasía proyecta fuera de sí: “la fantasía es la intuición intelectual en el arte”.⁷⁰ En la misma línea de pensamiento Solger sostiene que la imaginación pertenece al sentido común, no es otra cosa que reproducir la percepción sensible en la sucesión temporal y no hace sino representar todas las divisiones de dicho conocimiento común; precisamente por ello no es capaz de aprehender la obra de arte, que es tal en la medida en que, en ella, idea y apariencia dejan de

⁶⁸ A. Müller, *Idea de la Belleza*, II, pp. 90-91, 100 y ss.

⁶⁹ W. Wordsworth, “Ensayo complementario”, cit. en Paolo D’Angelo, *op. cit.*, p.150.

⁷⁰ Friedrich Schelling, *Filosofía del Arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

ser distintas y se convierten en una sola e idéntica cosa. La facultad que permite aprehender la originaria identidad de los opuestos en la idea es precisamente la fantasía, un conocimiento “eterno y divino”, mientras que la imaginación es “temporal y terrena”⁷¹ Imaginación y fantasía, sostiene Wordsworth, son facultades que actúan uniendo, combinando, asociando, y sin embargo se distinguen o bien porque los materiales sobre los que actúan son distintos, o bien porque las leyes y los objetivos de la combinación no son los mismos. La imaginación une y relaciona, sin pretender con ello operar un cambio *de naturaleza* en las cosas combinadas, mientras que la fantasía lleva a cabo dicho cambio como exigencia: “la imaginación tiende a reavivar y divertir la parte temporal de nuestra naturaleza; la fantasía tiende a apelar a la eterna”. La fantasía nada tiene que ver con copias de objetos externos distantes, sino que crea ella misma los objetos de que se ocupa; tiene “capacidad casi divina”.⁷²

El arte como expresión

Con la irrupción del romanticismo entra en crisis la idea de que el arte debe estar vinculado a la reproducción de la naturaleza exterior, y se asume el paradigma de que la producción artística se da como una proyección de la subjetividad del artista. En ese sentido el arte deja de ser imitación para ahora pasar a ser expresión, término de uso poco frecuente en el léxico de los románticos. En su *Doctrina del arte*, A.W. Schlegel observa que el término expresión es “extraordinariamente significativo”, en la medida en que pone en evidencia “aquello que siendo interior es presionado hacia el exterior como por una fuerza extraña a nosotros mismos”.⁷³ En otro contexto, Shelley define a este concepto como la “expresión de la imaginación”, en su obra *Defensa*,⁷⁴ en tanto Wordsworth en sus *Baladas líricas* se refiere a la expresión poética como el “modo en que nuestros sentimientos y nuestras ideas se asocian en un estado de excitación [...], seguir los flujos y reflujos de la mente cuando la agitan con fuerza los grandes y sencillos afectos de nuestra naturaleza”.⁷⁵ Por su parte Wackenroder, en sus *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte*, expresa la idea de que el arte “mana como una corriente del alma del artista”, argumentando que las obras de arte de autores distintos, lo mismo que de países y épocas “no se pueden conmensurar con piedras de toque abstractas”, sino por el contrario hay que transferirse al sentimiento de

⁷¹ Karl W. F. Solger, *Erwin. Cuatro diálogos sobre lo bello y el arte*, 1815, cit. en Paolo D'Angelo, *op. cit.*, p. 161.

⁷² W. Wordsworth, “Prefacio” de 1815, cit. en Paolo D'Angelo, *op. cit.*, p. 154.

⁷³ A.W. Schlegel, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁴ Percy Bysshe Shelly, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵ W. Wordsworth, “Prefacio”, en *op. cit.*, pp. 131-132.

quien la ha producido, tratando de comprender lo que quería expresar, pues cada uno de esos artistas “saca fuera de sí sus imágenes [y] expresa su interioridad como puede y debe expresarla”.⁷⁶

Más tarde Novalis desarrolla el concepto de la poesía como “representación del espíritu, del mundo interior en su conjunto”, evidenciando una sólida conciencia de que la misma percepción artística es en realidad expresión, en la que el artista ve el mundo porque lo plasma y modifica activamente, revolucionando la pasividad de los sentidos en una activa obra en formación. El músico y el pintor oyen activamente, ven activamente, sus sentidos actúan desde el interior hacia el exterior: “para el común de la gente tal uso invertido de los sentidos es un misterio, pero cualquier artista será consciente de ello más o menos claramente. Casi todos los hombres son artistas en pequeño grado. En realidad ven desde dentro y no hacia dentro. Sienten desde dentro y no hacia dentro”.⁷⁷ Esta tesis sobre el carácter expresivo del arte, que con algunas variables hicieron suya los románticos, reafirma la imposibilidad de reducir el romanticismo a mera exaltación de la subjetividad y el sentimiento, lo mismo que la necesidad de no subestimar la defensa de los componentes intelectuales, conscientes, de la producción artística que constituyen un importante elemento de muchas poéticas románticas. Con ello queda claro hasta qué punto las teorías románticas tienen presente la valoración positiva del control consciente y crítico ejercitado por el artista sobre la propia producción, como la exaltación de la inmediatez que puede llegar hasta la apología de la creación inconsciente e irreflexiva. Por ejemplo Wordsworth matiza su afirmación sobre el “espontáneo rebosar de sentimientos”, cuando señala que la poesía “procede de la emoción revivida con tranquilidad”, y exige que junto con la fuerza de las pasiones el poeta sea capaz de “pensar mucho y detalladamente”.⁷⁸ Se puede hablar de un primer romanticismo que subraya la reflexión artística y que da pie a la formulación de las categorías estéticas que aquí se enuncian, lo mismo que de un segundo y posterior romanticismo que tiende a exaltar aquel arte en que domina la ausencia de conciencia, y que puede quedar ilustrado con el abordamiento de la siguiente categoría.

Lo feo, lo característico, lo grotesco

⁷⁶ W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Turín, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 27-31.

⁷⁷ Novalis, *Obra filosófica*, vol. II, p. 378, vol I, pp. 513-514.

⁷⁸ W. Wordsworth, “Prefacio”, en *op. cit.*, pp. 126 y 146.

La noción de belleza dejó de considerarse como un término coextensivo a lo estético durante el romanticismo, al perder su carácter de noción central y repensarse en otro sentido, que no precisamente como categoría de valor estético, ocupando un lugar junto otras categorías inclusive antagónicas como lo feo. Schelling y Solger ya anticipaban de alguna manera que lo bello es sólo una parte de lo que el arte produce y ni siquiera la más importante, y éste precepto sería precisamente lo que daría carácter al romanticismo alemán. A Wackenroder, por ejemplo, le impresionaba sobremanera las formas de representación de lo doloroso y horrible, en la pintura cristiana, y extraía de ello la conclusión de la belleza o la fealdad en pintura es un asunto que no tiene influencia alguna en lo que concierne al objeto de la obra de arte: el rostro arrugado de un anciano o la cara encantadora de la virgen, una vez representados, pueden ser igualmente “bellos”. No hay una sola belleza sino, en último término, tantas formas de belleza como cuantas obras de arte haya. Entre los griegos la obra del artista adquiría valor en la medida en que se adecuaba a los criterios estables y reconocidos de lo bello; pero el artista moderno, constitucionalmente aislado, no tiene puntos de referencia a los que remitirse, al estar condenado a buscar la novedad, a destacarse como individualidad interesante. El artista moderno es egoísta, y con él la originalidad se eleva al rango de fin supremo.⁷⁹

Esa preponderancia de la individualidad en el arte moderno llevó asimismo a la utilización del término “característico”, como sinónimo de lo “interesante”, que se entendía en un sentido opuesto al concepto de lo *ideal*, sostenido durante siglos por las teorías clásicas de lo bello. El *carácter* es así precisamente lo peculiar, lo distintivo de una cosa o de una persona, lo que la diferencia de los demás de su misma especie. Por tanto, un arte característico es aquel enfatiza en lo irrepetible, en lo único, en lo que individualiza, y en la búsqueda de tales propiedades no repara ante los rasgos desagradables ni ante las imperfecciones o defectos. Tal es la peculiaridad del arte moderno, orientado a conceder gran dimensión a la individualidad del artista, a su manera inconfundible, precisamente porque tiene como objetivo la particularidad de sus objetos, y “lo individual sólo individualmente puede producirse y representarse”. Esto es precisamente lo que distingue al arte romántico del arte clásico o neoclásico que le precedió durante siglos.

Reconoce Solger precisamente que estas características, como las de la figuración de lo singular, del carácter, de lo terreno y de lo imperfecto, lo contiene y lo admite el arte

⁷⁹ Friedrich Schlegel, “Sobre el estudio de la poesía griega”, cit. en Paolo D’Angelo, *op. cit.*, p. 165.

crisiano, a diferencia del arte griego, en tanto Schlegel afirma que todo arte, en sus raíces, es característico, pues así es el modo de actuar de la naturaleza, que sólo produce formas individuales e inconfundibles.⁸⁰ Pero más allá del intento de cohesionar lo ideal y lo característico, conviene subrayar el hecho de que éste último, en la medida que singulariza la desviación de la norma, llega y naturalmente lo sobrepasa al límite de la excepción, de la irregularidad, de la deformidad, de lo feo en una palabra. Con el reconocimiento del carácter individual propio del arte moderno, Schlegel se abre el camino para una admisión aún más comprometida: muchas obras modernas son representaciones de lo feo, pero para pintar lo feo se requiere una energía artística a menudo mayor que la requerida para figurar lo bello. El romanticismo da pues carta de reconocimiento a lo feo, que ya había hecho acto de presencia desde la estética de Lessing, al haber sido propiciada por la reflexión generada por las obras de Shakespeare, en las que brotan de manera simultánea lo bello y lo feo. El narrador francés Victor Hugo no duda en considerar que lo que separa nítidamente al arte clásico del romántico es precisamente la presencia de lo feo en el segundo, algo absolutamente extraño en el primero.⁸¹ Con ello se afirma que el cristianismo lleva el arte a la verdad, al hacerle descubrir que si lo deforme se mezcla con lo gracioso, el mal con el bien, la sombra con la luz, no todo es igualmente bello en la creación. En esa situación hace su aparición un nuevo tipo de fealdad que es lo grotesco, que se refiere a lo trastocado, a lo deforme, a la fealdad, que ya se consideraba de alguna manera subordinada en el arte antiguo a través de personajes como los sátiros, los cíclopes o las arpías. “En cambio, en el pensamiento de los modernos, lo grotesco desempeña un papel inmenso”, al afirmarse y mezclarse por todas partes con lo deforme y lo horrible, abriendo así una fuente de “infinita inspiración” para el artista, porque “lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene miles”.

Lo sublime y lo maravilloso

Para Victor Hugo lo grotesco es la antítesis de lo sublime, porque éste último término lo asocia o lo entiende en un sentido elevado y noble, a diferencia de la estética romántica de esa época que considera y relaciona lo sublime con lo grotesco, lo espantoso y lo desmesurado. Resulta importante aclarar que, desde el punto de vista teórico, la relación entre lo sublime y lo bello se piensa de una manera distinta entre los románticos ingleses y alemanes, para quienes estos dos elementos tienden más a converger, pues en lo bello se da

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 62, 85, 89.

⁸¹ Victor Hugo, “Prólogo” a la tragedia de *Cromwell*, 1827.

la unidad de lo finito con lo infinito, sin dar espacio a la oposición entre la belleza de la forma finita y la evocación de lo infinito que tendría lugar en lo sublime. En el fondo, dicho contraste se excluye porque los rasgos originarios de lo sublime están ya presentes en la belleza, según las definiciones de Schlegel de lo bello como “infinito representado en lo finito”. Entre los ingleses, en cambio, lo sublime desempeña un papel autónomo y dialéctico en relación con lo bello, cuando Wordsworth subraya de manera muy clara que lo bello y lo sublime son no sólo distintos, sino opuestos; el primero al estar relacionado con el amor y la gentileza, en tanto el segundo postula la excitación y el temor. Para que algo sea sublime, argumenta, es necesario que suscite la sensación de la *potencia* que suspende las capacidades comparativas de la mente y condiciona que el espíritu quede dominado por una imagen de intensa unidad. Lo que a Wordsworth interesa nos es la sublimidad dinámica kantiana, que afirma nuestra superioridad moral ante la naturaleza, sino el sentido de comunión con ella suscitado por lo sublime. El cuidado que tanto él como Coleridge ponen en precisar los ámbitos respectivos de lo bello y lo sublime, se explica también por la circunstancia de que entonces en Inglaterra la relación entre ambos términos se había complicado con la concurrencia del concepto de lo *pintoresco*, visto como término intermedio entre los dos. Un paisaje pintoresco es irregular, suscita una impresión de aspereza, es rico en contrastes de luz y sombra, y por ello mismo distinto de lo bello; pero también de lo sublime porque no provoca sensaciones de miedo ni de potencia. Hay que considerar que muchos de los rasgos evocativos de lo pintoresco se expresaban en inglés con el adjetivo *romántico*, empleado en un sentido distinto a como se usaba en Alemania.

De igual forma algo parecido sucedía en Francia e Italia con el término *maravilloso*, utilizado por Chateaubriand para referirse a la materia de las literaturas de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII, contraponiéndolo al término de *mitología*, materia de las literaturas clásicas. Lo *maravilloso* designa así un conjunto de contenidos —leyendas cristianas, representaciones del infierno y del paraíso, historias de ángeles y demonios, escenas caballerizas y amorosas— a la palabra *romántico*, que Chateaubriand no emplea con el mismo sentido. Su tesis desarrollada en el *Genio del cristianismo* es que lo maravilloso cristiano no es menos favorable a las artes que cuanto haya aportado la mitología, sino muy por el contrario, presenta una superioridad sobre ésta última, tanto por la mayor claridad moral de sus contenidos, como porque propicia para las literaturas modernas un sentimiento de la naturaleza y una capacidad descriptiva de los que carecían las antiguas. Lo

maravilloso consiste esencialmente en la capacidad de representar lo sobrenatural y los tres reinos dantescos, el Satán de Milton y las intervenciones divinas en Jerusalén, con lo que se muestra cierto apego aún a los esquemas clasicistas. En Italia se identifica al romanticismo con una predilección especial hacia las leyendas nórdicas que refieren lo sobrenatural, lo terrorífico, lo horrible y lo macabro, cuyos efectos se explican por la “fortísima necesidad de emociones”, que remiten a la fascinación de “algo mágico que no se deja definir”. En sus *Ideas elementales sobre la poesía romántica*, Ermes Visconti definía la materia romántica como la fusión de los elementos cristianos “con otros maravillosos de origen doble” fruto en parte de las fábulas septentrionales de las brujas y en parte de las extrañas invenciones de los orientales.

En el romanticismo alemán también está presente el concepto de lo maravilloso, que abarca un conjunto de aspectos más delimitado. En su ensayo *Sobre el tratamiento de lo maravilloso en Shakespeare* (1793), L. Tieck valora la capacidad del dramaturgo inglés para trasladar al espectador a un mundo mágico, a un elemento extraño y aventurero, sin suscitar en él horror y repugnancia. Otras obras dramáticas del inglés como *Tempestad* o *Sueño de una noche de verano* dan vida a situaciones “románticas y extraordinarias” y parecen tejidas con la misma tela de los sueños. Tieck defiende así las apariciones de espectros en *Hamlet* y en *Macbeth*. En su *Filosofía del arte* Schelling considera que la introducción a lo maravilloso es la mayor aportación de la épica de Arisoto y Tasso, respecto de la antigua de Homero y Virgilio. Por su parte, Novalis expresa la idea de que lo poético se vincula estrechamente con lo maravilloso, lo fantástico y lo extraordinario; en su opinión la poesía tiene ante sí un doble movimiento: hacia lo portentoso y hacia lo familiar. “En el momento en que atribuyo a lo que es común un sentido elevado; a lo que es habitual, un sentido lleno de misterio; a lo que es conocido, la dignidad de lo desconocido; a lo finito, la apariencia infinita, en ese momento lo hago romántico. Para lo que es elevado, desconocido, místico, infinito, la operación es inversa; mediante una conexión semejante queda logaritmizado.”⁸²

Alegoría y símbolo

Se ha observado con frecuencia que el romanticismo ha venido a marcar si no el fin, si el principio de un largo ocultamiento de la retórica clásica. En su *Filosofía del arte* señalaba

⁸² Novalis, *Obra filosófica, op. cit.*, vol. I, p. 484.

Schelling que “la retórica no pertenece a la estética”,⁸³ aunque ésta última hizo suyas las materias o campos de trabajo de la primera, sometiéndolas a un giro radical en el que estuvieron involucrados los conceptos de alegoría y símbolo. Hasta finales del siglo XVIII, el término de alegoría era frecuentemente utilizado en el arte, mientras el de símbolo se relacionaba con el sentido de signo abstracto, matemático, o bien se reducía a sinónimo de alegoría. En el romanticismo se tendió a invertir sus usos, y ahora lo simbólico representaría una característica fundamental del arte, mientras lo alegórico constituiría un defecto o una limitación estética. Esta inversión no era obra exclusiva de la estética romántica, sino resultado de una prolongada difusión de la diferenciación de los dos términos. Reconoce Goethe que en el símbolo, y por tanto en la obra de arte, lo particular no alude a lo universal, sino que *es* ese universal mismo hecho particular, coincidencia absoluta de uno y otro, mientras que en la alegoría lo particular se limita a *remitir* a lo universal.⁸⁴ Esta idea del símbolo como fusión perfecta entre la forma y el contenido es precisamente un punto de vista del clasicismo goethiano, y cuando Schelling y Solger lo aceptan se alejan del punto de vista genuinamente romántico. En un sentido distinto, Schlegel apunta que ni símbolo ni alegoría *son* infinito, sino más bien *apuntan* al infinito, al ser las únicas vías que se tienen para poder indicar y de algún modo presentar lo infinito, pero partiendo siempre del abismo que separa lo particular de lo universal. El hecho de que Schlegel no distinga entre alegoría y símbolo demuestra su distancia respecto al concepto del concepto goethiano del símbolo. Su rechazo a condenar la alegoría y su decisión de seguir utilizando el término prueban que no rompe del todo con la retórica tradicional, y así lo confirma su señalamiento de que la poesía romántica tiene por objeto “poner en contacto la poesía con la filosofía y con la retórica”.⁸⁵ En todo caso, la tesis de que el romanticismo marca el fin de la retórica no debe interpretarse en términos simplistas, como si la retórica dejara de existir para la estética romántica, sino que debe entenderse en el sentido de que la retórica se resuelve y se retoma en la poética, proveyéndola de nuevos estímulos.

Diversidad plástica romántica

Para finales del siglo XVIII y principios del XIX, la lucha por el predominio de las ideas de la Ilustración con las propias del romanticismo tuvo sus expresiones en el terreno de la

⁸³ Friedrich Schelling, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁴ Cit. en Fr. Creuzer, *Symbolic und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Darmstadt, 1810.

⁸⁵ Friedrich Schlegel, *Diálogo sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 46.

producción plástica y particularmente dentro de la pintura. La obra de los precursores románticos Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge en Alemania da testimonio de ello, lo mismo que la correspondiente a Jacques-Louis David y sus discípulos Pierre-Narcisse Guérin, Anne Louis Girodet-Triosan o Antoine-Jean Gros en Francia, durante el imperio y las guerras napoleónicas de 1815. Sin embargo, la lista de pintores románticos destacados resultaría mucho más extensa hasta el año de 1850, y en ella se incluiría también al español Francisco José de Goya, a los franceses Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Louis-Théodore Géricault y Eugène Ferdinand Victor Delacroix, lo mismo que a los ingleses Joseph Mallord William Turner, John Constable y William Blake, entre muchos otros.

La pintura romántica se distinguía por ser expresión de una sensibilidad rebelde y liberada de las reglas establecidas, que buscaba renovadas fuentes de inspiración. Se definía también como la imagen de un individualismo triunfante, que más que adular el poder y los valores morales y políticos, se dirigía especialmente a traducir la diversidad de los estados anímicos del hombre, como el amor, la fuerza, el temor, el gusto por el misterio y sobre todo lo trágico. Sentimiento e instinto constituían los móviles del acto creativo, y daban a éste un sentido profundo por su vitalidad e inmediatez. El artista romántico afrontaba el mundo al margen de la “ciencia” y de la “memoria”, buscando refugio en la naturaleza, como única fuente inagotable de enriquecimiento espiritual. Por esta razón elementos como el paisaje, sobre todo en la pintura nórdica, atrapaban la atención temática de los pintores. La naturaleza representaba el sentido primigenio, lo originario, lo elemental, lo exótico, lo nostálgico, lo anticonvencional, lo constructivo pero también lo destructivo, valores éstos que no reconocía el neoclasicismo, pero que el romanticismo vino a rescatar.

En contrapartida, la naturaleza no entrañaba ninguna importancia intrínseca para la pintura neoclásica de la Ilustración, que valoraba más la disciplina, la composición compleja y reglamentada, el dibujo preciso y riguroso, los grandes temas míticos, religiosos e históricos, y se proponía rescatar muchos de los antiguos cánones de la antigua cultura griega, como una forma de refrendar una identidad extraviada. Y aunque se reconoce una vinculación inicial entre neoclasicismo y romanticismo, porque ambos tenían como principio el espíritu libertario de la Ilustración, con el pasar de los años la diferencia entre ambos se fue haciendo cada vez mayor. Se menciona el caso de los pintores franceses neoclásicos, que sin embargo terminaron también seducidos por el romanticismo, al

debatirse entre el deseo de respetar las leyes clásicas y obedecer al temperamento romántico.

El romanticismo tuvo distintos impactos en los diferentes países de Europa, y como comentábamos ya en el apartado anterior, surgió en Alemania como un movimiento antirracionalista, de fuerte inspiración idealista y nacionalista en las ciudades de Jena —bastión de poetas y filósofos— y Dresde —metrópoli de los pintores—. Esta última recibió a Caspar David Friedrich en 1798, a Philipp Otto Runge en 1801, a Kersting en 1808 y a J. Ch. C. Dahl en 1818, todos ellos provenientes de la Academia de Copenhague. Como resultado de las convulsiones políticas y militares contra el imperio napoleónico, el movimiento romántico alemán resurgiría con nuevos bríos en los años treinta y cuarenta, con la llegada de los pintores nazarenos a la ciudad de Dresde, encabezados por Franz Pforr y Johann Friedrich Overbeck, distanciados ya en cierta forma de los precursores Friedrich y Runge. Mientras, en la Francia postimperial se delineaba ya la nueva sensibilidad romántica, entre los creadores herederos del neoclasicismo: Ingres, Géricault y Delacroix. Inglaterra dio cuenta de grandes talentos, especialmente en lo que se refiere al paisaje bucólico y sublime de la pintura de género marino y campirano, a través de la obra de John Crome, Thomas Girtin, John Constable y Joseph William Mallord Turner, además de William Blake, particularmente identificado con la poética romántica alemana.⁸⁶

Como resultado cultural de la Revolución francesa, la pintura de David llevó a cabo su propia revolución, voluntaria, discreta y decidida para destruir toda la tradición académica, inspirándose en las nuevas ideas libertarias de creación artística e individual. Y aunque la aspiración original de esta nueva tendencia en la estética francesa era la de perfilar un nuevo clasicismo, en su circunstancia particular iba vinculándose estrechamente con los postulados sustanciales del romanticismo. A diferencia de la pintura alemana, inspirada más en el efecto sublime de la naturaleza y de la religión, la francesa tuvo ante sí el fuerte impacto que le provocó el movimiento revolucionario, y el sentido sublime de sus temas se orientaba más hacia lo histórico, lo trágico, lo exótico y lo mítico. Tanto Ingres (*La edad de oro*, *El baño turco*) como Géricault (*La balsa de la Medusa*, *Fragmentos anatómicos* y *Cabezas de ajusticiados*), se aproximaban cada vez más hacia el romanticismo, aunque lo hicieran de manera inconsciente. Delacroix se asumía como el más prudente de los tres y adoptaba cierta posición ecléctica, que lo colocaba entre el neoclasicismo davidiano, el romanticismo

⁸⁶ Alfredo de Paz, *op. cit.*, pp. 222-226.

y el realismo postnapoleónico. Nunca se autodefinió como romántico, aunque influenciado por Géricault llegó a manifestar que “la pintura no siempre tiene necesidad de un tema”, haciendo referencia explícita a la obra *Fragmentos anatómicos* (1810), del propio Géricault.⁸⁷ Delacroix comprendía muy bien la aportación gericaultiana sobre la abolición del tema tradicional y la importancia de retomar una nueva simbología, inmediata y naturista, sin relación alguna con el “sistema de la cultura” neoclasicista. Por ello llegó a emular a Géricault, cuando pintó temas como *La barca de Dante* (1822) o *El naufragio de Don Juan* (1840), en clara alusión a *La balsa de la Medusa* gericaultiana, o temas exóticos y míticos de la cultura musulmana, como *La muerte de Sardanápalo* (1827) o *Mujeres de Argel* (1834), a la manera de Ingres.

La pintura romántica francesa no se deshizo de los géneros ni de sus jerarquías, y para reafirmar la predominancia de los temas históricos, la teoría académica llegó a afirmar que dicho género contenía a los otros: paisajes, naturalezas muertas en primeros planos, retratos de personajes, etcétera. Pero como ya había llegado a afirmar el pensador alemán Friedrich Schlegel, ese argumento ponía a discusión la teoría de los géneros, puesto que el paisaje no era un género en sí mismo, sino sólo un aspecto de la pintura histórica, que podía revestirse de todos los poderes de la sugestión. Al tratar sus temas sin la etiqueta de las costumbres antiguas o de la alegoría, los románticos franceses comprometían los límites entre la pintura histórica y la de género. *La balsa de la Medusa* es un ejemplo muy ilustrativo de ello, al constituir una obra temática de enorme fuerza y de gran estilo, que sin embargo roza el género. En los *Anales del Museo de Londres* se llegó a criticar dicha obra en los siguientes términos: “Quizá el artista habría conseguido su objetivo si hubiese querido hacer un cuadro de marina, o al menos si se hubiese limitado a las medidas de un cuadro de género”.⁸⁸ Opinión ajena completamente a la intencionalidad de Géricault, pues su obra supera las implicaciones políticas de la anécdota (la responsabilidad del gobierno francés frente al naufragio de la *Medusa*), para asumir un valor simbólico sobre la condición humana, en lo que tiene de sufrimiento, de desesperación y de esperanza, frente a la arrolladora fuerza de la naturaleza. La lectura de la obra puede tener lo mismo un sentido político que subversivo, pero también sublime, en tanto que alude claramente a la relación del hombre con la naturaleza, con todas las connotaciones románticas.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 234.

⁸⁸ Cit. en *ibidem*, p. 236.

La alegoría fue muy recurrente en la pintura romántica francesa, contribuyendo a inspirar toda una serie de obras acerca de temas griegos y sobre la revolución, que se pueden mirar en las pinturas de Delacroix: *Grecia suspirando sobre las ruinas de Missolonghi* (1826) y *La libertad guiando al pueblo* (1830), en la que contrasta la figura alegórica y el tratamiento realista del episodio revolucionario, por la diferencia entre la luz y el color. Además de la alegoría, los franceses recurrieron a los temas literarios, retomando a autores como Dante, Shakespeare, Goethe o Walter Scott, que pueden verse en obras de Ingres, como la de *Pablo y Francisca* (1819) y en el colorismo neobarroco de Delacroix. La inspiración literaria converge con la poesía pictórica, con *El descenso de Atala a la tumba* (1808), de Girodet, lo mismo que en *El sueño de Ossian* (1813), de Ingres. En *La muerte de Sardanápalo* (1827), Delacroix logró uno de sus cuadros más violentos y mejor acabados, inspirado en la obra de Lord Byron, quien también influyó en Louis Boulanger y en Théodore Chassériau.

Y así como en Francia prevaleció la pintura de carácter histórico y literario, en Inglaterra y sobre todo en Alemania predominó la pintura de paisaje, con la notable personalidad de Caspar David Friedrich, quien llegó a afirmar, con fuerte sentido poético: “El pintor no sólo debe pintar lo que ve ante él, sino también lo que ve en él. Si en él mismo no ve nada no debe pintar lo que tiene delante.”⁸⁹ De manera muy clara nos señala Alfredo de Paz sobre la obra de este precursor del romanticismo alemán:

La pintura de Friedrich está unida a un sentido espectacular y grandioso de la naturaleza, a los efectos insólitos de la luz y del color: la aparición de la luna, el destello del crepúsculo, el resplandor, la contraluz. Es una pintura que siempre ha destacado debido a su intensa expresividad psicológica y a un simbolismo pictórico no hermético. La perplejidad ante el infinito, la relación entre el *yo* y la naturaleza se evocan sin sentimentalismos y sin asociaciones literarias. Friedrich no deja duda acerca del carácter meditativo de su pintura y de su búsqueda de lo más profundo. Le gustaba colocar frente a un paisaje grandioso personajes de espaldas formando casi siempre fantásticas y singulares siluetas, como aquella mujer que al amanecer abre los brazos hacia el horizonte como si hiciese salir el sol. Sin ver sus ojos sabemos cómo es la mirada de esos personajes, porque tanto su visión como la del pintor se hacen nuestras.⁹⁰

La pintura romántica alemana se distingue de la francesa no sólo respecto a los temas que aborda, sino también a su carácter. La impugnación a los elementos superfluos, no

⁸⁹ Caspar David Friedrich, “Declaraciones en la visita a una exposición (1830)”, en Novalis *et al.*, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁰ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 238.

inherentes al sentido, el contenido o la función de la expresión artística son cuestionados por la crítica romántica, y coinciden sin embargo con los postulados de verdad y pureza que trajo consigo la teoría neoclásica francesa de la segunda mitad del siglo XIX, como elementos conformadores de la proclamada autonomía. Así, el magnánimo ideal ilustrado de la humanidad adquiere en la teoría romántica una razón histórica precisa y de dimensiones onto-teológicas. La interacción requerida de las facultades, a la par del pensamiento y la sensibilidad en la creación artística, se encuentran entre los propósitos del pintor romántico. Friedrich recalca el papel de éste como interlocutor del sentimiento: “De nuevo una bella creación de la mano del XX, pues no podemos nombrar sus cuadros de otro modo. Quisiera ver una creación de su espíritu, o de su sentimiento, o como queramos llamarlo, ¿o es que no existe tal cosa?”; y en otro lugar: “No inventada, sentida ha de ser toda pintura”.⁹¹ En su sentido familiar, Friedrich rechaza el procedimiento del “presunto pintor” que no se atiene al sentimiento, “pues lo que siente y le afecta se refleja en su alma como pensamiento en palabras, no como imagen en formas y colores y pensamiento. ¡Dichoso el lugar en el que cabeza, corazón y mano vayan al mismo paso!”. Y también: “El sentimiento del artista es su propia ley”.⁹²

Por su parte, Philipp Otto Runge, el otro precursor de la pintura romántica alemana, sugiere que “si llegas a encerrar tus conocimientos en tu sentimiento y dejan de parecerte dos seres separados, tras pocos intentos tu podrás también expresarte con mayor facilidad”.⁹³ Resulta obvio que la atención de Friedrich y Runge hacia el sentimiento proviene también de una desvinculación efectiva de los usos academicistas y perceptivos, y en relación con ello llegó a escribir Friedrich: “El arte no consiste en solucionar problemas, eso sería en todo caso hacer piezas de arte”.⁹⁴ Mientras Runge destaca, frente a los aspectos mecánicos del arte y a sus prescripciones formales, la supremacía del sentimiento de totalidad en el artista, y la preeminencia del tema durante el proceso de creación, en el que distingue siete momentos sucesivos: tema, composición, dibujo, colorido, aspecto, iluminación, tono, en consideración a lo aprendido en la academia.

En mi opinión difícilmente puede surgir una obra de arte si no parte de esos primeros momentos, ni podrá ser eterna de otro modo una obra de arte: pues la eternidad de una obra no es sino la conexión con el alma del artista, y aquélla es por medio de esta conexión

⁹¹ Javier Arnaldo, *op. cit.*, p. 46.

⁹² *Ibidem*, pp. 86 y 20.

⁹³ *Ibidem*, p. 46.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 93.

una imagen del origen eterno del alma. Una obra de arte que parte de esos primeros momentos y que sólo en la última mano accede a la composición, tiene más valor que cualquier trabajo artístico que, sin lo anterior, comience en la composición aunque se desarrolle completamente en el tono, y es obvio que, sin la primera, el resto de las partes en modo alguno puede conducirse hasta el tono en cohesión y pureza. Sólo en la sucesión indicada puede, pues, volver a surgir una obra de arte; debe nacer de la semilla interior del hombre, o de otro modo se quedará en el jugueteo; de ahí surgió Rafael, Miguel Ángel, Guido y otros. Luego, se dice, sucumbió el arte...⁹⁵

Aunque los primeros años de Runge como pintor se sitúan dentro del neoclasicismo, se inclinaría sin embargo hacia las ideas románticas, debido a la influencia definitiva de su amigo Ludwig Tieck,⁹⁶ quien definía al arte como la creación originada por el “alma” y el “sentimiento”, y agregaba: “No quiero copiar ni estas plantas ni las montañas, quiero fijar mi sentimiento, el estado de ánimo que me invade en este instante para comunicárselo a quien esté en condiciones de comprenderlo.” Para Runge, el único camino para llegar al nuevo arte procedía de lo más íntimo del hombre, quien al buscar aquello que pudiera expresar su sentimiento religioso lo encontraba precisamente en el paisaje.⁹⁷ Llegó a escribir al respecto:

Desde el principio los hombres limitaron los elementos y las fuerzas naturales en la figura humana, vieron actuar a la naturaleza sólo en el hombre; éste es el auténtico sector histórico porque en la historia se reencuentran aquellas fuerzas poderosas: éste fue el cuadro histórico, y el cuadro más grande que de él se derivó fue el Juicio Universal, las rocas adquieren aspecto humano, y las figuras humanas, los árboles y las flores se caen a un precipicio.

Ahora el sentido recae en el lado opuesto. Como incluso los filósofos han establecido que toda imagen debe recabarse por nosotros mismos, así vemos y debemos ver en cada flor el espíritu vivo que el hombre allí insinúa, así nacerá el paisaje, porque los animales y las flores sólo existen a medias si el hombre no les añade lo que les falta; así el hombre impone sus sentimientos a los objetos que le rodean y de ese modo logra que todo tenga significado y lenguaje. La alegría que nos dan las flores se remonta entonces al paraíso terrenal. Vinculamos siempre a la flor un significado íntimo, por tanto una figura humana, y sólo es la auténtica flor a la que alude nuestra alegría. Si en la naturaleza vemos sólo nuestra vida,

⁹⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁹⁶ Johann Ludwig Tieck, *Las peregrinaciones de Franz Sternbald* (1798).

⁹⁷ Philipp Otto Runge, “Carta a su hermano Daniel”, en Novalis *et. al., op. cit.*, pp. 64-68.

está claro que el auténtico paisaje deberá ser diametralmente opuesto a la composición humana o histórica.⁹⁸

En alguna ocasión Runge se propuso representar su vida en una serie pictórica, y en otra definió sus cuadros como “símbolos de nuestro pensamiento sobre las grandes fuerzas del mundo”.⁹⁹ Y en ello no encontraba contradicción alguna, debido a que en su opinión el espíritu humano refleja la fuerza divina, y la obra del artista es la imagen del origen eterno en su alma. “¿No es cierto —decía— que una obra de arte surge sólo en el instante en que percibió nítidamente un nexo con el Universo?”.¹⁰⁰

El paisaje tuvo en Inglaterra valores similares a los otorgados por los románticos alemanes, pero con algunas distinciones respecto de éstos. El pensamiento artístico inglés estuvo influido durante largo tiempo por la filosofía del empirismo, preocupada por indagar las causas de la atracción humana hacia cierto tipo de objetos, en razón de los efectos psicológicos que esos mismos producían sobre el receptor. En su ensayo *Los placeres de la imaginación*, Joseph Addison ilustra al respecto, mediante la exploración de las cualidades físicas y psicológicas del objeto artístico en lo que se refiere a su belleza, pintoresquismo y sublimidad.¹⁰¹ Pero para la primera mitad del siglo XIX, esta preocupación estética daría un giro en sentido inverso, al destacar como fundamentales las experiencias del propio artista, entendido como un sujeto activo y no perceptivo-pasivo. Esta nueva forma de percibir el proceso creativo recayó básicamente en un importante grupo de poetas, de tal manera que sus aproximaciones guardaban más una relación de carácter simbólico y metafórico que filosófico.

Uno de ellos, William Wordsworth, perfila lo que sería un primer manifiesto romántico del siglo XIX inglés, al reconocer a la poesía, antes que otra cosa, como la “expresión del sentimiento”. Distingue los conceptos de *imaginación* y *fantasía*, al otorgar a cada uno de ellos cualidades diferentes: “Un hombre tiene *imaginación* en la medida que puede copiar claramente la idea de impresión de sus sentidos. Un hombre tiene *fantasía*, en la medida que puede recordar, conectar y asociar a su gusto las imágenes internas para así completar

⁹⁸ Philipp Otto Runge, *Hintertassese Schriften*, 2 vols., Göttingen, 1965 [1799-1809].

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Joseph, Addison, *Los placeres de la imaginación*, Madrid, Visor, 1991 [1712].

representaciones ideales de un objeto ausente.”¹⁰² Así, mientras la imaginación contribuye a perpetuar la visión empírica del proceso creativo, la fantasía tiene el poder de modificar la naturaleza. Samuel Taylor Coleridge —otro de ellos— fue más allá de este planteamiento, al diferenciar entre *imaginación* y *fantasía*, afirmando que mientras “la Imaginación tiene el poder de modificar” o transformar imágenes, la fantasía tiene el de agregar o asociar esas imágenes y/o impresiones almacenadas en nuestra mente. En 1804 Schelling había publicado ya su *Idealismo trascendental*, en el que Coleridge encontró muchas afinidades, en el sentido de proclamar a la imaginación como una actividad que conduce a la verdad, mediante la reconciliación de los contrarios, en virtud de una unidad interior.

Imaginación y fantasía son consustanciales precisamente a la obra de los paisajistas ingleses Joseph Mallord William Turner y John Constable, cuya pintura refleja una exploración, acompañada de una fascinación por la naturaleza, en un sentido extensivo e intensivo. Para Turner, la extensión de lo universal fue su más grande obsesión, al pretender abarcar todos los géneros inimaginables del paisaje, en sus más disímbolos extremos. Decía John Ruskin que sus pinturas de género marineró expresaban lo mismo “la poesía del silencio y la calma”, que “la turbulencia y la furia”, cuestiones en las que se definía el conjunto de su obra, y agregaba que “de las condiciones intermedias da pocos ejemplos”. Si Turner admiró y estudió con particular atención la pintura de Rembrandt, sobre todo por su “velo de color incomparable”, una generación posterior de artistas franceses fueron asimismo selectivos en su admiración hacia las armonías cromáticas del paisajista inglés, en tanto que se predisponían al “exuberante romanticismo de su fantasía”. En contraposición con los simbolistas románticos, para Turner los colores no representaban la liberación de emociones, sino un vehículo de “inefable actitud hacia el ser; de la curiosidad, asombro, desesperación e ingenuidad psicológica de una época [...], de alguna totalidad detrás del enigma y la inconsecuencia de la existencia. No hubo otro artista en esa época que pudiera hacerlo de manera puramente visual”.¹⁰³

A diferencia de Turner, su colega John Constable hizo a un lado la pintura de construcciones arquitectónicas honorables, de lugares famosos o de tragedias marinas y fantasiosas. Su intención era lograr una “pintura natural”, sin mayores pretensiones, utilizando para ello el conocimiento y el estímulo que le brindaban la obra de otros autores

¹⁰² Tonia Raquejo, “El romanticismo británico”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, A. Machado (La balsa de la Medusa, 80), 2004, pp. 257-267.

¹⁰³ William Vaughan, *Romanticismo y arte*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 158 y 174.

que él admiraba, para lo cual se valió incluso de la copia de pinturas que especialmente atraían su atención. Su tendencia hacia el paisaje “simple y rústico” concordaba con su origen campirano y su personalidad, de ahí su atracción hacia los pintores holandeses, a quienes juzgaba como “personas hogareñas”, en razón de los temas que abordaban. Su naturaleza social contribuía a inconformarle con el paisaje, confesando posteriormente que “la soledad de las montañas oprimía su espíritu”. Y como se puede constatar en sus mejores obras, se encuentra en ellas la presencia del hombre en sus actividades cotidianas. Pero la característica peculiar de Constable —que lo diferencia de sus colegas paisajistas contemporáneos— fue su persistencia en la utilización de la pintura de óleo para lograr sus esbozos, deleitándose con el vigor y los efectos que lograba con esa técnica. Anticipándose a los impresionistas, Constable se mostró sensible a los efectos que tuvo la naturaleza dentro de su proceso creativo; en alguna ocasión reconoció: “Nunca dos días son iguales, ni siquiera dos horas; ni hubo alguna vez dos hojas iguales desde la creación del mundo”.¹⁰⁴ Pero si esa actitud —netamente romántica— lo emparentaba con otros pintores de la época que atendían el detalle, Constable se diferenciaba de ellos por observar la individualidad del movimiento, luz y atmósfera, en un afán de “capturar los aspectos más abruptos y transitorios del *claroscuro de la naturaleza* [...], para hacer permanentes muchas de esas espléndidas pero evanescentes exhibiciones, que siempre están teniendo lugar en inacabable variedad de la naturaleza, en sus eternos cambios”.¹⁰⁵

Pero destacó también la presencia de William Blake, poeta y pintor, quien todavía fue más allá en esa corriente del pensamiento estético inglés, al entender al arte como la única forma de acceder al “mundo primordial”, un “paraíso perdido, añorado y todavía por conquistar”. Para él la esfera del entendimiento pasaba a ocupar un lugar inferior, junto con la de los sentidos, otorgando a la imaginación un papel predominante en el conocimiento que antes no tenía, pues la consideraba una actividad mental, la única por cierto, que conduce a la verdad. “No son los hechos ni la razón, ni los sentimientos, es la imaginación entendida como una intuición, o mejor, como una suprarrazón, la que pone al ser humano en contacto con el Mundo extrasensorial que es para él el genuino, verdadero y único real, y al que sólo se puede acceder a través de la revelación (es decir, de la comunicación con lo divino).” En su opinión, la fuente del arte es la imaginación, a la que identifica con el “más allá”:

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 197.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 194 y 197.

El mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad. Es el seno divino donde iremos después de que nuestro cuerpo vegetativo muera. Este mundo de la imaginación es infinito y eterno, mientras que el mundo generacional o vegetativo es finito y temporal. En ese mundo eterno existen las realidades permanentes de todas las cosas que nosotros vemos reflejadas en el espejo vegetal de la naturaleza.¹⁰⁶

Al igual que muchos otros artistas de su generación y anteriores, William Blake consideraba la posibilidad de elaborar nuevos sistemas religiosos que sustituyeran o “resucitaran” a la debilitada fe cristiana. De ahí que en la mayor parte de sus temas —además de su importante obra poética, desde luego— reflejara estas ideas. En *El Anciano de los días* (1794) y *Elohim creando a Adán* (1795) manifiesta interpretaciones muy personales acerca del origen del universo y del hombre; en ellas se proyecta como si fuera un artista medieval, más que postrenacentista, al utilizar una iconografía basada en elementos como el compás y el resplandeciente sol, elementos simbólicos y emblemáticos de la Edad Media, que combina con una composición plana y jerarquizada alrededor del círculo puro. Blake consideraba como banales y triviales las representaciones de otra naturaleza en el arte, que no tengan como fundamento los símbolos y conceptos religiosos, a pesar de que su obra rayara en lo esotérico. Por ello mismo este maestro encontraba repugnante la utilización del óleo como material de trabajo, pues juzgaba que su uso se orientaba a “la representación ilusoria de la prosaica realidad”.¹⁰⁷ Así, todos sus trabajos tienen como base el dibujo a línea y en claroscuro. En 1788 Blake comenzó a experimentar la técnica del aguafuerte, utilizada para ilustrar buena parte de sus libros de poemas. A este proceso también se le conoce como impresión iluminada, porque implicaba escribir el texto de los poemas en planchas de cobre con plumas y cepillos, usando un medio resistente al ácido. Las ilustraciones podían aparecer junto al texto de igual modo que los manuscritos iluminados medievales. Luego bañaba las placas en ácido para disolver el cobre no tratado y dejar únicamente el diseño. Las páginas impresas con estas placas tenían que ser recoloreadas a mano con pinturas al agua y después se cosían para formar un volumen. Blake utilizó esta técnica en sus trabajos: “Canciones de inocencia y de experiencia”, “El libro de Thel”, “El matrimonio del Cielo y el Infierno” y “Jerusalem”. Blake conoció a Samuel Palmer, que pertenecía a un grupo de artistas que se denominaban los “Antiguos de Shoreham”, con quienes Blake compartía el rechazo a las tendencias modernas y las creencias en una nueva era espiritual y artística. A la edad de 65 años inició las ilustraciones para el “Libro de Job”, posteriormente admiradas

¹⁰⁶ Tonia Raquejo, *op. cit.*, pp. 271-272.

¹⁰⁷ Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1975, pp. 49-51.

por John Ruskin quien comparaba a Blake con Rembrandt. William Blake murió en 1827 y su vida se podría resumir en su propia declaración: “La imaginación no es un estado: es la existencia humana en sí misma”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Idem.*

ANNE LOUIS GIRODET



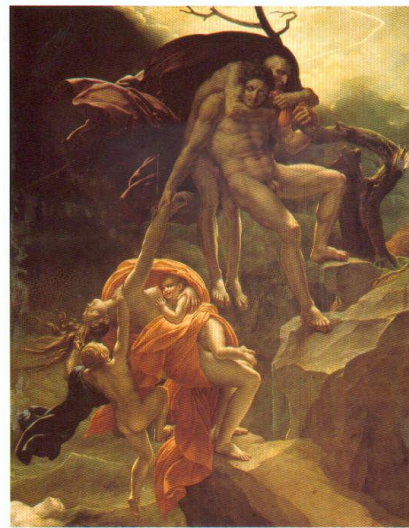
El sueño de Endimión, 1793.



El entierro de Atala, 1808.



Ossian recibe en el Walhalla a los generales de la República, 1802.



Escena del diluvio, 1806.

CASPAR DAVID FRIEDRICH



Abadía bajo unos robles, 1810.



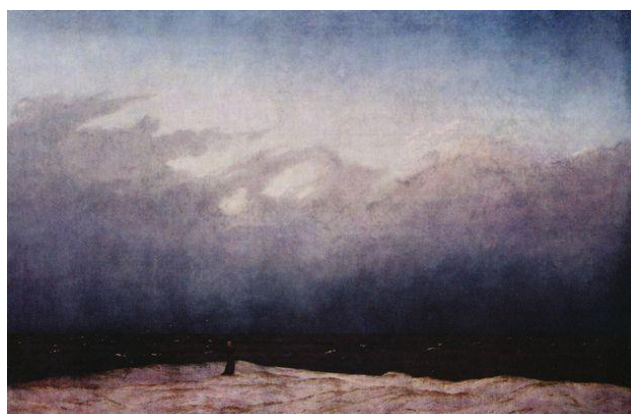
El mar de hielo, 1824.



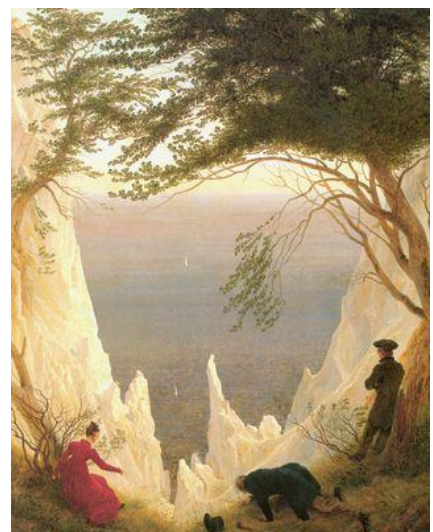
Las etapas de la vida, ca., 1818.



Dos hombres contemplando la luna, 1819.



Monje junto al mar, 1809.



Los acantilados de Rügen, ca., 1818.

EUGÈNE DELACROIX



La libertad guiando al pueblo, 1830.



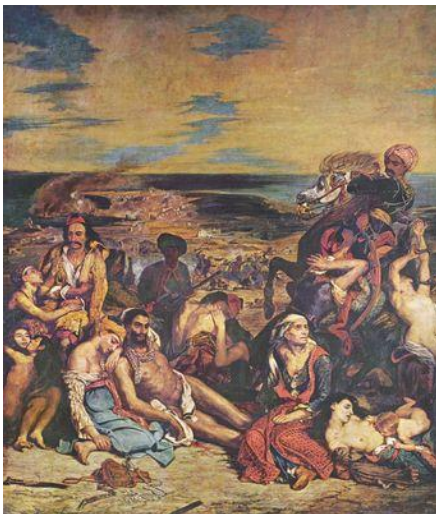
Mujeres de Argel, 1834.



Tormenta en el mar de Galilea, 1824.



Niña huérfana en un cementerio, 1824.



La matanza de Quíos, 1824.



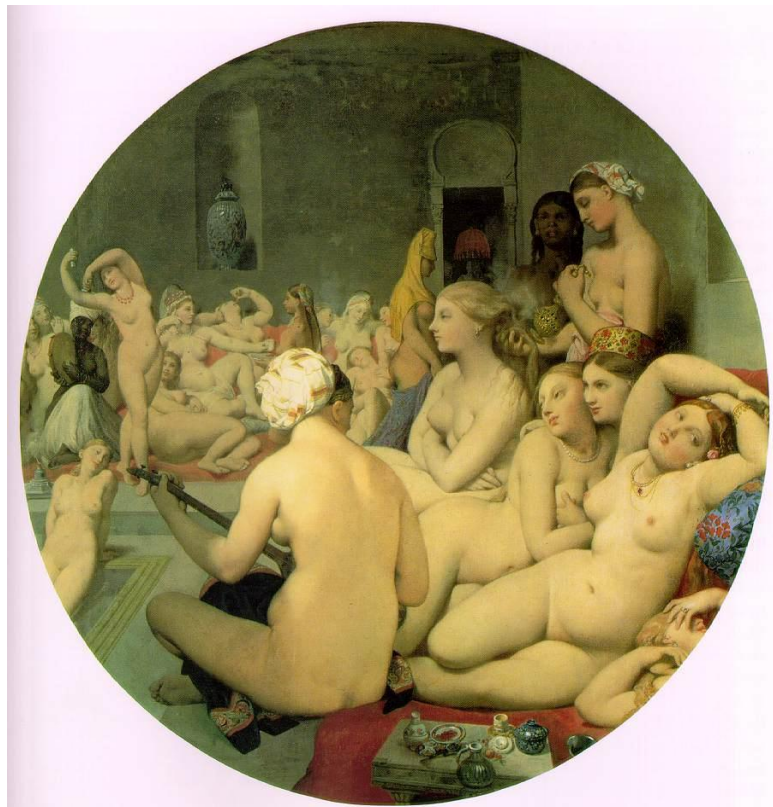
Dante y Virgilio en el infierno, 1822.

FRIEDRICH OVERBECK



Italia y Alemania, 1828.

JEAN-AUGUSTE-DOMENIQUE INGRES



El baño turco, 1863.

JOHN CONSTABLE



Bote en Flatford, 1815.



Escena de un río navegable, 1817.



La catedral de Salisbury, 1823.



El campo de maíz, 1826.

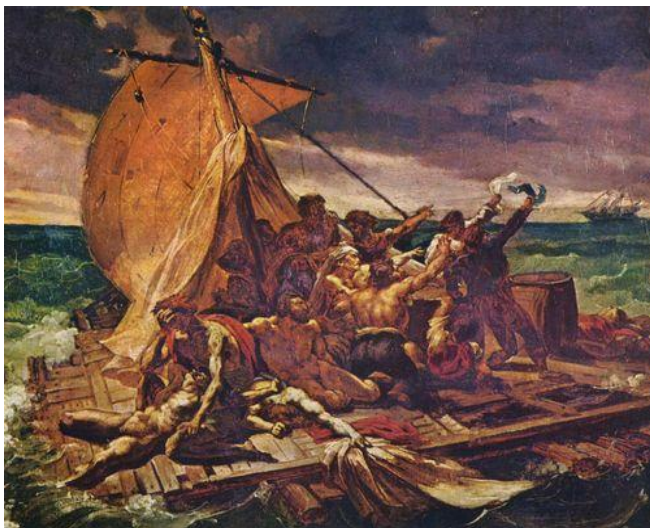


El valle de Debham, 1828.

THÉODORE GÉRICAULT



La balsa de la Medusa, 1819.

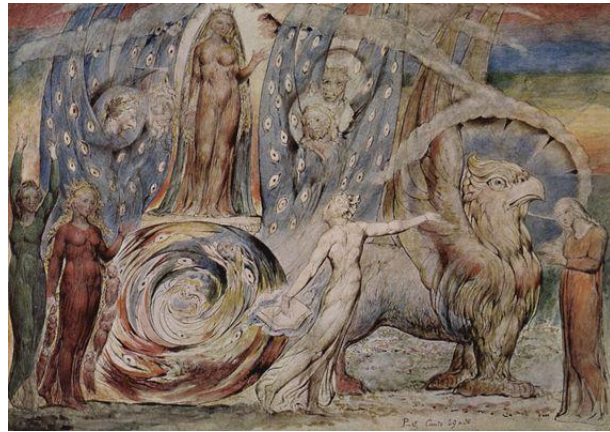


La balsa de la Medusa (primer boceto), 1816.

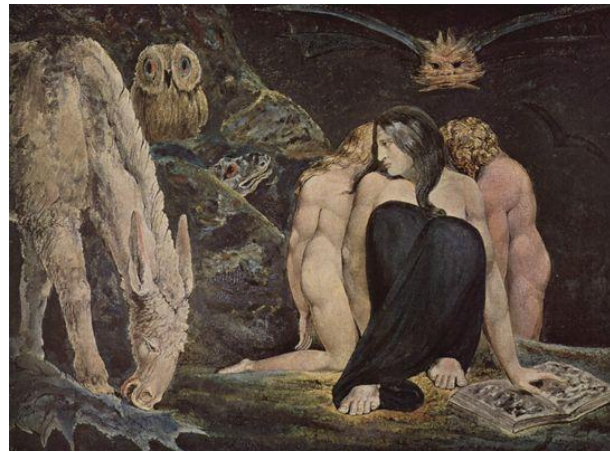


Oficial de cazadores dirigiendo una carga, 1827-1828.

WILLIAM BLAKE



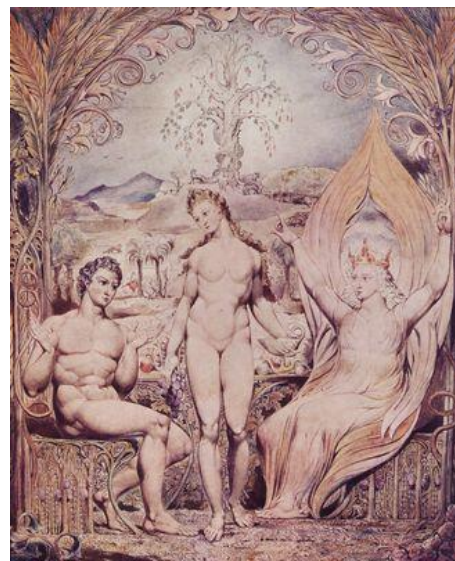
Beatriz habla con Dante del carro, 1819.



Hécate, ca. 1795.



Elboim creando a Adán, 1795.



Arcángel Rafael con Adán y Eva, 1795.

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER



Incendio en el Parlamento, 1835.



La batalla de Trafalgar, 1808.



La playa de Calais con marea baja y recolectoras, 1829.



El castillo de Norham en el alba, ca. 1835-1840.



El "Temeraire" arrastrado a su último amarre, 1838.

CAPÍTULO II

LOS EXPRESIONISMOS DEL SIGLO XX

... el centro de gravedad del arte no está en su "expresión formal", sino en el impulso interior...

WASSILY KANDINSKY (1912)

Construcción de la estética expresionista

El naturalismo de Hippolyte Taine

Ensayista de la segunda mitad del siglo XIX francés, Hippolyte Taine se adscribió en buena medida al pensamiento científico positivista, que tenía como base la observación empírica de los fenómenos para poder descubrir y explicar el comportamiento de las cosas en términos de leyes universales, susceptibles de ser utilizadas en provecho de la humanidad. En su opinión el arte, la literatura y la historia debían estudiarse con el mismo método, y en 1863 preconizaba ya la aplicación de los métodos de la ciencia experimental al estudio de la civilización, mostrándose partidario de las ideas deterministas según las cuales la conducta humana estaba condicionada por factores ambientales y hereditarios. Reconocía que la producción del espíritu humano se explicaba por ciertas condicionantes como la *raza*, el *medio* y el *momento*, de las que podían deducirse no sólo las grandes revoluciones y las formas generales de la imaginación humana, sino también las diferencias entre las escuelas nacionales, las variaciones de los estilos de época y hasta los caracteres originales de la obra de cada artista. En su *Filosofía del Arte* es donde mejor se expresa su pensamiento estético, y ella fue concebida bajo la divisa de que la “imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas, libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento”, sin considerar que “ambas cosas —lo mismo que el soplo del viento— están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas”.¹⁰⁹

Para analizar la naturaleza de la obra de arte, Taine describe su método, consistente en reconocer que una obra no existe en forma aislada, por lo que es necesario buscar el conjunto de que ella depende y que la explica. De esta manera, cualquier objeto artístico, un cuadro, una tragedia, una estatua, pertenecen a un primer conjunto, que abarca la obra total del artista que la ha producido, y se caracteriza por las notables semejanzas de cada una de

¹⁰⁹ Hipólito Taine, “Prefacio”, en *Filosofía del Arte*, México, Editorial Nueva España, 1944 [1865], p. VII.

las obras que lo componen, y que finalmente constituyen el estilo propio del autor. El segundo conjunto en el que se encuentra inserta la obra y su autor es más amplio, y se refiere a la escuela o familia de artistas, del mismo país y del mismo tiempo a que él pertenece (pone como ejemplos la obra de Shakespeare y sus contemporáneos Webster, Ford, Maninger, lo mismo que de Rubens con Croyer, Van Noorth, Van Dick). Un tercer conjunto se refiere a la relación de la escuela o familia de artistas con una esfera más amplia del mundo que las rodea, y cuyo gusto está en armonía con el suyo, de tal suerte que el “estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas”;¹¹⁰ éstos no son hombres aislados (pone el ejemplo de la época española del siglo XVI y XVII, que produjo grandes pintores como Murillo, Velázquez, Zurbarán, o poetas como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, etcétera). A partir de lo anterior Taine fija como regla el siguiente precepto: “para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso conocer con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres de los tiempos a que ellos pertenecen”, pues en ello se encuentra la explicación última y la causa primitiva que determina todo lo demás. Esta verdad, agrega, está confirmada por la experiencia, pues “si recorremos las principales épocas de la historia del arte, nos encontramos con que las artes aparecen y desaparecen al mismo tiempo que ciertos estados del espíritu y de las costumbres con quienes tienen relación”.¹¹¹

En razón de ese marco contextual para su comprensión, la “obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial o saliente, partiendo de alguna idea importante, más claramente y de una manera más completa de lo que acontece en los objetos reales. Llega hasta este resultado empleando un conjunto de partes enlazadas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente”.¹¹² En las *artes de imitación* (escultura, pintura y poesía), estos conjuntos corresponden a los objetos reales y ésta es la naturaleza del arte y no otra, que con anterioridad “no hacíamos más que sentirla”, en un sentido del instinto y no del razonamiento. “Sentíamos hacia ella respeto o estimación, pero no nos podíamos explicar esta estimación y este respeto. Al presente somos capaces de justificar nuestra admiración y de marcar el lugar del arte en la vida humana”, en la medida que el desarrollo de la sociedad ha llegado a un estado superior donde se le plantean dos caminos para su contemplación y comprensión: el de la ciencia, que se expresa en fórmulas exactas y en términos abstractos, y el del arte, por cuyo medio “manifiesta estas causas y estas leyes fundamentales, no en

¹¹⁰ Hipólito Taine, *op. cit.*, p. 4.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 6.

¹¹² *Ibidem*, p. 33.

definiciones áridas inaccesibles a la multitud e inteligibles solamente para algunos hombres especiales, sino de una manera sensible, y dirigiéndose no solamente a la razón, sino a los sentidos y hasta el corazón del hombre menos cultivado”.¹¹³

Examinada la naturaleza de la obra de arte, Taine procede a dilucidar la ley de su producción, que enuncia en los siguientes términos: “la obra de arte está determinada por un conjunto formado por el estado general del espíritu y por las costumbres que lo rodean”. Ley que a su vez descansa en dos tipos de pruebas, las de la *experiencia* y las del *razonamiento*, refiriéndose las primeras a la enumeración de los múltiples casos en que la ley se verifica, mientras las segundas muestran la dependencia rigurosa del arte del estado general del espíritu y de las costumbres, como parte misma de la naturaleza humana. Cada situación social o histórica produce un estado de espíritu y con ello un tipo de arte que le corresponde, de tal suerte que cada cambio de situación renueva a su vez el estado de espíritu lo mismo que el tipo de arte.¹¹⁴ Ésta es una regla o ley apoyada en la “autoridad de la experiencia” y en el “testimonio de la historia”, contraria a las ideas de Winckelmann sobre la decadencia del arte.¹¹⁵ Por consiguiente es inexacto afirmar que el arte está agotado, aunque lo cierto es que ciertas escuelas han muerto o ciertas artes languidecen, lo que no invalida el surgimiento de nuevas formas artísticas, acordes a los sentimientos futuros resultado de los cambios históricos. Nadie niega que el estado, las costumbres y las ideas de los hombres se transformen, y que “la renovación de los usos y de los abusos debe producir una renovación del arte”. Para hacer bellas obras, la única condición es la ya indicada por Goethe: “Ensanchad vuestro espíritu y vuestro corazón cuanto puedan dar de sí en las ideas y los sentimientos de vuestro siglo, y la obra vendrá.”¹¹⁶

La pintura renacentista italiana es el primer tema de estudio de Taine para validar su ley general enunciada arriba. Para reconocer el estado general del espíritu y las costumbres que rodean la obra pictórica durante ese periodo, empieza por caracterizarla como desdeñosa o desinteresada por el paisaje, pues es el hombre quien figura como tema central de los artistas renacentistas italianos; los árboles, los campos y caseríos no son más que asuntos accesorios a ese tema central, como ya lo declarara el gran Miguel Ángel, el mayor representantes de esa escuela, al señalar que los objetos inanimados debían dejarse como

¹¹³ *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 39-40.

¹¹⁵ Véase J.J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1967, pp. 175-184.

¹¹⁶ Véase J.W. von Goethe, “Máximas sobre arte y artistas (1803-1832)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 172-173.

entretenimiento e indemnización a los talentos menores. Siendo el hombre y el cuerpo humano su tema central, los pintores italianos no se proponen sin embargo desarrollar en la tela una escena dolorosa o violenta capaz de excitar la piedad o el terror, como lo hicieron después los románticos, o de expresar los sentimientos más profundos. La vida moral tampoco era su preocupación, ni pretendían “representar al hombre como un ser superior traicionado por sus órganos”. Tanto para Leonardo da Vinci como para otros artistas contemporáneos, la forma era el objeto de estudio y no un medio; “no está subordinada a la fisonomía, a la expresión, a los gestos, a la situación, a la acción; su obra es pictórica y no literaria o poética”. Benvenuto Cellini, otro artista del periodo, señalaba: “El punto importante del arte del dibujo es hacer un hombre o una mujer desnudos.”¹¹⁷ Tal es la *obra*, según el método de Taine.

Le sigue el *medio*, y dentro de él Taine destaca la raza de hombres que llevaron a cabo la obra de arte renacentista, cuya imaginación se ligaba a la de los antiguos griegos y romanos, siendo prueba de ello el peculiar estilo de su escultura, pintura y arquitectura. El rasgo distintivo de los artistas italianos de entonces era “el talento y el gusto por la *ordenación*”, que partía de la regularidad de la forma armoniosa y correcta, de imaginación menos flexible y penetrante que la germana, de menor atención al fondo que al exterior; con mayor preferencia a lo decorativo que a lo íntimo; su vida era más idolátrica que religiosa; más pintoresca que filosófica; más limitada y más bella. “Mejor comprende al hombre que a la naturaleza, y mejor al hombre en sociedad que al hombre bárbaro.”¹¹⁸ Dentro de las condiciones secundarias que contribuyeron al Renacimiento de la pintura italiana, Taine se refiere a la calidad de los pobladores de ese país, de “extrema finura y una gran prontitud de espíritu”, cuya civilización parece en ellos innata, incluidas las clases rústicas e incultas, que comparadas con sus símiles de Francia, Alemania o Inglaterra, la diferencia se convierte en contraste. Se trata de una “raza tan inteligente”, que ha tenido la ventaja de “no germanizarse, es decir, de no ser machacada y transformada en el mismo grado que los otros países de Europa por la invasión de los pueblos del Norte”. Por ello a Italia “la encontraréis más sabia, o más rica, o más culta, o más capaz de embellecer su vida, esto es, más apta para gustar y producir las obras de arte”.¹¹⁹

¹¹⁷ Benvenuto Cellini, *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo*, México, UNAM, 1995, libro segundo.

¹¹⁸ Hipólito Taine, *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 96-97.

La pintura de los Países Bajos es el segundo tema de estudio de Taine, que aborda con el método ya descrito y ocupa varias páginas de su tratado, en las que describe las particularidades de la “raza” de ese país, comparándolas con las de otras nacionalidades europeas. Sobre el holandés concluye que se trata del “animal humano más lento y más basto que la otra raza, y uno se siente inclinado a considerarlo como inferior, sobre todo, cuando se le compara con un italiano o con un francés”,¹²⁰ tan sobrios éstos, prontos de espíritu, con capacidades naturales para charlar, declamar y tener buen gusto, hasta llegar hasta la elegancia. El conjunto de circunstancias físicas y morales, geográficas y políticas, del pasado y del presente, han contribuido a desarrollar en el holandés ciertas cualidades o inclinaciones en detrimento de las demás: “habilidad en la vida, corazón recto, inteligencia práctica y deseos limitados son cualidades que caracterizan a esta raza que ha sabido mejorar el mundo real; pero que, una vez hecho esto, se ha detenido como si sus deseos no fueran más lejos”.¹²¹

En los Países Bajos, al igual que en los carnavales florentinos, la leyenda, la historia y la filosofía medieval se “hacen carne”; las abstracciones morales toman forma sensible y las virtudes se convierten en mujeres que viven y se mueven, trayendo como consecuencia natural el deseo de convertirlas en obras pictóricas o escultóricas. El simbolismo se sustituye por lo pintoresco y el alma ya no encuentra satisfacción en la filosofía escolástica, sino que anhela contemplar una forma animada. El pensamiento humano requiere así ser traducido por una obra de arte. Los artistas flamencos se interesan por la vida real, y sus figuras ya no son simbólicas como las miniaturas de los libros de salmos, ni de espíritus, ni de madonas clásicas, sino de seres vivos con una corporeidad física: la anatomía bien observada, la perspectiva exacta y bien tratados los más delicados pormenores como telas, arquitectura, accesorios y paisaje. Tienen sus obras un relieve tan poderoso, que la escena en conjunto se apodera de nuestras miradas y de nuestro espíritu, imponiéndose con una solidez de construcción y una fuerza extraordinarias, no superadas ni igualadas en épocas posteriores. El artista ama el mundo real por sí mismo, complaciéndose de él, sin limitarse a considerarlo como mera imagen de lo sobrenatural; lo toma no como medio, sino como fin, incrementando por consiguiente el número de escenas profanas en sus creaciones: retrata comerciantes en su tienda, tratantes en oro, agudos rostros, solapadas sonrisas de avaro, parejas de enamorados. Aunque se tocan también temas cristianos, sus expresiones no tienen nada de religioso, pues sus personajes quedan anegados entre los demás

¹²⁰ *Ibidem*, p. 186.

¹²¹ *Ibidem*, p. 203.

elementos que debieran de ser accesorios. La pintura representa en realidad ya una fiesta flamenca, sea en el campo o en una plaza congregada de multitudes. El mismo Gerónimo Bosch, el *Bosco*, pinta escenas diabólicas, entretenidas y cómicas, siendo evidente que el arte “ha caído del cielo a la tierra y que va tomar como asunto no lo divino, sino lo humano”.

El arte flamenco retoma del italiano dos rasgos. El primero de ellos consiste en adoptar como centro de interés el cuerpo humano, con toda su naturaleza: sano, activo, vigoroso, atlético, desnudo o cuando menos envuelto en un manto. Lo toma en un sentido enteramente pagano, en el que se representa al hombre gozando a pleno sol, “con toda libertad y nobleza, de sus miembros y de sus instintos, así como de todas sus facultades animales, tal y como lo haría un griego en la antigüedad”. No obstante, el flamenco pertenece a un país frío y húmedo, donde se tiritaba cuando se está desnudo, además de que su cuerpo no tiene “las proporciones hermosas y las bellas actitudes fáciles que son precisas para el arte clásico”. La mayor de las veces su cuerpo es rechoncho o grueso (recuérdense los desnudos de Rubens), la carne es blanca, blanda, flácida y frecuentemente se halla enrojecida a causa del frío, por lo que se prefieren las vestiduras. Además nuestro pintor flamenco “pertenece a la raza germánica, y por ello está dotado de un fondo de honradez moral y hasta de pudor; le cuesta trabajo acostumbrarse a la idea pagana de la vida sin velos, y tiene que hacer un esfuerzo mayor para asimilarse a la idea fatal y soberbia que gobierna la civilización y suscita las artes del otro lado de los Alpes”.¹²²

La escultura en Grecia es el último tema tratado por Taine en su *Filosofía del Arte*, y para analizarla recurre al mismo método ya utilizado, valiéndose de los conceptos de raza, momento, instituciones e ideal del arte. Antes reconoce las limitaciones testimoniales para desarrollar su estudio, materiales e intelectuales, por lo que “son necesarios prodigios de erudición”, colmados de ingenio y perseverancia, para descubrir entre los capítulos de Plinio, o descripciones de Pausanias, frases de Cicerón, Luciano y Quintiliano, la cronología de artistas, su filiación, escuela y carácter de su talento. Así, afirma que los griegos “tienen tanto ingenio como el pueblo más inteligente de la tierra, y no hay ningún trabajo intelectual de que no sean capaces. Comprenden pronto y bien; aprenden con maravillosa facilidad todo cuanto les place”.¹²³ La ciencia se considera la obra más alta entre los griegos, como lo atestiguaba Thales, preocupado por demostrar la igualdad de los ángulos del triángulo isósceles, alrededor de los seiscientos años antes de Cristo, o Pitágoras jubiloso por haber encontrado la proposición del cuadrado de la hipotenusa. El saber científico

¹²² *Ibidem*, pp. 257-258. Véase Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1996.

¹²³ Hipólito Taine, *op. cit.*, p. 317.

estaba consagrado a la contemplación de líneas ideales, más que a la aplicación práctica y utilitaria. En otros terrenos, los griegos no se preocupaban —como los indios, egipcios, semitas y germanos— del círculo siempre renovado de la “metempsicosis, ni del sueño eterno y silencioso de la tumba, ni del abismo sin forma y sin fondo de donde brotan las criaturas como efímera humareda”, ni del Dios único, absorbente y terrible, en el cual se encuentran todas las fuerzas de la naturaleza y para la cual los cielos y la tierra no son más que su tienda o el tapiz de sus pies, ni de esa “potencia augusta, misteriosa e invisible que la veneración del corazón descubre a través de las cosas y más allá de todo cuanto existe”.¹²⁴ Entre los griegos no había lugar para los dioses inconmensurables y vagos, ni para los despóticos y devoradores; sus dioses pronto se hacían hombres, al tener padre, hijos, genealogía, historia, vestidura, palacios y un cuerpo semejante al de los mortales. Podían sufrir, ser heridos y los más grandes como Zeus habían conocido su advenimiento y acaso verían también su fin.

Sobre las instituciones griegas, señala Taine que estaban sometidas a la naturaleza de su pueblo, convirtiéndose en un medio y no en un fin, siendo utilizada para lograr el ser armónico y su total desenvolvimiento. Así el griego había podido ser al mismo tiempo poeta, filósofo, crítico, magistrado, pontífice, juez ciudadano y atleta; ejercitar sus miembros, su ingenio y su gusto; reunir en sí mismo veinte géneros de talento sin que ninguno de ellos dañara a los demás; ser soldado sin degenerar en autómatas; bailarín y cantor, sin convertirse en figurante de teatro; pensador y letrado, sin sentirse hombre de biblioteca y de gabinete; decidir sobre los asuntos públicos, sin conferir su autoridad a ningún representante; honrar a los dioses sin encerrarse en las fórmulas de un dogma, sin inclinarse bajo la tiranía de un ser omnipotente y sobrehumano, sin abismarse en la contemplación de una divinidad universal e indefinida. Bajo el influjo de una sensualidad primitiva, el Estado griego llegó a convertirse en una escuela de espectáculos, encargada de ofrecer goces poéticos a gente de buen gusto. De igual forma, en la filosofía y la ciencia los griegos “sólo quisieron coger la flor de las cosas”; no tuvieron la abnegación del sabio moderno que emplea todo su talento para esclarecer el punto oscuro de la erudición. Por todo ello, en opinión de Taine los griegos han sido los artistas más grandes del mundo, al tener una encantadora libertad de espíritu, una desbordante alegría inventiva y una graciosa embriaguez de la imaginación, que son los rasgos más importantes del talento artístico. La relación entre arte y vida tuvo entre los griegos caracteres visibles que han quedado

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 327-328.

plasmados en su obra escultórica, y para lograr este propósito tuvieron como principio la formación del sujeto como una condicionante para la perfección de su arte. Los propósitos de buscar la perfección del hombre vivo y como objeto artístico fueron de la mano en la historia griega, y desde el siglo VII antes de Cristo se inició el descubrimiento y desarrollo de las técnicas de modelado y el cocido en barro, lo mismo que el colado y el moldeado en bronce. A mediados de ese siglo se realizaron las primeras esculturas en mármol y de la olimpiada, que se fueron tornando más acabadas y perfectas.¹²⁵ Esto sucedía al mismo tiempo que la orquística y la gimnástica se convertían en instituciones regulares y completas, a lo cual contribuyó la vasta construcción de la poesía lírica. Se tienen documentados al menos los nombres de doscientas danzas griegas, en torno a las cuales los jóvenes de hasta los diecisiete años se formaban al tenerlas como única educación.

Uno de aquellos bailes sagrados era el ditirambo, convertido más tarde en la tragedia griega, que en un principio no fue más que una fiesta religiosa, reducida y perfeccionada al mismo tiempo que se trasladaba a la plaza pública o al recinto limitado de un teatro. Se trataba de una sucesión de coros interrumpidos por la declamación y la melopeya de un personaje principal, que junto con otros actores representaban y experimentaban el “placer más profundo y noble que pueden sentir los hombres: verse gloriosos y bellos, elevados por encima de la vida vulgar, arrebatados hasta las alturas y resplandores del Olimpo por los recuerdos de los héroes nacionales, por la invocación de los grandes dioses, por la conmemoración de los antepasados, por el elogio de la patria”.¹²⁶ En ese contexto, la victoria del atleta era un triunfo público y los versos del artista asociaban a esa gloria la ciudad y sus divinos protectores, de tal manera que rodeados de esas imágenes y exaltados por sus propios hechos, los griegos alcanzaban aquel estado de emoción que llamaron *entusiasmo*, indicando con esta palabra que estaban poseídos por el dios. Y reconoce Taine que se trataba de una realidad, pues cuando “el hombre siente acrecentarse su fuerza y su nobleza fuera de toda medida, más allá de todos los límites, por efecto de la energía armónica y el júbilo comunicativo de todo el grupo que interviene en la acción, el dios se une al hombre y entra en él”.¹²⁷ La otra institución formadora del espíritu griego fue la gimnástica, que ya Homero relata a través de aquellos héroes que destacaban por su forma

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 369-375 y 381. Recordemos que para los griegos la obra ideal o perfecta entrañaba los principios de la *armonía* y la *proporción*. Así, la obra perfecta era compendio de la vida real, y el cultivo de la perfección corporal humana, a través de la gimnasia, la danza, el teatro y otras artes, estaba estrechamente vinculada a la perfección artística lograda en sus esculturas.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 391-392.

¹²⁷ *Idem*.

de lanzar el disco y correr a pie o en carros. Herencia de dorios y espartanos, la práctica de la gimnástica cobró forma con los juegos olímpicos en una forma más completa e integral. Desde que un niño empezaba a caminar, se buscaba endurecerle y acostumbrarle a los ejercicios, en una forma flexible y metódica, que se prolongaría durante toda su vida. De los dieciséis a los dieciocho años el adolescente pasaba en el gimnasio todo el día, preparándose no para recibir la cultura del espíritu, sino para lograr el perfeccionamiento corporal. No había un solo ciudadano libre que no asistiera asiduamente al gimnasio, para que fuera reconocido como hombre educado; de lo contrario se le miraba como un artesano de baja extracción. “Platón, Crisipo, el poeta Timocreón habían empezado por ser atletas; se dice que Pitágoras obtuvo el primer premio en el pugilato; Eurípides fue coronado como vencedor en los juegos de Eleusis”.¹²⁸ La educación griega se proponía así la producción de belleza, y durante dos siglos las instituciones que formaban el cuerpo humano, la orquística y la gimnástica, se extendieron por todo el territorio y proporcionaban el instrumento de la guerra, la decoración del culto y ofrecían la perfección corporal como fin principal de la existencia humana. De esta forma, la escultura griega no sólo representa a “los hombres más bellos, sino también las imágenes de los dioses; y según el sentir de los antiguos, fueron éstas sus obras maestras”.¹²⁹ Al hondo sentimiento de la perfección corporal y atlética, se unía un original sentimiento religioso, una idea del universo, una manera peculiar de entender, reverenciar y adorar las fuerzas naturales y divinas. “Si representamos los dioses con figura humana —dicen— es porque no hay otra forma más bella.”¹³⁰

Cierra Taine su obra con los conceptos sobre el ideal en el arte, en los que reafirma que éste tiene por objetivo poner de manifiesto algún carácter esencial o saliente con más claridad o intensidad con que lo hacen los objetos reales, para lo cual el artista se forma una idea de ese carácter, transformando en consecuencia su idea en un objeto real. Ese objeto, transformado de tal suerte, se halla de “conformidad con la idea”, o en otros términos, es ideal. Así, los objetos pasan de la realidad ideal, cuando el artista los reproduce modificándolos conforme a su idea, advirtiendo y destacando en ellos algún carácter de importancia, alterando sistemáticamente las relaciones naturales de sus elementos para hacer visible y dominante ese mismo carácter. Si admitimos que el objeto deviene ideal sólo por la circunstancia de ser adecuado a la idea, lo de menos es la idea misma, que pertenece

¹²⁸ *Ibidem*, p. 404.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 410.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 420.

por entero a la elección del artista, quien escogerá una u otra conforme a sus gustos. Dado que los artistas son diferentes por la raza, el espíritu y la educación, tienen por tanto impresiones distintas ante el mismo objeto; cada cual descubre en él un carácter diferente; cada cual se forma acerca del objeto una idea original, y esta idea se manifiesta en una nueva obra y levanta en la galería de las formas ideales una obra maestra enteramente nueva, surgida como un nuevo dios en el Olimpo que parecía estar completo. Plauto llevó a la escena Euclidón, el avaro pobre, que Moliere retomó en su obra para convertirlo en Rapagón, el avaro rico. Dos siglos después, este mismo personaje se convirtió, en manos de Balzac, en el Padre Grandet. En un mismo sentido, el padre maltratado de *Edipo de Colona*, de Sófocles, es *el Rey Lear* de Shakespeare y el *Padre Goriot* de Balzac. Y en la pintura se refleja también este mismo determinismo artístico. De esta manera, la dicha y la tristeza, la sana razón y el ensueño místico, la fuerza activa o la fina sensibilidad, las altas miras del espíritu inquieto y el amplio desbordamiento del goce animal, todas las grandes concepciones de un aspecto de la vida tienen su valor propio. Durante siglos, pueblos enteros se han esforzado para sacarlos a la luz. Lo que la historia nos ha enseñado el arte lo resume, y así como los diversos seres naturales —sin importar sus estructuras e instintos— encuentran un lugar en el mundo y su explicación en la ciencia, las diversas creaciones de la imaginación humana, cualquiera que sea el principio que las anima y la dirección que manifiestan, hallan su justificación en la simpatía de la crítica y su lugar en el proceso del arte.

Escuela de Viena y positivismo estético

Son varios los pensadores vieneses que reflexionan sobre la construcción estética, entre los que figura Jacob Burckhardt (1818-1897), quien llama cultura a toda la suma de evoluciones del espíritu que se producen espontáneamente, sin la pretensión de lograr validez universal o coactiva. La cultura —dice— ejerce una incesante acción modificadora y disgregadora sobre la religión y el Estado, salvo en los casos particulares en que éstas deciden ponerla a su servicio. Fuera de esos casos particulares, la cultura es la crítica hacia ambas instituciones; las delata cuando ya no corresponden con su contenido. La cultura es asimismo un proceso que a través de millones de formas hace que los actos simplistas y raciales se conviertan en un poder reflexivo hasta llegar a su fase última y suprema, la ciencia, y especialmente a la filosofía.¹³¹

¹³¹ Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, México, FCE, 1966, p. 102.

No obstante, el arte es muy distinto a la ciencia, pues no se ocupa de lo que existe sin él, ni de descubrir leyes, sino de representar una vida superior. Con base en elementos del mundo, el tiempo y la naturaleza, el arte y la poesía forman imágenes valederas y comprensibles para todos, que son lo único terrenalmente permanente. Las artes son el mayor exponente de la época, igual que la filosofía, y sus obras se hallan expuestas exteriormente a la suerte de todo lo terrenal y de todo lo transmitido por la tradición, pero permanecen en el tiempo para liberar, apasionar y unir espiritualmente a los siglos posteriores. Las verdaderas artes no encuentran en lo terrenal tareas, sino motivos, y se desarrollan libremente a través de las vibraciones que éstos les transmiten.

Una característica de las “culturas superiores” es su *capacidad para los renacimientos*. Unas veces es el mismo pueblo, otras veces otro que aparece posteriormente, que ejerciendo una especie de derecho hereditario o simplemente el derecho de la admiración, hace suya una cultura del pasado. Su modelo teórico tiene como base el estudio de seis condicionantes: uno, la cultura, condicionada por el Estado; dos, el Estado, condicionado por la cultura; tres, la cultura, condicionada por la religión; cuatro, la religión, condicionada por la cultura; cinco, el Estado, condicionado por la religión, y seis, la religión, condicionada por el Estado.¹³²

Otro pensador de esta escuela es Max Dvôrak (1874-1923), quien influenciado por Wilhelm Dilthey considera el hecho artístico como vivencia, al reconocer que el arte se origina en el espíritu vivo de cada época, fundamentalmente mediante la especulación filosófica. En su opinión la historia del arte es sinónimo del devenir espiritual y se rige por tres parámetros principales: 1) *la cosmovisión*, entendida como la peculiar concepción de lo espiritual en cada época, en la que sus categorías formales aparecen inseparables de los contenidos espirituales (ejemplo de esa vinculación es el arte gótico, que mezcla el antiguo naturalismo con lo espiritual cristiano); 2) *la idea del arte*, la cual cambia de acuerdo con la cosmovisión, y para ello Dvôrak propone descubrir las similitudes entre una serie de obras que permitan hablar de un “estilo” en una época, definido por los elementos formales y los contenidos espirituales, de tal forma que se plantea una “historia del arte sin obras”, alumbrada desde la idea del arte de cada época; 3) *el desarrollo del arte*, con el que sugiere una evolución estilística del arte como un proceso acumulativo, un desarrollo continuo que

¹³² *Ibidem*, p. 114.

intenta resolver problemas complejos, y equipara la historia del arte con la historia de la búsqueda naturalista, señalando como elemento decisivo no los hallazgos originales sino el seguimiento y desarrollo de lo ya establecido.¹³³

Alois Riegl (1858-1905) es otro pensador de la Escuela de Viena que plantea la idea de *voluntad artística*, mediante la cual se manifiesta estéticamente el espíritu de una época, que es su principal aportación a partir de tres polos fundamentales: *polo uno*, aclarar la conexión entre hechos sociales, religiosos y culturales, hasta demostrar que todos ellos son expresión del mismo espíritu, planteando de esta forma un análisis de tipo estructural, en el que la creación artística se interpreta de acuerdo con el complejo sistema de relaciones histórico-culturales; *polo dos*: coincide con la historiografía positivista, al otorgar una importancia notable al análisis filológico y al riguroso estudio de casos particulares como paso previo a la formulación y enunciación de fórmulas generalizadoras (estructurales); *polo tres*: aunque apela al análisis formalista, recurre al concepto de *voluntad artística* que le permite indagar, desde la misma interioridad del contexto histórico, la esencia de la obra en sus condiciones originales de creación. La *voluntad artística* también permite definir el estilo, cuyo principio rector produce la realidad de la forma. La dirección de esta *voluntad* va también en otros pares polares: visión táctil/óptica; percepción objetiva/subjetiva; modelo naturalista/idealista. Todas ellas al margen de cualquier criterio de valoración estético.¹³⁴ La *voluntad artística* sentó las bases de la dicotomía abstracción/naturaleza formulada por Wilhelm Worringer, muy apreciada por los artistas expresionistas. Las ideas de Riegl sirvieron también a Malraux para su concepción del arte como intención de forma; a Antal para definir su modelo sociológico-dialéctico, lo mismo que a Lévi-Strauss para su antropología estructuralista.

Otro de los pensadores vieneses es Julius von Schlosser (1886-1938), cuya principal aportación tiene como base el conocimiento y la crítica de las fuentes en forma exhaustiva y rigurosa, contribuyendo con ello a la generación de una nueva disciplina: la historiografía del arte, es decir, la historia de la historia del arte. Influenciado por Benedetto Croce, asume una concepción del arte como expresión de una individualidad original, hasta plantear la necesidad de sustituir la historia del arte por una historia de los artistas. Esta posición niega el concepto de desarrollo, pues en su opinión lo único que evoluciona es lo imitable (la

¹³³ Véase Max Dvorák, *Idealismo y naturalismo en el arte gótico*, Indiana, Notre Dame University Press, 1967.

¹³⁴ Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Madrid, A. Machado (La balsa de la Medusa, 7), 2008.

técnica, la forma), pero no la originalidad y la intuición que definen lo *esencial* del arte. La verdadera esencia del arte no es transmisible, por lo que el objetivo de la historia del arte debe reducirse a la elaboración de rigurosas monografías que ayuden a la comprensión de cada individualidad o al establecimiento de una “lingüística general”.¹³⁵

Por su parte, Hans Sedlmayr (1896- 1984) reconoce el carácter singular de los artistas y de su producción, pero subraya que el arte de una época determinada es también concebible como globalidad a partir de la superposición de los estudios particulares. Este equilibrio entre *particularidad* y *generalidad* es precisamente lo que distingue su modelo interpretativo con sus dos enunciados principales: el análisis estructural y el método de las formas críticas. Traslada el concepto de estructura a la propia definición de la obra de arte, hasta identificarla con una estructuración de distintos elementos (forma, contenido, materia) adecuados a una representación cognoscible. Para ello apela a tres modelos de análisis estructural: el formalista e iconográfico, la lectura comprensiva y la historia de la cultura. Su objetivo preciso es recuperar una concepción elevada del arte hasta el extremo de negar toda validez a los juicios elaborados desde el exterior de las obras, según expone en su libro *Arte y Verdad* (1958). Con ello, el análisis estructural pretende descubrir la estructura particular de las obras sin que éstas se oscurezcan por la mención de una estructura general de una época. El también vienés Otto Pächt (1902-1988) postula de la misma forma una teoría con base en la dialéctica de lo particular y lo general, pero con una aproximación mayor entre el pasado y el porvenir, con la *ascendencia* y *descendencia* de la obra de arte. Este modelo —comparativo y meticuloso— se auxilia de manera importante de la iconografía, pero con una revisión crítica de lo propuesto por Warburg y Panofsky.¹³⁶

Sobre la Escuela de Viena podemos concluir con el señalamiento de Burckhardt que reconoce en la historia del arte un complejo encadenamiento de originalidad (generada por los creadores insustituibles), libertad codificada (ejercida por quienes se ubican en un estilo o en una época) e insustancial amaneramiento (la banal imitación). De igual manera la historia del arte es sinónimo del devenir espiritual y vivencial, dentro de un proceso acumulativo, donde la *voluntad artística* de una época se interpreta de acuerdo con el complejo sistema de relaciones histórico-culturales. El conocimiento y la crítica de las fuentes sin duda contribuyeron a la generación de la historiografía del arte, lo mismo que al

¹³⁵ Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988.

¹³⁶ Véanse Hans Sedlmayr, *El arte decentrado*, Barcelona, Labor, 1959, y Otto Pächt, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

relativismo cultural, en donde el arte de una época determinada es también concebible como globalidad a partir de la sobreposición de los estudios particulares. Este modelo de análisis que postula el equilibrio entre particularidad y generalidad, tiene como enunciados metodológicos el análisis estructural y el método de las formas críticas. El *pasado* y el *presente* son inherentes también al modelo de análisis estructural.

Heinrich Wölfflin y los significados de la forma artística

Desde 1912 Wölfflin había expuesto ya de manera provisional sus ideas que quedarían plasmadas en sus *Conceptos fundamentales*,¹³⁷ que vieron la luz tres años después en Munich. En esa obra intenta una historia que de seguimiento a la génesis de la visión moderna del arte, referida no sólo a la singularidad de los artistas sino sobre todo a los estilos pictóricos. Se propone en ella el estudio de la “historia interna” o de la “historia natural del arte”, y no de los problemas de historia de los artistas. Como su título lo dice, no se tratan todos los conceptos histórico-artísticos, “sino de los que apuntan e inician y han de ser superados lo más pronto posible por estudios especiales más profundos”. Cinco pares de conceptos fundamentales formula Wölfflin, de entre los cuales destacamos los siguientes, por tener mayor relación con el expresionismo.

La evolución de lo lineal a lo pictórico es el primero que analiza, para referirse con ello al desarrollo de la línea como cauce y vía de la visión, desestimándola en otros contextos. Refiere la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contorno y superficies—, por un lado, y del otro por una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo “palpable”. En la primera el acento carga sobre el límite del objeto, mientras en la segunda el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. De esta forma, la visión plástica perfilista aísla las cosas, en tanto la retina pictórica maniobra su conjunción. En el primer caso el interés es mayor en la aprehensión de los distintos objetos físicos como valores concretos y asibles; en el segundo se interpreta lo visible en su totalidad, como si fuese una vaga apariencia. Es decir, lo lineal y lo pictórico son conceptos de los que se vale para referirse a la imagen táctil y a la imagen visual, respectivamente. Con ello Wölfflin recurre a los ejemplos de la obra de Durero y Rembrandt, y dice sobre el primero que da tónica al dibujo, mientras que en el segundo predomina lo pictórico. Además de que estas características obedecen a dos estilos, diferencian también dos épocas,

¹³⁷ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

pues la pintura occidental, lineal durante el siglo XVI, se desarrolló expresamente en un sentido pictórico durante el siglo XVII. La manera pictórica es así posterior a la lineal, sin que pueda afirmarse que resulte superior, pues el estilo basado en la línea generó valores que el estilo pictórico ya no posee ni quiere poseer. Se trata de dos concepciones del mundo que lo enfocan de manera distinta, según su gusto e interés, y que sin embargo resultan igualmente aptas para ofrecer una imagen de lo visible.

Si la línea no significa dentro del fenómeno del estilo lineal más que una parte de la cosa, y el contorno del cuerpo no puede separarse de lo que contiene, se puede usar la definición popular de que el estilo en que da tónica el dibujo ve en líneas, mientras el estilo pictórico ve en masas. Ver linealmente significa que el sentido y belleza de las cosas es buscado en el contorno, al ser llevada la visión a lo largo de las lindes, impelida a una palpación de los bordes. Por otra parte, la visión en masas se verifica cuando la atención se sustrae de los bordes —aquí el contorno como guía de la visión resulta indiferente—, y lo primario en la impresión visual de las cosas es su aspecto de manchas; para el caso es lo mismo que las manchas nos inciten como color o como masas claras y oscuras simplemente. Reconoce Wölfflin que tan pronto como se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan entonces las posibilidades pictóricas. Mientras la elocuencia enérgica del borde circundante hace indesplazable la forma y por así decir la fijeza de la visión, es algo propio de la esencia de toda representación pictórica el dar carácter de vaguedad a la visión: la forma comienza a jugar; las luces y sombras comienzan a constituir un elemento de por sí, buscándose y enlazándose de un nivel a otro y de un fondo a otro; el conjunto cobra el aspecto de un movimiento inagotable, sin fin. Es indiferente que el movimiento sea flamante o vivaz o sólo un temblor suave y titilante: será inagotable siempre a la contemplación.

La diferencia de estilos también puede fijarse mediante la afirmación del modo de ver lineal, que radicalmente separa una forma de otra, mientras la visión pictórica, por el contrario, se atiene al movimiento que se desprende del conjunto. Allá, líneas uniformes y claros que se separan; acá, límites desvanecidos que favorecen la fusión. Son varias las cosas que contribuyen a obtener el efecto de movimiento integral, pero la autonomía de las masas de luz y de sombra, de modo que entren en mutuo juego independiente, es la base de toda impresión pictórica. Con esto queda dicho que lo decisivo no es lo particular, sino el conjunto, pues sólo en éste puede obrarse aquella misteriosa transfusión de forma, luz y color, y es evidente que lo no objetivo e incorpóreo ha de tener aquí tanta importancia

como lo corporal-objetivo. Si se toman ejemplos de ello, podemos decir que cuando Durero o Cranach colocan un desnudo destacándose como algo claro sobre un fondo oscuro, los elementos permanecen fundamentalmente separados: el fondo es el fondo, la figura es la figura, y la Venus o la Eva que vemos ante nosotros hace el efecto de silueta blanca sobre negro realce. Por el contrario, si fuera un desnudo de Rembrandt el que tuviéramos sobre fondo oscuro, parece que lo claro del cuerpo va surgiendo de la oscuridad del espacio, como si todo fuese de una misma materia. Pero tenemos que volver sobre la diferencia entre la representación lineal y la pictórica tal y como la conoció ya la antigüedad, a saber: que aquélla ofrece las cosas como son, y ésta como parecen ser.

El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto. La representación y la cosa son, por decirlo así, idénticas. Por el contrario, el estilo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas. Dibujo y modelado no coinciden ya en sentido geométrico con el sustrato plástico de la forma, reduciéndose a reproducir la apariencia óptica de la cosa. El uno es un estilo del ser, mientras el otro del parecer. La figura queda en el cuadro de un modo vigoroso, no debiendo consolidarse en las líneas ni superficies que acompañan lo tangible de la cosa real. El hecho de ceñir una figura con línea uniforme y precisa conserva algo en sí todavía de captación física. La operación que ejecuta la vista se asemeja a la operación de la mano que se desliza palpando por la superficie del cuerpo, y el modelado, que con la gradación de luz evoca lo real, alude también al sentido del tacto. La representación pictórica, de meras manchas, excluye por el contrario estas analogías. Nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente, y así como el niño pierde el hábito de tomar las cosas con las manos para “comprenderlas”, así se ha perdido al hábito de la humanidad para examinar la obra pictórica con sentido táctil. Un arte más desarrollado terminó por abandonarse a la mera apariencia, desplazando la idea de toda obra artística: la imagen táctil se ha convertido en imagen visual, cambiando la orientación de un principio capital dentro de la historia del arte.

La evolución de la forma cerrada a la forma abierta es el segundo tema de análisis, y para referirse a ello señala Wölfflin que toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado, y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma. Sólo que la interpretación de esta exigencia ha sido tan diferente en los siglos XVI y XVII, que frente a la forma suelta del barroco puede calificarse, en términos generales, la construcción clásica como arte de la forma cerrada. La relajación de las reglas y del rigor tectónico, o como quiera que se llame al hecho, no denota meramente una intensificación del estímulo, sino una nueva manera de representar empleada consecuentemente, y por lo mismo se requiere aceptar este motivo entre las formas fundamentales de la representación. En este sentido, tanto un paisaje de Ruysdael como una composición de Rafael son dos obras completamente cerradas, no obstante que cada una de ellas fue lograda desde distintas bases de su “forzosidad”, pues en el siglo XV italiano se luchó por alcanzar la perfección más alta en un estilo tectónico (forma cerrada), mientras que durante el siglo XVII holandés fue el libre estilo atectónico (forma abierta) la única y posible forma de representación para Ruysdael.

A pesar de su sentido equívoco, se adoptan para el título los conceptos de forma cerrada y forma abierta, porque con su generalidad califican mejor el fenómeno que los de tectónico y atectónico, y además son más precisos que otros aproximadamente sinónimos, como por ejemplo riguroso y libre, regular e irregular, y otros parecidos. Por forma cerrada se entiende la representación que, con medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo, que en todas sus partes asimismo se refiere. Y entendemos por estilo de forma abierta, al contrario, el que constantemente alude a lo externo a él mismo y tiende a la apariencia desprovista de límites, aunque, claro está, siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético. En el siglo XVI las partes del cuadro se ordenan en torno a un eje central o, si no lo hay, ateniéndose a un perfecto equilibrio de las dos mitades del cuadro, lo cual, aunque no siempre se pueda definir fácilmente, se percibe muy bien por el contraste que ofrece frente a la ordenación libre del siglo XVII. Es un contraste como el que se designa en mecánica con los conceptos de equilibrio estable e inestable. Pero el arte representativo del barroco va decididamente contra la afirmación de un eje central. Desaparecen las simetrías puras, o se disimulan con toda clase de desplazamientos de equilibrio.

Parecía natural que al siglo XVI le acomodase el plano dado para llenar el cuadro. Sin procurar con ello ningún efecto determinado, se ordena el contenido de tal modo dentro del marco, que parece existir éste para aquél y aquél para éste. Parece que las líneas del borde y los ángulos de las esquinas colaboran y tienen resonancia en la composición. En el siglo XVII el contenido es extraño al marco, y se hace todo lo posible por evitar que la composición haga el efecto de haber sido pensada para tal plano determinado. Aunque siga siendo efectiva, naturalmente, una oculta congruencia, ha de evidenciarse el conjunto más en el sentido de un recorte fortuito del mundo visible. La diagonal como dirección cardinal del barroco es ya una subversión de la tectónica del cuadro en cuanto niega la escena en ángulo recto, o por lo menos la disimula. Pero el propósito de lo no cerrado, de lo contingente, lleva consigo la consecuencia de relegar también a segundo término los aspectos llamados “puros”, a saber: la frontalidad y el perfil decisivos. El arte clásico lo quiso en su fuerza elemental y lo fue cultivando gustosamente como contrastes; el arte barroco procura que las cosas no se inmovilicen en tales aspectos elementales. Si alguna vez tropezamos con ellos nos producen más el efecto de lo fortuito que de lo deliberado. Carecen ya de énfasis. En última instancia, se tiende cabalmente a no permitir que el cuadro nos brinde un trozo del mundo con existencia propia, sino un espectáculo que pasa y en el que cabe al espectador la dicha de participar un instante. En el fondo no se trata de verticales y horizontales, de frente y perfil, de tectónico y atectónico, sino de si la figura, el conjunto del cuadro, han de parecer como algo deliberadamente visible o no. La búsqueda del instante transitorio es también un factor de la “forma abierta” en la manera de enfocar el cuadro del siglo XVII.

Importa señalar que muchos historiadores del arte consideran a Wölfflin como el teórico más importante del formalismo, toda vez que recoge y parte de las reflexiones de los iniciadores de esta corriente como Adolf Hildebrand y Konrad Fielder, para llegar a postulados completamente diferentes. Sobre el calificativo de formalista, Wölfflin mismo lo asume de la siguiente manera: “Acepto el título [de formalista] como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible. En el arte hay una evolución interna de la forma. Por meritorios que sean los esfuerzos para relacionar el continuo cambio de formas con las condiciones cambiantes del entorno, y por indispensable que sean el carácter humano de un artista y la estructura social y espiritual de una época para explicar la fisonomía de la obra de arte, no hay que ignorar que el arte, o para decirlo mejor, la imaginación creadora

de formas, tiene, según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias.”¹³⁸ Y aunque la afirmación anterior pareciera desdeñar el sentido y el espíritu del arte, el mismo Wölfflin se encarga de aclarar que la palabra “forma” tiene significados muy diversos, “pues al fin y al cabo todo es forma en las artes plásticas y un análisis formal completo captará necesariamente el elemento espiritual”.¹³⁹

De esa manera, reconoce como prioritario el análisis de la evolución de la forma, cuyos cambios sin embargo responden a las nuevas sensibilidades de una época determinada. Así, la concepción de Wölfflin superpone dos niveles distintos de análisis: el nivel prioritario del estudio formal de la evolución del arte, sujeto a leyes universales, y el nivel del significado, que tiene una correspondencia con los cambios de mentalidad y sensibilidad de una época. Ambos niveles no se excluyen sino que se complementan y se expresan en la “forma”, en el sentido más amplio del término. Aunque Erwin Panofsky polemiza con esta postura, reconoce sin embargo que “cada obra de arte está dominada por una normativa formal interna que no aparece a la mirada sino cuando es vista ‘como ha de ser mirada’. Este pensamiento, que resulta tan natural en los tiempos presentes no lo era igualmente en los escritos de la teoría del arte primitivo y todavía menos en el siglo XIX, del cual Wölfflin es heredero y transgresor”.¹⁴⁰

La obra de Wölfflin está orientada a determinar los principios mediante los cuales la forma cambia y evoluciona, expresándose esos cambios en leyes. En este punto se reconoce deudor de su maestro Jacob Burckhardt, quien había buscado “formular con la mayor claridad las leyes vivas de la forma”, y cuya inclinación historiográfica se dirigía cada vez más hacia lo general y permanente, que sobre la individualidad y la personalidad creadora. Burckhardt es una figura clave en el desenvolvimiento personal de Wölfflin, aunque no lo sea tanto en el orden de sus ideas, dado que, a pesar de sus intentos de absoluta continuidad, el maestro acentúa mucho más el aspecto histórico que su discípulo. En 1888 Wölfflin publicó su primera obra: *Renaissance und Barock*,¹⁴¹ en la que ya se distingue su metodología de trabajo, consistente en buscar aquellos principios generales que configuran el estilo sobre las obras individuales y los artistas, es decir, en diseñar una historia del arte interpretativa y no descriptiva. En esta obra aparece por primera vez su concepto de lo

¹³⁸ Heinrich Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-15.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ Erwin Panofsky, “Heinrich Wölfflin”, *La perspectiva como “forma simbólica”*, Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona, 1987, pp. 84-88.

¹⁴¹ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1978.

pictórico, como prefiguración de su idea consolidada en sus *Conceptos fundamentales*. Consideraba nuestro autor que lo pictórico se encuentra tanto en la pintura como en la arquitectura, y algunos elementos de ésta última podían evocar o sugerir efectos no reales, como en la pintura, pues la mirada plástica siempre precede a la pictórica, afirmaba.

Sus *Conceptos fundamentales* ha sido su obra más comentada y criticada, pues en ella aparece muy clara su posición frente a la historia del arte, cuyo propósito es indagar en la configuración del estilo, prescindiendo de la historia de los artistas, en lo que él llama una “historia del arte sin nombres”, posición que refiere la intención de presentar aquello que se encuentra por debajo de lo individual. Desarrolla sus puntos de vista con base en un estudio de la evolución general de la forma, siguiendo unos principios que, partiendo del paso del Barroco al Renacimiento, sean posteriormente considerados como de validez universal. Su postura teórica parte del concepto del estilo, que señala posee tres variantes: un componente individual, que es el estilo personal o del artista, su peculiar manera de realizar el arte; un componente nacional, que es la manera en que tradicionalmente en una región geográfica se realiza el arte o se presentan los temas; y un componente de época, que es la manera en que en un periodo determinado se realiza el arte o se representan los temas. Sin embargo, para Wölfflin este esquema resulta incompleto si no incluyera el “modo de representación como tal”, y aquí su tesis es donde expresa el mayor peso, al afirmar que “todo artista se halla con determinadas posibilidades *ópticas*, a las que se encuentra vinculado”,¹⁴² pues en la historia del estilo se descubre un sustrato de conceptos que se refieren a la presentación como tal, pudiéndose hacer una “historia evolutiva de la visualidad occidental”, en la cual la diferencia de caracteres individuales y nacionales ya no tendría tanta importancia.

Con su propuesta Wölfflin separa los elementos individuales y nacionales del estilo, considerándolos como condicionantes, poniendo todo su énfasis en la configuración artística que llama como *óptica*, de cada época o de cada estilo. Introduce asimismo un elemento de relativismo, de gran trascendencia en la historia y la teoría del arte, pues con este valor no existen estilos mejores que otros, sino simplemente estilos distintos, como distintas son las miradas. El barroco no es la decadencia del clasicismo, como pudiera interpretarse a la luz de Winckelmann, sino otra manera de representar. Los juicios de valor sólo pueden emitirse dentro de los límites de cada configuración *óptica* o de cada estilo. En

¹⁴² Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales...*, *op. cit.*, p. 14.

el caso del Renacimiento y del Barroco, las simpatías por cada cual puede recaer en uno o en otro, y en todo caso lo que importa es tener la conciencia de que se juzga de una manera arbitraria. Éste es el principio de relatividad introducido por Wölfflin, que constituye uno de los pilares de su sistema, a la vez que una de sus mayores contribuciones —junto con los historiadores de la Escuela de Viena— al diseño de una historia del arte universal y comprehensiva. El historiador debe estudiar todas las formas artísticas, valorándolas en sí mismas y no en relación con una supuesta cima del arte, el clasicismo.

Wilhelm Worringer y el expresionismo como centro de interés

La aportación de Worringer resulta fundamental a través de su obra *Abstracción y Naturaleza*, propuesta como una contribución a la estética de la obra de arte perteneciente al “campo de las artes figurativas”, con un claro deslinde frente a la estética de lo bello natural.¹⁴³ Dicha obra consta de dos partes fundamentales, una teórica y una práctica, la primera de las cuales trata sobre la abstracción y proyección sentimental, así como del naturalismo y estilo, en tanto la segunda propiamente de la ornamentación. Parte del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo, sin nexos con ella, si es que por “naturaleza” se entiende la superficie visible de las cosas. Lo bello natural no constituye ninguna condición del objeto artístico, aunque aparentemente ha llegado a ser un valioso factor de éste. Ello se deduce a partir de que las leyes específicas del arte nada tienen que ver con la estética de lo bello natural, por lo que no se trata de analizar por ejemplo las condiciones en que aparece bello un paisaje, sino las situaciones en que la representación de este paisaje se convierte en obra de arte.

La estética moderna ha dado el paso decisivo del “objetivismo estético al subjetivismo estético”, lo que quiere decir que no parte de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, y culmina con una teoría de nombre general que puede designarse como teoría de *Einfühlung* (proyección sentimental), a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprehensiva, y Worringer retoma como punto de partida para que, en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, se parta del afán de abstracción. Así, mientras el afán de *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de la abstracción halla la

¹⁴³ Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, México, FCE, 1953.

belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidad abstractas.

La fórmula más sencilla para caracterizar el *Einfühlung* como vivencia estética es: el goce estético es un autogoce objetivado, y gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme en él, penetrar en él con mi sentimiento. Mientras la estética anterior operaba con los sentimientos del placer y del dolor, Lipps atribuye a esos dos sentimientos solamente el valor de los tonos afectivos, en el mismo sentido que el tono de los colores. Lo decisivo no es, pues, el tono del sentimiento, sino el sentimiento mismo, es decir, el movimiento, la vida interior, la actividad interna. El supuesto del acto de *Einfühlung* es la actividad perceptiva general, “pues todo objeto sensible, en cuanto exista para mí, siempre es solamente la resultante de estos dos componentes: lo perceptible por los sentidos y mi actividad perceptiva”.

Reconoce Worringer que el fin de su disertación es demostrar que no se puede sostener la tesis según la cual el proceso de proyección constituye en todos los tiempos y en todas partes el supuesto de la creación artística, pues con la teoría de la *Einfühlung* nos quedamos perplejos ante las creaciones artísticas de muchas épocas y pueblos, sin que nos ayude en absoluto a comprender, por ejemplo, todo el inmenso complejo de obras de arte que no caben dentro del estrecho marco grecorromano y moderno occidental. Como la historia del arte floreció en el siglo XIX bajo una concepción materialista, su valoración sobre la génesis del arte resulta exagerada por tener como base factores secundarios que no profundizan en el ser más hondo de la obra misma. Este materialismo artístico, “chabacano y cómodo”, lo ilustra perfectamente la obra *Estilo* de Gottfried Semper, siendo Alois Riegl quien introdujera en el método de análisis “histórico-artístico” el concepto de “voluntad de arte”, entendida como aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, independientemente de los objetos y del modo de crear, que se manifiesta como voluntad de forma.

Se trata del “momento” primario de toda creación artística, siendo toda obra de arte —en su más íntimo ser— una objetivación de esa voluntad artística absoluta, existente *a priori*. El método del materialismo artístico no puede fincarse por tanto en lo postulado por Semper, por su “interpretación mezquina” de la obra de arte, al ver en ella tres factores como su propósito utilitario, la materia prima y la técnica, limitándose a ver en la historia del arte

una historia solamente de la capacidad. La nueva concepción, en cambio, considera la historia evolutiva del arte como una historia de la voluntad, que parte del supuesto psicológico de que la capacidad es sólo un fenómeno secundario con respecto a ésta. Las particularidades de épocas pretéritas no se deben a una falta de capacidad, sino a una voluntad orientada en otro sentido, siendo lo decisivo entonces aquello que Riegl llama “la voluntad artística absoluta”.

Pero anticipa Worringer la necesidad de dilucidar la relación existente entre la imitación de la naturaleza y la estética, para lo cual es necesario convenir que el impulso imitativo, como necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y su satisfacción nada tiene que ver con el arte. De ningún modo debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico, pues en su calidad física no son idénticos del todo y hay que distinguirlos claramente, por muy difícil que esto parezca. Cualquier confusión entre estos dos conceptos es de graves consecuencias, y es probable que de ello se origine la actitud torcida de la mayoría de los hombres sobre el arte. El arte genuino ha dado satisfacción en todos los tiempos a una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación, el gusto juguetero por la reproducción del modelo natural. La aureola que rodea el concepto de arte, toda amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, sólo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas.

La necesidad de proyección sentimental puede considerarse como supuesto de la voluntad artística en el único caso de tender ésta hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en su sentido elevado. El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa como belleza, es una satisfacción de esa necesidad interna de “autoactividad” que es para Lipps la premisa del proceso de proyección sentimental. En las formas de una obra de arte nos gozamos a nosotros mismos. El goce estético es goce objetivado de sí mismo, y el valor de una línea, de una forma, consiste en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella. En qué medida la voluntad artística está determinada por el afán de abstracción, lo podemos leer en las mismas obras de arte, sirviéndonos para ello de un método que se infiere que la tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza —hasta donde exista entre ellos tal

voluntad—, en la voluntad del arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente, el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*.

Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante estos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual. Si la agorafobia física es entendida como aquel sentimiento patológico en una etapa evolutiva del hombre en que éste, para familiarizarse con un espacio que se extendía delante de él, no podía confiar exclusivamente en sus impresiones visuales y tenía que recurrir a las garantías que le ofrecía el tacto. Una situación parecida acontece con la agorafobia espiritual, frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del universo. Sólo los pueblos civilizados de Oriente, cuyo más profundo instinto cósmico se oponía a un proceso de racionalización, siguieron conscientes del insondable caos de los fenómenos vitales sin dejarse engañar por el domino externo del intelecto sobre el panorama universal. Su agorafobia espiritual, su instinto para la relatividad de todo lo que es, no era, como en los pueblos primitivos, *anterior* sino *superior* al conocimiento; se encontraba por *encima* del conocimiento.

Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban esos pueblos dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse de ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esa manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexa natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad,

volverlo necesario e inmutable, aproximarlo a su valor absoluto. Decía Riegl que el “estilo rigurosamente geométrico, estructurado según las leyes de la simetría y el ritmo, es, desde el punto de vista de la sujeción a la ley, el más perfecto. Pero en nuestra valoración ocupa el lugar más inferior y la historia evolutiva de las artes enseña que este estilo era propio de pueblos en un periodo en que ocupaban todavía un nivel cultural relativamente bajo”. Lo que podemos decir al respecto es que cuanto menos familiarizada esté la humanidad —en virtud de una comprensión intelectual— con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta.

No es que el hombre primitivo buscara más ansiosamente o sintiera con mayor intensidad la sujeción a la ley que rige la naturaleza, sino todo lo contrario. Precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior, fue tan fuerte en él el anhelo de privarlas de su condición caprichosa y caótica y darles un mayor valor de necesidad y sujeción a ley. Recurriendo a una comparación atrevida, señala Worringer que en el hombre primitivo el instinto para “la cosa en sí”, valga la frase, era más fuerte que en el hombre de nivel superior. El creciente dominio intelectual sobre el mundo exterior y la costumbre adquirida hacen que este instinto pierda su agudeza y vigor. Sólo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para “la cosa en sí”. Lo que antes había sido instinto es ahora el producto del último conocimiento. Estamos autorizados a suponer que la forma artística abstracta es una creación puramente instintiva; que el afán de abstracción se forjó esta forma de acuerdo con una necesidad elemental, sin intervención del intelecto. Debido precisamente a que todavía el intelecto no había debilitado el instinto, la predisposición a la sujeción de la ley podría encontrar la expresión abstracta para ella.

No fue el afán de imitación —la historia del impulso de imitación no es la historia del arte— lo que obligó al hombre a la reproducción artística de un modelo natural, sino la aspiración a redimir el objeto, en cuanto suscitaba un interés particular, de su vinculación con las otras cosas y su dependencia de ellas, a arrebatarlo del curso del acaecer y tornarlo absoluto. Riegl afirma expresamente que la voluntad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basaba en el afán de abstracción: “Los pueblos civilizados de la antigüedad veían en las cosas exteriores, por analogía con su propia naturaleza (antropismo), que presumían

conocer, individuos materiales de diferentes tamaños, cada uno de los cuales integraba junto con los demás, cuerpos estrechamente coherentes, unidades indisolubles. Su percepción sensorial les mostraba las cosas confusa y caprichosamente entremezcladas, pero por medio del arte aislaban determinados individuos, presentándolos en su unidad claramente deslindada. Las artes plásticas de toda la antigüedad persiguieron, pues, como finalidad última el reproducir las cosas exteriores en su clara individualidad material, evitando y suprimiendo, frente a la apariencia palpable de la naturaleza, todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la expresión inmediatamente persuasiva de dicha individualidad”.¹⁴⁴ Consecuencia decisiva de una voluntad artística de este tipo fue por una parte que la representación se acercaba al plano y por la otra, que se suprimía por completo la representación espacial al reproducir exclusivamente la forma en sí. La supresión de la representación espacial era un imperativo del afán de abstracción, si no por otras razones, por ser el espacio precisamente aquello que vincula entre ellas las cosas, que les da su relatividad en el panorama universal y, también, porque el espacio no se deja individuar. Un objeto que depende todavía del espacio, como objeto sensible, no lo podemos percibir en su individualidad material. Se aspiraba, pues, a la forma individual redimida del espacio.

Al reconocer que el goce estético es auto-goce objetivado, se afirma que el afán de proyección sentimental es precisamente una afirmación de nuestro yo y de nuestra voluntad general de actividad. “Siempre necesitamos la autoactividad. Ésta es incluso una necesidad fundamental de nuestro ser.” Pero al introducir nuestra ansia de actividad en otro objeto, nos hallamos dentro de éste; al quedar absorbido nuestro afán de vivencia interna por un objeto exterior, por una forma exterior, estamos redimidos de nuestro ser individual. Sentimos que nuestra individualidad se vierte en un recinto firmemente delimitado, frente a la infinita diferenciación de la conciencia individual. Esta objetivación del yo encierra un enajenarse del yo. La afirmación de nuestra necesidad individual de actividad representa a la par una restricción de sus posibilidades ilimitadas, una negación de sus diferencias incompatibles. Con nuestro afán interior de actividad reposamos dentro de los límites de esta objetivación. “En la *Einfihlung* no soy, por tanto, ese yo real, sino estoy interiormente separado de todo lo que soy fuera de la contemplación de la forma. Sólo soy es yo ideal, contemplador”.¹⁴⁵ En ese sentido es acertada la expresión, frecuentemente usada, de que “nos perdemos” en la contemplación de una obra de arte. “Y precisamente por esto —nos dice Schopenhauer— la persona entregada a tal contemplación deja de ser individuo, pues

¹⁴⁴ Aloïs Riegl, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992 [1901].

¹⁴⁵ Theodor Lipps, *Estética*, Hamburgo/Leipzig, 1903-1906, p. 247.

el individuo se ha perdido en la contemplación; sino que es un puro sujeto del conocimiento, sujeto sin voluntad, sin dolor, sin tiempo”.¹⁴⁶

A los dos polos de la voluntad artística corresponden asimismo dos conceptos de naturalismo y estilo, para lo cual se requiere empezar a ponerse de acuerdo sobre el significado de la palabra naturalismo, distinguiéndola con claridad del concepto de lo imitativo, pues ello es origen de erróneas interpretaciones en la contemplación del arte moderno. El naturalismo significa un acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, pero no porque se haya querido representar un objeto natural apegándose fielmente a su corporeidad, sino por haberse despertado la sensibilidad hacia la belleza de la forma orgánica y vitalmente verdadera y por el deseo de satisfacer esa sensibilidad rectora de la voluntad artística absoluta. Se aspiraba a la dicha que da lo orgánico viviente y no a la de lo vitalmente verdadero. Claro que en estas definiciones no se toma en cuenta el contenido, factor secundario en toda representación artística. En la época del Renacimiento, por ejemplo, la voluntad artística no consistía en reproducir las cosas del mundo exterior, ni en representar su apariencia corpórea, sino en proyectar hacia afuera, en una independencia y perfección ideal, las líneas y formas de lo orgánico-vital, su eutimia y toda su esencia interna, para que la obra acogiera el propio sentimiento vital en plenitud de sus energías activas. El supuesto anímico no fue, por tanto, el placer juguetero y trivial de la coincidencia de la representación artística con su objeto, sino el ansia de abrirse a la felicidad brindada por el misterioso poder de la forma orgánica, que permitía al hombre disfrutar en ella a su propio organismo. El arte era entonces un autogoce objetivado.

La eliminación de la diferencia fundamental entre la pura imitación de la naturaleza y el naturalismo como género artístico es una consecuencia de la interpretación errónea o parcial por parte de la posteridad, de las grandes épocas de la antigüedad clásica y el Renacimiento. Perteneciente al terreno del arte propiamente dicho y, por lo tanto, asequible a una valoración estética es sólo el naturalismo como género artístico, ese naturalismo cuyos puntos culminantes fueron precisamente el Renacimiento y la Antigüedad clásica. Su supuesto anímico es el proceso de producción sentimental, cuyo objeto más cercano es siempre lo orgánico y afín; es decir, dentro de la obra de arte se llevan a cabo procesos formales que corresponden a las tendencias orgánicas naturales dentro del hombre y permiten a éste, a través de la contemplación estética, verter libremente todo su

¹⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Mestas Ediciones, 2007.

sentimiento vital, con su interno afán de actividad, en la corriente de este acaecer formal, que es para él una fuente de dicha. Arrastrado por esta afluencia inefable siente la plena serenidad que se produce en el hombre cuando, redimido de la diferenciación de su conciencia individual, puede gozar la clara felicidad de su ser puramente orgánico. A este concepto de naturalismo contraponen Woringer el de estilo, palabra sumamente elástica en cuanto a su empleo y significación. El uso lingüístico general entiende por “estilo de una obra de arte” más o menos aquello que eleva la reproducción al modelo natural a una esfera más alta, es decir, aquel arreglo que el modelo sufre para ser traspuesto al lenguaje del arte.

Después de asociar el concepto de naturalismo con el proceso de proyección sentimental, se busca relacionar el concepto de estilo con el otro polo de la sensibilidad artística del hombre que es el afán de abstracción, cuya primera satisfacción se encuentra en la abstracción puramente geométrica que, redimida de toda conexión del mundo exterior, brinda una felicidad cuyo misterioso origen no hay que buscarlo en el intelecto del contemplador sino en las más hondas raíces de su constitución psicosomática. Se puede suponer que la creación de la abstracción geométrica es creación exclusiva del hombre, desde las condiciones de su propio organismo, y que su coincidencia y afinidad con las leyes de la forma cristalina y, en un sentido más amplio, con las leyes mecánicas de la naturaleza en general, ni siquiera era conocida al hombre primitivo o que al menos no le sugiera aquella creación, que como ya se dijo, proviene del puro instinto. Lo característico y distintivo de la abstracción geométrica es la necesidad que desde los supuestos de nuestro organismo sentimos en ella. Y este valor de necesidad es lo que provocaba al hombre primitivo aquella dicha cuya dinámica entendemos solamente al acordarnos del sentimiento de desamparo que pudo haberlo dominado frente a la multiplicidad y confusión del mundo. En la necesidad e inmutabilidad de la abstracción geométrica podía descansar, y ella no dependía ni de las cosas del mundo exterior ni del mismo sujeto contemplador. Era para el hombre la única forma absoluta concebible y alcanzable, sobre la que no pudo contentarse, pues su próxima aspiración debía ser acercarse a aquel valor absoluto la cosa individual del mundo exterior que le llamara más la atención, es decir, arrancarla de la corriente del acaecer, liberarla de toda contingencia y arbitrariedad, elevarla al ámbito de lo necesario, en una palabra: eternizarla.

En su afán de lograr en la reproducción artística de las cosas del mundo exterior el acercamiento de éstas a su valor absoluto, a aquello que Riegl llama su “individualidad

material cerrada”, reconoce Worringer, se ofrecían al hombre dos posibilidades: la primera consistía en alcanzar esa individualidad material cerrada, mediante la exclusión de la representación espacial y de toda intervención subjetiva; la segunda consistía en redimir el objeto de su relatividad para eternizarlo mediante un acercamiento a las formas cristalino-abstractas. Es natural que ambas soluciones pudieran realizarse en un mismo acto, pues se compenetran a tal grado que es difícil llevar a cabo una separación estricta, sobre todo en vista de que ambos impulsos brotan en el fondo de una misma raíz y son manifestaciones de una misma voluntad. Decía Riegl que los pueblos civilizados de la antigüedad opinaban que la tarea de las artes plásticas era representar las cosas como fenómenos materiales individuales, no en el espacio, sino en el plano,¹⁴⁷ a lo que Worringer señala que la voluntad el arte no consistía en percibir el modelo natural en su individualidad material, sino en reproducir éste, lo que quiere decir que la sucesión temporal de los momentos de percepción y su integración mediante el proceso puramente visual se convierten en un todo para la representación mental. Esta forma de representación es la que importa, y no la percepción visual, pues sólo en la reproducción de este todo cerrado que vivía en la representación mental, podía el hombre encontrar un equivalente aproximado de la individualidad material absoluta de la cosa, eternamente inalcanzable para él.¹⁴⁸

La tendencia original de la voluntad artística inherente a los pueblos de la antigüedad fue, pues, destilar de los monumentos vagos de la percepción, la que propiamente confiere a las cosas del mundo exterior su relatividad, un *abstractum* del objeto que para la representación mental constituyen un todo y pudiera dar al espectador la tranquilizadora conciencia de gozar el objeto en la inalterable necesidad de su individualidad material cerrada. Esto era posible sólo dentro del plano, donde se podía respetar de la manera más rigurosa la trabazón táctil de la representación. “Esta superficie no es la óptica, en que el ojo quiere hacernos creer a cierta distancia del objeto, sino la *háptica* (táctil), que nos es sugerida por las percepciones del tacto, pues a ese nivel evolutivo la convicción de la individualidad material depende también de la seguridad que el hombre tenga de la impenetrabilidad de las cosas al tacto”.¹⁴⁹ Se reafirma que la segunda posibilidad de satisfacer el afán de abstracción es relacionar la representación del modelo natural con los elementos de aquella abstracción más pura, o sea la sujeción a la ley geométrico-cristalina, para imprimirle de esta suerte el sello de lo eterno y sustraerla a la temporalidad y arbitrariedad.

¹⁴⁷ Alois Riegl, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

¹⁴⁸ Wilhelm Worringer, *op. cit.*, pp. 52-56.

¹⁴⁹ Alois Riegl, *op. cit.*, 1980.

Recapitulando: el impulso artístico primordial nada tiene que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y capricho del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica, en la que la emancipación de la accidentalidad y temporalidad que rigen el panorama universal halla su expresión acabada, la sola concebible para el hombre. Pero éste siente también la necesidad de sustraer la cosa individual que ocupa su interés en alto grado, a su conexión oscura y desconcertante con el mundo externo y, de esta suerte, al flujo del devenir, y de acercarla en la representación a su individualidad material, de depurarla de todo lo que en ella es vida y temporalidad, y de independizarla en la medida de lo posible tanto del mundo exterior circundante como del sujeto del espectador, que en ella no quiere gozar lo afín y viviente, sin la necesidad y sujeción a la ley, la deseada abstracción, única asequible para él, en que puede descansar de su propia vinculación con la vida. Las dos soluciones encontradas eran: reproducir la individualidad material cerrada lo más consecuentemente posible dentro del plano o —segundo camino— incorporar a la representación del mundo rígido de lo cristalino-geométrico.

Esta definición pretende abarcar con el concepto de *estilo* los factores que acabamos de tratar, todos ellos resultado del afán de abstracción, y contraponerlos como tal al naturalismo resultante del afán de proyección sentimental. Como se ha podido comprobar, el afán de proyección sentimental y el afán de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, en cuanto ésta es accesible a la valoración estética. Es evidente que el afán de proyección sentimental sólo puede surgir donde a raíz de la predisposición, del desarrollo de favorables condiciones climáticas y otros supuestos propicios, se haya producido cierta relación de confianza entre el hombre y el mundo circundante. Se puede resumir señalando que el concepto de estilo abarca todos aquellos elementos de la obra de arte que se derivan psíquicamente del afán de abstracción, mientras que el concepto de naturalismo comprende aquellos otros que están basados en el afán de proyección sentimental.

En la segunda parte de *Abstracción y Naturaleza*, llamada “Práctica”, abunda Worringer sobre el concepto de ornamento, apoyado en gran medida en las aportaciones de Riegl, y resume señalando que todo arte trascendental tiende a privar los elementos orgánicos de su valor orgánico, al traducir lo cambiante y relativo a valores de necesidad absoluta. Pero tal

necesidad la siente el hombre más allá de lo viviente, en la esfera de lo inorgánico.¹⁵⁰ Es lo que llevó la línea rígida a la forma muerta, cristalina. Todo lo viviente lo tradujo al idioma de esos valores impercederos y absolutos, pues las formas abstractas, sustraídas a lo finito, son las únicas y las más altas en que el hombre puede descansar de la anarquía del panorama cósmico. Por otra parte, la sujeción a ley de ese mundo inorgánico se refleja en la sujeción a la ley del órgano que nos sirve para superar nuestra dependencia humana: nuestro entendimiento. Esas complejas relaciones permiten enfocar una historia evolutiva de esa manifestación vital del hombre que llamamos arte, que empieza durante el momento en que el entendimiento, emancipándose del suelo natal del instinto y comenzando a confiar en sí mismo, se encarga paulatinamente de la función de perpetuar las percepciones, función desempeñada hasta entonces por la actividad artística. Lo que entonces sucede es que las cosas del mundo orgánico ya no se someten a la ley orgánica sino a la ley del espíritu humano, para que empezara el imperio de la ciencia y el arte trascendental perdiera terreno. Así, el arte nuevo que surge es el arte clásico, al que no le falta, como al antiguo, la alegría, al tornarse como un lujo del alma. Se ha vuelto un ejercicio —dispensador de ventura, libre de toda coacción, de toda finalidad— de fuerzas internas hasta entonces paralizadas. Su dicha ya no es la rígida sujeción a la ley abstracta, sino la suave armonía del ser orgánico.

Podemos concluir señalando que Wilhelm Worringer estudió y comparó la teoría del “propósito artístico” de Riegl con la de la empatía de Lipps, y escribió como resultado de ello *Abstraktion un Einfühlung (Abstracción y Naturaleza)*, que pronto se convirtió en herramienta teórica de la estética expresionista. Reconocía que los propósitos artísticos del hombre no han sido siempre los mismos, pues a veces éste ha estado en sintonía con la naturaleza, pero en otras ha experimentado un antagonismo o se ha sentido amenazado por ella. La empatía era la fuerza impulsora solamente cuando la sociedad tendía a lo orgánico, al naturalismo, cuando deseaba fundirse con la naturaleza. Así explica cómo la antipatía hacia lo orgánico podía conducir a las formas artísticas de carácter abstracto, como la arquitectura o escultura egipcias, o las formas geométricas del arte bizantino o musulmán. La abstracción —decía— es el instinto de arrancar el objeto de su contexto natural en el mundo y romper sus relaciones para clarificarlo, estabilizarlo y darle una forma nueva y

¹⁵⁰ Wilhelm Worringer, *op. cit.*, pp. 65-69.

absoluta. Así, la empatía era la base del “naturalismo”, mientras la abstracción del “estilo”.¹⁵¹

Worringer llegó a entender perfectamente los postulados del nuevo movimiento expresionista, de tal manera que el artista Franz Marc llegó a reconocer las aportaciones de *Abstracción y Naturaleza* como uno de los dos intentos¹⁵² para crear las bases de una nueva crítica del arte moderno. Después de su encuentro con Wassily Kandinsky en Munich (1908), Worringer se convirtió en importante portavoz del expresionismo, al que se refirió como una rebelión del espíritu contra el sensualismo y el realismo. En su opinión, en el expresionismo el centro de interés estaba nuevamente en la visión y no en el conocimiento; en la revelación y no en la observación. Para el año de 1919 sostenía que el “elemento apasionante del expresionismo, visto en el contexto de la historia del desarrollo artístico —dentro del reducido marco europeo posmedieval— era que constituía el primer intento coherente de llevar a cabo el experimento de una completa espiritualización de la expresión”.¹⁵³ Pero en el intento de romper con la tradición y el racionalismo, y la búsqueda ferviente de una nueva experiencia religiosa, estaban ligados al redescubrimiento del arte cristiano medieval. A diferencia de los nazarenos o los prerrafaelistas, los expresionistas no estaban satisfechos con la representación de las criaturas de Dios, sino que deseaban volver a experimentar la Creación misma. “La Pintura —decía Goethe—, afirma lo que el hombre quiere ver, lo que el hombre debe ver, y no lo que normalmente ve. Si realmente se necesita un programa del expresionismo, aquí lo tenemos.”¹⁵⁴

Entre la tradición y la contemporaneidad románticas

Para la mayoría de los historiadores del arte moderno, especialmente aquellos que sitúan a la ciudad de París como su eje central, el romanticismo desapareció como a mediados del siglo XIX, con el surgimiento del realismo como movimiento de contracorriente, representado en la pintura de Gustave Courbet y de Jean-François Millet. Los valores místicos y espirituales, sentimentales y simbólicos fueron en teoría dejados a un lado por la

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 121-124.

¹⁵² El otro intento lo fue la obra de Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá (La nave de los locos), 1981.

¹⁵³ Wilhelm Worringer, “Kritische Gedanken zur neuen Kunst”, en *Genius*, II, 1919, p. 30, cit. en Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza Forma, 1989, p. 27.

¹⁵⁴ Hermann Bahr, *Expresionismus*, 1919, p. 15, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 28

realidad materialista, social y figurativa de la nueva pintura francesa, que adquiriría su mayor brillo con el surgimiento de la escuela impresionista, representada por Eduard Manet, Camille Pissarro, Edgar Degas, Claude Monet y Jean-Pierre Renoir, alrededor de 1860, y que se inspiraba en los descubrimientos de la física óptica y en el comportamiento de la luz sobre la naturaleza y los objetos.

No obstante, fuera de la metrópoli francesa, otros artistas se mantuvieron en sus exploraciones románticas de creación, entre quienes destacaban las individualidades de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch y Ferdinand Hodler, entre muchos otros, cuya obra entrañaba un fuerte contenido de inspiración religiosa y sentimental, al reflejar una búsqueda por expresar los misterios más profundos de la vida del hombre. Este grupo de pintores llegó a tomar distancia de sus contemporáneos impresionistas, y llegaría más a ser tomado en cuenta por el movimiento expresionista, que surgiría algunos años después en Alemania.

La afinidad creativa de Van Gogh con Caspar David Friedrich —precursor del romanticismo alemán— es extraordinaria, en lo que se refiere a su concepción del paisaje. Relata el holandés en una de sus cartas: “He pintado otros tres lienzos grandes [...] campos de trigo bajo cielos turbulentos, y no necesité esforzarme mucho para expresar tristeza y extrema soledad.” La pasión romántica se reinventa en los paisajes de Van Gogh, que contienen una fuerte carga simbólica y espiritual, ligada estrechamente a la vista adusta y abrumadora de la naturaleza. Y la identificación iconográfica es aún mayor, cuando comparamos sus pinturas sobre la vieja iglesia de Nunen, con la *Abadía bajo unos robles* de Friedrich. Al respecto Van Gogh expresa sus profundas convicciones religiosas, inherentes a esta obra:

He querido expresar cómo estas ruinas [se refiere a *La vieja torre de la iglesia de Nunen* (1885)] muestran que desde hace siglos los aldeanos de allí son enterrados en los mismos campos donde trabajan durante su vida [...]. He querido decir cuán simple es el hecho de morir y ser enterrado, tan tranquilamente como la caída de la hoja de otoño, nada más que con un poco de tierra removida y una pequeña cruz de madera. Allí donde la hierba del cementerio se detiene, los campos de las inmediaciones trazan, del otro lado del muro, una última línea de horizonte —como un horizonte marino—. Y esta ruina me dice cómo una fe, una religión, se ha carcomido, aunque haya tenido fundamentos sólidos, cómo entre tanto, para

los aldeanitos, vivir y morir es lo mismo y sigue siendo exactamente igual que para la hierba y las florecillas que crecen allí el hecho de germinar y marchitarse, sencillamente.

“Las religiones pasan, Dios queda”, dijo Victor Hugo, a quien también acaban de enterrar.¹⁵⁵

Y la empatía de Van Gogh con la obra del también romántico Philipp Otto Runge tampoco puede pasarse por alto, al concebir aquél la naturaleza como si fuera una extensión directa de la emociones humanas, cuestión ésta ya expresada en algunas de sus cartas dirigidas a su hermano Theo y sobre todo en su obra paisajista como *Huerto en flor* (1888), *Jardín florido con sendero* (1888), y su famoso *Bodegón. Florero con girasoles* (1888). Y al igual que Runge, Van Gogh también hizo retratos de niños, porque la pintura de flores e infantes no la asumía como algo bonito y sentimental, sino como una mirada hacia los “receptáculos vírgenes que aquí en la tierra son depositarios de las misteriosas energías de que Dios las rodea”.¹⁵⁶ Y con el mismo espíritu de los viejos artistas románticos, Van Gogh reitera la imagen del sol como un elemento casi sagrado, en un sentido a veces tan explícito, a la manera de William Blake o Palmer, concediéndole al astro poderes sobrenaturales.

Junto con Van Gogh, Edvard Munch y Ferdinand Holder serían las otras dos individualidades neorrománticas, contemporáneas al impresionismo predominante. En su cuadro *La danza de la vida* (1899-1900), Munch llega a los mismos resultados conceptuales que Friedrich, al abordar el tema de las edades del hombre como un tema profano y simbólico. Mientras el viejo romántico se expresaba mediante la posición, el tamaño y el misterioso movimiento de los barcos en altamar, Munch lo hacía mediante la representación del ciclo biológico humano, a través de un baile de primavera, que tenía como escenario —como en muchas otras de sus obras— la orilla del agua, bajo un cielo dominado por un solo orbe celestial, el sol o la luna. Ahí pintaba en forma por demás sugerente las “tres edades de la mujer, desde el estado de cándida virginidad (blanco), pasando por el de la plenitud sexual (rojo), hasta la macilenta consunción (negro), en el cumplimiento de su sino biológico”. El baile aquí es convertido en una horrible pantomima biológica de aterradora trascendencia, que guarda una analogía compositiva, de estructura tripartita, tan común, con la obra de Friedrich.¹⁵⁷ En otras obras como *El grito* (1889), *La muerte en la habitación* (1896) o *Madonna* (1895-1902), Munch intenta, al igual que Runge en

¹⁵⁵ Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, carta núm. 411, Barcelona, Barral, 1971.

¹⁵⁶ Robert Rosenblum, *The Romantic Child. From Runge to Sendak*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 47.

¹⁵⁷ Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 149-150.

Las horas del día, de crear sus propios íconos religiosos, pero en un sentido contrario al del viejo romántico, pues contrario a la “purificación” rungeana, Munch manifiesta gran pesimismo y morbosidad, representando a la mujer como un ser monstruoso, instrumento de la naturaleza que sirve para perpetuar la especie, polarizando observaciones muy específicas sobre la realidad burguesa a la que era adverso.

De vocación originalmente religiosa, hacia principios de 1880, Holder empezaba a pintar temas de fuerte contenido místico, emparentados con las costumbres arraigadas del norte europeo protestante. Misterios como el trabajo, el nacimiento, el amor, la muerte, los ciclos de la naturaleza, fueron retomados por él y en ellos se percibe una influencia de Runge y de Van Gogh. Del primero, Hodler retoma el uso de la metáfora naturista, y en plano formal recurre a la utilización de una simple y estricta simetría de considerable carga simbólica y jerárquica. Ello se puede observar en obras como *El elegido* (1893-1894), *La noche* (1890) y *El día* (1900), donde ofrece esas correspondencias simbólicas. En sus paisajes de cumbres montañosas se observa la misma búsqueda simbólica, de absoluta quietud, pureza y sanidad, muy propia de los artistas nórdicos de finales del siglo XIX, pero también del viejo Friedrich.

En ese contexto, el pensamiento científico empezó a tener gran impacto en el arte y en la historiografía del arte. La “Ley de contrastes simultáneos de los colores” (1838) de Chevreul influyó sin duda en los impresionistas franceses, de la misma manera que los estudios de Helmholtz sobre fisiología y psicología de la visión del color incidieron sobre la producción artística alemana. Gottfried Semper estableció para el arte una teoría funcional, científica y materialista, basada en la simetría, la proporción y la orientación como elementos universales aplicables también en la naturaleza. Dejaba en su esquema poco espacio para la creatividad personal del artista, pues en su opinión el criterio decisivo era el de la utilidad: “El arte sólo conoce un dueño: ¡la Necesidad! Degenera cuando obedece a los caprichos del artista.”¹⁵⁸

Conrad Fiedler hizo suyas las ideas de Semper, pero reivindicaba la aportación individual del artista, que “crea su propio estilo al imprimir en su mundo conceptual el sello personal de su propio espíritu”.¹⁵⁹ La contribución mayor de Fiedler fue la teoría de la “pura

¹⁵⁸ Oskar Sommer, *Gottfried Semper: Vortrag gehalten in den Versammlungen des Architekten und Ingenieur-Verein, Frankfurt a/M.*, 1885 (Berlín, 1886), p. 7, cit. en Peter Selz, *op. cit.*

¹⁵⁹ Cit. en Hans Eckstein (ed.), *Konrad Fiedler, Vom Wesender Kunst*, Munich, 1942, p. 153.

visibilidad”, en la que reconocía que “en arte, la actividad de la mano depende exclusivamente del ojo, del interés por ver”; así, el arte capacita al hombre para adquirir entendimiento y claridad en medio de la profusión de imágenes que nos proporciona la naturaleza, “porque el arte no es sino el medio por el cual el hombre conquista la realidad”.¹⁶⁰ Fue contrario al pensamiento idealista que juzgaba al arte como la expresión de ideas elevadas, y adverso también al romanticismo, que enfatizaba la emoción como agente principal de la creatividad. No obstante, fue de los primeros en introducir el concepto de “necesidad interior”: “La actividad artística da comienzo cuando el hombre, impulsado por una necesidad interior, domina con el poder de su mente la enredada multiplicidad de las apariencias y la desarrolla en un forma visual configurada.”¹⁶¹ Importa señalar que al concepto de “necesidad interior” no se le atribuía la importancia que más tarde le dieron Wassily Kandinsky y Arnold Schoenberg, cuando hablaban de “impulso interior”.

El escultor Adolf von Hildebrand vino a ampliar la teoría de la percepción visual al afirmar: “Lo que el artista tiene que intentar resolver es únicamente un problema de manifestación visual. El tema que seleccione para su representación no necesita tener un significado ético o poético”,¹⁶² pues las tareas del artista son las de establecer orden y reposo en la percepción, tener una visión monumental, integrada, de la forma, y colocar al hombre en una relación más segura con la naturaleza. Heinrich Wölfflin reconoció las diferencias entre Hildebrand y sus contemporáneos impresionistas, y en concordancia con Fiedler y Hildebrand discutió y comparó a muchos artistas para dedicarse a una “historia del arte sin artistas”.

A la par de esta corriente del pensamiento estético se fortalecía también otra teoría de la percepción, que proponía la psicología de la empatía como base del disfrute estético. Desarrollada por Theodor Lipps, tuvo otros exponentes como Johannes Volkelt y Kart Groos, y se define como un mecanismo hipotético y psíquico que posibilita el goce estético, presuponiendo que el mundo es ajeno al hombre y que sólo una identificación emocional puede fusionar sujeto y objeto. Se trata de una teoría que resultaría muy importante para la crítica expresionista, y en particular para autores como Kandinsky y Klee, quienes hablarían más tarde sobre el significado empático del color, el espacio y la forma. Casi simultáneamente aparecía Alois Riegl en escena, de quien ya hablamos en

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 151-152.

¹⁶¹ Cit. en H. Schaefer-Simmern, *The Unfolding of Artistic Activity*, Berkeley, University of California Press, 1948, p. XI.

¹⁶² Adolf Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, Nueva York, G.E. Stechert, 1907, p. 14.

apartado anterior, quien interpretó la historia del arte como una historia del propósito artístico y no de la habilidad artística, como propugnaba Semper; decía que el arte no era una cuestión de habilidad, sino que ésta era resultado de los propósitos del artista.¹⁶³ A su vez Wilhelm Worringer estudió y comparó la teoría del “propósito artístico” de Riegl con la de la empatía de Lipps, y escribió como resultado de ello *Abstracción y naturaleza*,¹⁶⁴ ya comentada a detalle con anterioridad, que pronto se convirtió en “guía oficial” de la estética expresionista.

Movimiento expresionista

Antecedentes

La primera generación de los expresionistas percibió una gran afinidad con dos periodos históricos del arte alemán: la Edad Media tardía y el romanticismo. La relación con el primer periodo la documenta Wilhelm Worringer en su obra *Formprobleme der Gotik (La esencia del estilo gótico)*,¹⁶⁵ que al igual que su anterior libro —*Abstracción y Naturaleza*— llegó a ser muy importante para la nueva generación de artistas. Worringer establece una polaridad entre la visión mediterránea —tendiente a la empatía— y la “norteña” —inclinada hacia la abstracción—, para mostrarse adverso a la teoría “funcionalista” que daba especial relevancia a los aspectos estructurales de la arquitectura gótica, que utilizaba como ejemplo. Distinguía entre la mera construcción ligada a factores materiales y prácticos, y la arquitectura como un arte que “intenta infundir en esa materia inerte una expresión que corresponde a determinada voluntad del arte”.¹⁶⁶ Recurría a invertir la vieja escala de valores al situar al gótico por encima del arte griego, al otorgarle a aquél una forma grandiosa *a pesar* del material, mediante el cual se expresaban los griegos. Mientras el arte griego simplemente atraía a los sentidos, el gótico se proyectaba hacia un plano superior, espiritual, al desmaterializar para acceder a lo trascendente: “lo contrario a la materia es el espíritu. Desmaterializar la piedra significa, pues, espiritualizarla. Quedan así frente a frente las dos tendencias: la arquitectura griega tiende a sensualizar, la gótica a espiritualizar”.¹⁶⁷

¹⁶³ Aloïs Riegl, *op. cit.*, 1992 [1901].

¹⁶⁴ Wilhelm Worringer, *op. cit.*, 1953.

¹⁶⁵ Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión (Ensayos), 1967 [1911].

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 81.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 82.

Worringer establecía un vínculo entre el expresionismo y la tradición del gótico alemán, cuyo espíritu se remontaba a los periodos de Hallstadt y La Tène,¹⁶⁸ a través de la fantasía lineal del ornamento de entrelazo de los vikingos. Hablaba de la “melodía infinita de la línea del Norte”, de naturaleza esencialmente espiritual y cuya máxima manifestación se encuentra en la catedral gótica del siglo XIII. Este propósito artístico de raíces góticas tuvo continuidad en la obra de Dürero y en el “pathos pictórico de Grünewald”, como corriente mística subalterna en el arte alemán, que reapareció en la propuesta grandiosa, fragmentaria y enigmática de Hans von Marées y que Worringer auguró llegaría a un nuevo clímax con el expresionismo. En una línea no muy diferente a la de Worringer, Karl Scheffler estableció una dicotomía permanente entre la forma regular, ordenada, culta y estática del clasicismo griego, y la forma irregular, imaginativa, creativa y dinámica del gótico, generadora de inquietud y sufrimiento, opuesta al espíritu griego que dio origen a las formas de reposo y felicidad.¹⁶⁹ Esta distinción tendría gran similitud y aproximación con la dicotomía nietzscheana de lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”, donde se postulaba que el arte más grande era una síntesis de esos dos polos. Con lo apolíneo se designaba la contemplación estética de un mundo imaginado y soñado, de hermoso aspecto como liberación del devenir, en tanto lo dionisiaco, en cambio, sugería ese devenir como voluptuosidad furiosa del creador con todas sus consecuencias destructivas.¹⁷⁰ La visión gótica del Norte se mantuvo incluso durante el periodo del Renacimiento, y Grünewald llenó el vacío hasta la nueva explosión gótica del barroco. Más tarde, durante la primera mitad del siglo XIX, el espíritu gótico del romanticismo se impuso rápidamente sobre el neoclasicismo y halló una nueva expresión en el impresionismo, que era el producto de un excitado sentimiento universal por el cual la voluntad inquieta adquiriría forma a través de una lucha, y llevaba su manifestación del desasosiego humano a la transcripción artística de estado apasionado.¹⁷¹ Según Scheffler, la última manifestación del espíritu gótico se encuentra en el funcionalismo de los rascacielos modernos, cuyo decidido énfasis no es más que una reminiscencia de la catedral gótica.

¹⁶⁸ La cultura Hallstadt pertenece a la Edad de Hierro (800-500 a.C.), que tuvo como centro urbano la necrópolis del mismo nombre, situada en la actual Austria, cerca de Salzburgo, donde se han encontrado cerca de dos mil tumbas y más de seis mil objetos, entre ellos cerámica pintada y grafitada. La cultura La Tène pertenece a la Edad del Hierro II (500-100 a.C.), mayoritariamente celta, cuyo núcleo se localizaba en Los Alpes, en donde se han encontrado multitud de enterramientos con diversos objetos predominantemente de hierro y vasos cerámicos de procedencia griega y etrusca.

¹⁶⁹ Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig, 1925, p. 39, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁰ Friedrich W. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 700), 2006 [1872], p. XX..

¹⁷¹ Karl Scheffler, *op. cit.*, pp. 106-107.

Por su parte, el historiador del arte clásico y del Renacimiento, Heinrich Wölfflin, dirigió también su atención hacia el arte medieval durante ese periodo de revalidación expresionista, y en su estudio sobre las miniaturas del siglo XI demostraba que en ellas no existía un modelado ni proporción anatómica correctas, pero sí una línea vivaz e imaginativa, de mayor efectividad y de gran fuerza: “críticamente resulta superfluo señalar errores en la proporción cuando hay una negación intencionada de la corrección para dar una contundencia mayor a la forma por medio de la distorsión arbitraria [...]”.¹⁷² Explicaba que el fin artístico era el de los valores abstractos, y con ese propósito la representación podía tender a lo fantástico, o la forma podía dispersarse sin concordar en absoluto con la naturaleza. En una obra posterior trató de demostrar las cualidades peculiares del arte alemán, al señalar que mientras el artista italiano se interesaba por la composición regular, tectónica, el artista del Norte acentuaba el movimiento irregular y libremente rítmico; si el arte italiano se esforzaba por lograr una gran simplicidad, el del Norte se sumía en una gran tensión dinámica y violenta; el interés italiano por lo arquetípico y armonioso contrastaba con el énfasis individual y la intuición subjetiva del artista alemán; el pintor italiano veía el arte como la imitación de la naturaleza, mientras el artista del Norte se centraba en los frutos fantásticos de su imaginación.¹⁷³

El nuevo interés hacia el arte medieval, considerado por los alemanes como herencia nacional, se produjo simultáneamente en la historia del arte, la crítica y las artes creativas, lo que pudo estimular una comunicación entusiasta y recíproca de gran influencia para la pintura expresionista. El artista pudo encontrar una afinidad inmediata con el arte de ese periodo a través de los primitivos grabados en madera, y autores como Vallotton, Gauguin y Munch iniciaron el camino de la xilografía moderna, que si bien en su apariencia y estilo difería de la xilografía medieval, contenía semejanzas básicas en el método directo y en el inmediato efecto simbólico. Paul Westheim, discípulo de Wölfflin y sobre todo de Worringer, estudió la historia de la xilografía desde sus orígenes hasta el expresionismo, y reconoció que el “periodo primitivo y el desarrollo más reciente del grabado en madera están próximos no por su gesto externo, y no sólo por la inmediatez de la técnica, sino por la orientación de su propósito artístico”,¹⁷⁴ opinión que también llegaron a compartir Max Friedländer¹⁷⁵ y Willi Wolfradt¹⁷⁶ en sus respectivos estudios. Por su parte, Ernst Ludwig

¹⁷² Heinrich Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, Munich, 1920, p. 6, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷³ Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Kunstgefühl*, Munich, 1931, cit. en *idem*.

¹⁷⁴ Paul Westheim, *El grabado en madera*, México, FCE, 1981 [1921], p. 86.

¹⁷⁵ Max Friedländer, “Dan Schicksal des Holzschnitts”, en *Die neue Rundschau*, XXX, 1919, pp. 1001-1005, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 35.

Kirchner decía que Die Brücke (El Puente) no se vio influido por movimientos contemporáneos como el cubismo y el futurismo, al encontrar su validación histórica en Cranach, Beham y otros maestros medievales; refería que Otto Mueller entró a El Puente en parte porque en su estudio vieron *La Venus* de Cranach, que siempre apreciaron todos ellos, y afirmaba haber encontrado el arquetipo de arte nuevo en Durero.¹⁷⁷ Pero sin duda era Matthias Grünewald el pintor por excelencia admirado por los expresionistas, de la misma forma que Fra Filippo Lippi lo era para los prerrafaelistas. Con su retablo de Isenheim, Grünewald se convirtió en ideal de la nueva generación por la entera libertad creativa mostrada en esa obra, que seguía una lógica intrínseca en su contenido y composición, que penetraba hasta lo más profundo de la emoción humana, generando una verdad que iba más allá de la dudosa realidad. En ese retablo se encontraba la suprema expresión de la “voluntad artística”, con sus representaciones que revelaban emociones extremadamente intensas de sufrimiento, amor materno y piedad, proyectando a su vez un estilo que entrañaba un dominio de la luz, el color y la línea, delicadamente entramado con lo emocional. Los nuevos expresionistas, al igual que Grünewald, entendían que la línea era algo más que el contorno de la forma y la trataban como un vehículo independiente de la emoción. En ese uso y valoración lineal no consideraban la perspectiva como un elemento esencial de la composición espacial, y por eso Grünewald fue su modelo, al recurrir al uso de diversos tamaños en sus figuras de la *Crucifixión*, correspondientes más a la importancia del personaje que a su debida escala anatómica. Esta característica atrajo tanto a los expresionistas, que en sus obras fueron todavía más lejos en la distorsión de la figura humana.

Al igual que el gótico, el romanticismo constituyó otro importante movimiento artístico en el que fincó su existencia el expresionismo, y pensadores como Wackenroder¹⁷⁸ llegaron a equiparar a Durero con Rafael, y a enfatizar la importancia de la inspiración divina, la espontaneidad creativa y el carácter no racional del arte frente a los criterios del neoclásico del siglo XVIII. En un mismo sentido, Friedrich Schlegel¹⁷⁹ llegó a valorar los aspectos poéticos e imaginativos del arte, en concordancia con Herder,¹⁸⁰ quien con anterioridad ya

¹⁷⁶ Willi Wolfradt, “Holschnitte von Gerhard Marks”, en *Kunstblatt*, VII, 12, p. 141, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁷ Ernst Ludwig Kirchner, “Chronik der Brücke” (“Crónica de El Puente”), Apéndice A en Peter Selz, *op. cit.*, p. 345-346.

¹⁷⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Turín, Bollati Boringhieri, 1993, p. 44.

¹⁷⁹ Friedrich Schlegel, *Diálogo sobre la poesía*, p. 46, cit. en Paolo D’Angelo, *op. cit.*

¹⁸⁰ Johann Gottfried Herder, *Fragmente über die neuere Deutsche Literatur*, 1767, cit. en H.G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*, México, FCE, 1983, p. 41.

había afirmado que en el arte no había leyes universales, sino que cada expresión del mismo era resultado de las condiciones especiales de su tiempo, su país y el propio lenguaje del artista. La estética romántica de finales del siglo XVIII se proyectó así en un sentido esencialmente moderno al romper con las reglas del arte de la medida y la proporción, establecidas desde la antigüedad griega. Poetas y pintores románticos generaron sus propios valores con entera libertad, que progresivamente devinieron en subjetivos y personales, y la categoría de lo sublime se elevó a rasgo fundamental de lo bello. Novalis¹⁸¹ llegó a afirmar que el arte (la poesía) era el espíritu que daba vida a todas las cosas, en la naturaleza y en la actividad humana; concedía al sueño una importancia fundamental, porque en él se revelaba el estrato más profundo de la existencia. Este énfasis en la imagen onírica y la mezcla paradójica de pensamiento libre y religiosidad aparecieron en los movimientos romántico y expresionista, en los que las realidades consciente e inconsciente llegaron a fundirse. Al igual que los pintores románticos, los expresionistas consideraban que el mundo visible era sólo un símil, y reconocían que su objetivo era la percepción de las fuerzas interiores del mundo exterior. Así lo muestran las similitudes entre lo escrito por el romántico Caspar David Friedrich, con las declaraciones muy posteriores de los expresionistas Kandinsky y Marc. Señalaba Friedrich:

El pintor no ha de pintar lo que ve ante sí, sino lo que ve dentro de sí mismo. Pero si dentro de él no ve nada, será mejor que se abstenga, también en este caso, de pintar lo que tiene delante.

La emoción del artista es su ley. La pura emoción nunca puede ser enemiga de la naturaleza, pues está siempre en conformidad con ella. La emoción de otros no debe imponerse nunca al artista como una ley. La relación espiritual engendra obras similares, pero esta relación es muy diferente a la de la imitación.

Cierra tu ojo físico, así podrás contemplar tu visión al principio, con el ojo del espíritu. Después lleva a la luz aquello que has visto en la oscuridad para que pueda evocar en el contemplador una experiencia similar interiormente.¹⁸²

El énfasis en los aspectos espirituales del arte se encuentra también en las siguientes afirmaciones de Marc y Kandinsky:

¹⁸¹ Novalis, *Schriften*, vol. IV, p. 327, cit. en Paolo D'Angelo, *op. cit.*

¹⁸² Carl Gustav Carus, *Friedrich der Landschaftsmaler*, Dresde, 1841, reimpresso en *Genius*, II, 1920, pp. 88-90, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 39.

La naturaleza resplandece en nuestros cuadros como en cada forma de arte. La naturaleza está en todas partes, en nosotros y fuera de nosotros; existe sólo una cosa que no es totalmente naturaleza, sino, más bien, su superación e interpretación: el arte. El arte ha existido siempre y en su misma esencia contiene el más audaz alejamiento de la naturaleza y la “naturalidad”. Es el puente hacia el mundo del espíritu [...] la necromancia de la raza humana.¹⁸³

Con más fuerza aún me di cuenta de que el centro de gravedad del arte no está en su “expresión formal”, sino en el impulso interior [...]¹⁸⁴

De la misma manera la teoría romántica de Herder era muy cercana a la expresionista de Kandinsky, quien creía que en el arte “el espíritu abstracto toma posesión del espíritu humano individual y acaba por regir sobre un número cada vez mayor de hombres. En ese momento, los artistas individuales sucumben ante el *Zeitgeist* [espíritu del tiempo]”.¹⁸⁵ Esta relación entre romanticismo y expresionismo llegó a ser advertida por Ludwig Coellen, quien en 1912 reconocía en la nueva pintura expresionista una “oposición romántica al reciente naturalismo”, o en todo caso un “romanticismo del arte moderno”. En 1920 Paul Ferdinand Schmidt destacó el vínculo entre el arte medieval gótico, el romanticismo y el expresionismo: “el entusiasmo por Grünewald, el amor por el romanticismo nuevamente encendido, y el sorprendente interés por el llamado expresionismo [...] pueden tener su origen en el puro anhelo de un entendimiento profundo de nuestra esencia”. Y dos años después reafirmaría: “lo que hace cien años, el romanticismo no se atrevió a hacer y no fue capaz de hacer —lo que quedó reprimido en él a través del miedo—, hoy ha estallado libremente con la fuerza plena de la creación. Un ruso, con libertad de un gran bárbaro del Este, nos liberó de la convención de la mimesis e hizo realidad, a su modo, el sueño de Runge del color musical absoluto: Kandinsky. Otro ruso: Marc Chagall, nos ha concedido el don del valor necesario para la gigantesca e ilimitada imaginación de lo irracional, la lógica del cuento de hadas, o los sueños orientales”.¹⁸⁶

El Jugendstil como fuente del expresionismo

¹⁸³ Franz Marc, en *Pan*, marzo de 1912, en ocasión de la exposición “Der Blaue Reiter”, en la ciudad de Munich. Cit. en Peter Selz, *op. cit.*

¹⁸⁴ Wassily Kandinsky, “Text Artista”, en *Wassily Kandinsky Memorial*, Nueva York, 1954, p. 63, cit. en Peter Selz, *op. cit.*

¹⁸⁵ Wassily Kandinsky, “Über die Formfrage”, en Wassily Kandinsky y Franz Marc (eds.), *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912, p. 77, cit. en Peter Selz, *op. cit.*

¹⁸⁶ Paul Ferdinand Schmidt, “Erich Heckels Anfänge” y “Romantik und Gegenwart”, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 40.

El *Jugendstil* o *Art Nouveau* formaba parte de un movimiento más amplio que era el simbolismo, originado en el siglo XIX y con muchas ramificaciones en las artes plásticas y la literatura. En sus inicios el simbolismo fue empleado para referirse a los “decadentes caballeros literarios” como Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, que en sus veladas literarias debatían apaciblemente acerca de la naturaleza de aquellos conceptos que en su opinión se relacionaban con su propuesta estética: la idea, el alma, la belleza, la verdad y la realidad. Pero la importancia del simbolismo radicaba en el contenido de la obra poética de estos escritores y de otros como Gérard de Nerval, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, cuyos versos iban repletos de símbolos muy particulares con los que se buscaba el poder de sugestión o evocación, distantes de la narración y de la descripción: “nombrar un objeto —decía Mallarmé—, es suprimir tres cuartas partes del disfrute del poema que proporciona la delicia de adivinar poco a poco: *sugerirlo* es a lo que aspiramos”.¹⁸⁷ A los simbolistas les interesaba especialmente sugerir las cualidades de una enorme variedad de emociones intensas, de sentimientos místicos inciertos, de toda la vida interior, cuya potencia y significación empezaban a ser descubiertas entonces. En su obra, estos poetas buscaban dar expresión a la emoción, al sentimiento y desconfiaban enormemente de la razón.

La pintura simbolista perseguía esos mismos propósitos y creadores como Paul Gauguin se empeñaban en buscar equivalencias entre los colores utilizados y las emociones, que acertaran a llegar al centro mismo del pensamiento. Su *Cristo amarillo* (1889) es un ejemplo muy ilustrativo de ese sentido buscado, en el que la austera disposición formal puede ser considerada como el equivalente de la estructura del razonamiento religioso. Para los pintores simbolistas —al igual que los poetas— el arte era un lenguaje universal que se expresaba mediante símbolos, y un símbolo era necesariamente lo que representaba algo que no tenía explicación; era la evocación de una idea sin expresarla. La pintura y la poesía simbolistas buscaban conseguir el mismo efecto de la música, que actuaba en forma directa sobre los sentidos sin explicación alguna, según lo postulaba Schopenhauer en 1918 cuando señalaba que la música “no es, de ninguna manera, la copia de las ideas como lo son las otras artes, sino la copia de la voluntad misma, cuya finalidad son las ideas”.¹⁸⁸ Ese propósito siempre lo buscó Gauguin en su práctica artística, con sus superficies planas a base de zonas de color intenso, en sus contornos oscuros y precisos, o en sus formas simplificadas donde todo tendía a lograr un efecto directo semejante al de la música. No

¹⁸⁷ Stéphane Mallarmé, “Response á une enquete”, en J. Huret, *Enquete sur l'évolution littéraire*, París, p. 60, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁸ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*

obstante, el creador simbolista por excelencia llegó a ser Odilon Redón, cuyos dibujos y pinturas llegaron a ser comparadas con la obra de Baudelaire y Poe, y también con la música.¹⁸⁹ En los dibujos de Redón la precisión de la línea establece por sí misma un asombroso contraste con la ambigüedad de sus significados, como si el artista quisiera plantear un enigma en función de formas tangibles, pero dejando las respuestas al espectador. El propio Redón hablaba del “efecto de la línea abstracta que actúa directamente sobre el espíritu”, y en un bello texto autobiográfico reconocía que el propósito del artista era “utilizar la lógica del mundo visible al servicio del invisible”,¹⁹⁰ planteamiento en el que coincidiría años más tarde Max Beckmann cuando afirmaba: “mi objetivo es mantener siempre la magia de la realidad y transferir esta realidad a la pintura: hacer visible lo invisible a través de la realidad”.¹⁹¹

En buena parte de la pintura postimpresionista se proyectaba ese deseo de “hacer visible lo invisible”, en formas por demás evidentes como en la pintura de Van Gogh con los ritmos turbulentos de sus pinceladas; en las cadencias medidas de la perpendicularidad de Holder, o en la potente expresión de la ansiedad interior de Munch. Si bien entre estos pintores sus estilos no guardaban semejanzas, todos ellos se valían de un uso sugestivo de la forma para provocar respuestas emocionales. Muchos otros sugirieron el misterio de la vida por medio de una ambigua combinación de metáfora literaria y forma evocadora. Tal vez sea Edvard Munch quien más se haya aproximado a la realización pictórica simbolista de provocar una respuesta inmediata a través del uso de la forma plástica en sí, a través de su obra *El grito* (1893), en la que utiliza un mínimo de elementos descriptivos o narrativos. En esta pintura una figura retorcida emerge del plano pictórico, cuya forma convulsionada se repite en todo el paisaje por la línea sinuosa de la playa y el ritmo equivalente de las nubes. Esta línea curva se ve muy acentuada por su contraste con el corte diagonal recto y rápido que atraviesa el espacio imaginario del cuadro. El grito que parece proferir la figura central se difunde por el entorno como una piedra que crea ondas centrífugas en el agua. Munch ha pintado lo que podríamos llamar ondas sonoras, y estas líneas hacen que la figura humana se funda con el paisaje para expresar una total ansiedad, que provoca en el espectador una respuesta inmediata. “Munch se atrevió a pintar los episodios de la vida interior, a formular y crear claramente conceptos, emociones, experiencias y memorias, en una forma que conocíamos del psicoanálisis de la literatura moderna y que pensábamos que

¹⁸⁹ Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984.

¹⁹⁰ Odile Redón, “Confidences d’artiste”, en *L’Art Moderne*, 25 de agosto de 1894.

¹⁹¹ Max Beckman, *On My Painting*, Nueva York, 1941, p. 11.

sólo podía ser comunicada a través de la palabra. Ahora veíamos cómo el pincel y la pincelada podían divulgar las cosas con una profundidad aún mayor”.¹⁹²

Como elemento ligado estrechamente al simbolismo, el *Jugendstil* se opuso a las formas históricas de ornamentación para sustituirlas por formas que, más que definitivas, resultaran sugestivas; su interés radicaba en el plano bidimensional y al igual que el simbolismo en las posibilidades evocadoras de los elementos visuales en sí mismos, especialmente la línea, el plano y la forma. Por sus mismos estímulos creativos y por la unidad en su *Zeitgeist* (“espíritu del tiempo”), gran parte de sus formas están directamente relacionadas con las desarrolladas por los pintores simbolistas. Del mismo modo que la poesía y la pintura simbolistas se basaban en la expresión rigurosamente formal de lo que llamaban indefinible, y rechazaban la descripción, el ornamento lineal del *Jugendstil* era un intento de provocar una conciencia emocional o sensual principalmente por medio de la forma propiamente dicha. En 1899 el *Jugendstil* llegó a ser definido como el “arte de la línea simbólica”, en donde esta misma no se encontraba en situación de reposo sino de gran dinamismo. De igual forma llegó a postularse una teoría de la línea como fuerza:

La línea es una fuerza activa como todas las fuerzas elementales; muchas líneas, puestas en una relación de oposición recíproca, tienen el mismo efecto que muchas fuerzas elementales opuestas. Esta verdad es decisiva, constituye la base del nuevo ornamento, pero no es su único principio. Muchas veces he expresado mi hipótesis de que las líneas complementarias van a ser descubiertas pronto [...]

La diferencia entre el nuevo ornamento y el naturalista es la misma que existe entre el consciente y el inconsciente, entre lo verdadero y lo falso, y entre lo sano que da vida, porque así debe ser, y lo otro, que es arbitrario, que escoge sus temas al azar de la naturaleza [...] que es desordenado y caótico.¹⁹³

Efectivamente, se llegó a reconocer que la línea tiene sus valores complementarios al igual que los colores, de tal manera que una línea requiere una dirección definida en otra línea, como el morado precisa del naranja o el rojo del verde. De igual forma, la línea obtiene su fuerza de quien la crea y comunica esa energía al espectador. Esta forma de entender el poder direccional de la línea llevaría a Van de Velde a oponerse a la forma naturalista y crear su propia teoría del ornamento no objetivo, que ya había llevado a la práctica en 1893

¹⁹² Gustav Schiefler, *Edvard Munch graphische Kunst*, Dresde, 1923, p. 2.

¹⁹³ Henry van de Velde, “Prinzipielle Erklärungen”, en *Kunstgewerbliche Laienpredigen*, Weimar, 1902, pp. 188, 190-191, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 74.

mediante la realización de pequeñas xilografías abstractas que destacaban por el uso de la línea sinuosa y activa, y por el marcado contraste de blanco y negro. Casi dos décadas después, y aparentemente sin conocer la obra de Van de Velde, Kandinsky realizó unos diseños asombrosamente similares para la portada del primer catálogo de *Blane Reiter* (“El Jinete Azul”). August Endell, líder del *Jugendstil* abstracto, estuvo muy cerca de la teoría de la poesía simbolista, así como de la pintura expresionista abstracta de Kandinsky cuando escribió: “estamos en el umbral de un arte completamente nuevo, un arte de formas que no significan o representan nada, que a nada recuerdan, pero que pueden estimular nuestras almas tan profundamente, sólo como las notas musicales han sido capaces de hacerlo”.¹⁹⁴

El año de 1897 llegó a marcar el punto más álgido del *Jugendstil* en Alemania, cuando tuvo lugar la séptima Exposición Internacional de Arte en el Palacio de Cristal de Munich, donde por primera vez las artes aplicadas se presentaron en las mismas condiciones de las artes liberales, según el modelo de los Salones de París, que significó el símbolo de una nueva igualdad para las artes aplicadas. A la exposición de Munich le siguió otra en Dresde del mismo tipo, en la que Van Velde se dio a conocer en Alemania; el año pasado fue invitado a París para diseñar el interior de la gran tienda de Samuel Bing, llamada Art Nouveau, “lugar de encuentro de todos los jóvenes espíritus ardientes, ansiosos por manifestar la modernidad de sus tendencias y abierto a los amantes del arte que desearan ver cómo trabajan las fuerzas de nuestros días no reveladas hasta ahora”.¹⁹⁵ También en 1897 August Endell comenzó el Studio Vera en Munich, comparable a lo realizado por Gaudí en Barcelona; en este año se formó asimismo la Secesión de Viena y se respaldaron los nuevos y radicales principios del diseño por parte de Adolf Loos en el periódico *Ver Sacrum*; se construyó la Maison du Peuple en Bruselas, por parte de Víctor Horta; se empezó a construir también la Escuela de Arte de Glasgow por Charles Rennie Mackintosh, y el Studio por parte de Gleason White, propiciando de esta forma una expansión considerable del nuevo estilo en toda Inglaterra, que a su vez se extendió en toda la Europa continental a través de las revistas inglesas *Studio*, *Dial*, *Yellow Book* y *Savoy*.

El nuevo estilo internacional de estos años adoptó diferentes nombres. Los ingleses lo definían invariablemente como *Modern Style*, en tanto los franceses como *Art Nouveau*. Los alemanes le llamaban de varias formas: *Studio-Stil*, a partir de la publicación inglesa, o *Belgische*, así como también *Veldesche* —derivado de Van Velde—, hasta que el término

¹⁹⁴ Frotz Schmalenbach, *Jugendstil*, Würzburg, 1935, pp. 31-32, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁵ Samuel Bing, “L’Art Nouveau”, en *Architectural Record*, vol. XII, agosto de 1912, pp. 281-283.

Jugendstil obtuvo la aceptación general. En Escandinavia adquirió caracteres populares en sus artesanías y en Rusia en la obra de pintores como Vrubel, Bilibin, Roerich Helen Polyenov y Golovin. Con la celebración de la Feria Internacional de Turín, en 1902, el *Art Nouveau* (reconocido así en la feria anterior de París) ya había alcanzado una completa popularidad, y en su pabellón central combinaba el barroco italiano con el nuevo ornamento, diseñado por el principal representante del “Estilo Liberty”, Raimondo d’Avonco. El reconocimiento internacional del *Art Nouveau* quedó asegurado, porque su misma esencia ornamental ejerció una enorme atracción sobre la gran mayoría del público, pero ese mismo reconocimiento constituyó también el principio de su decadencia, al empezar a distorsionarse los conceptos de Van de Velde y de Bing. Desesperado, Van de Velde llegó a expresar: “alejémonos del llamado *Jugendstil*, que no tiene nada en común con el espíritu de la nueva dirección”;¹⁹⁶ por su parte Bing reconocía que “cada artículo debía adaptarse estrictamente a su propósito particular”.¹⁹⁷ En un mismo sentido, Adolf Loos rechazaba enérgica y radicalmente la ornamentación en general, señalando que “la evolución de la cultura es equivalente a la eliminación el ornamento de los objetos de uso”.¹⁹⁸ El término *Sachlichkeit* (“Objetividad”) empezó a adquirir relevancia en toda Alemania, dejando patente una clara tendencia hacia el funcionalismo en arquitectura, en donde la línea recta, el ángulo recto y el plano simple ocuparon el lugar del ornamento curvilíneo: la precisión era la nueva máxima de la arquitectura.

La experiencia del *Jugendstil* tuvo una influencia particular en la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar en 1919, cuando Walter Gropius sucedió a Van de Velde como director de la misma y tomó la decisión de invitar a varios profesores muy influenciados por esa corriente y el movimiento expresionista que recién surgía. Fue a través de la xilografía o del grabado en madera como los artistas expresionistas, aún no reconocidos como tales, comenzaron a recuperar la tradición primitiva y la reciente del *Jugendstil*. Desde los últimos años del siglo XIX, grabadores como Charles Rickets, Shannon y Lucien Pissarro empezaron a trabajar directamente sobre el bloque de madera, contraviniendo la tendencia que partía de un dibujo previo, aunque respetando los formatos del libro para el cual realizaban sus xilografías. Sin embargo fue el simbolista Félix Vallotton quien primero utilizó esta técnica, convencido de que la forma en sí misma debía tener el aspecto comunicativo de la obra, de modo que empezó a trabajar en contrastes blanco y negro cada vez más atrevidos. La obra

¹⁹⁶ Henry van de Velde, Introducción al vol. IV de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1900, cit. en Peter Selz, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁷ Samuel Bing, *op. cit.*, p. 283.

¹⁹⁸ Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen”, en *Trotzdem*, Innsbruck, 1930 [1908], p. 89.

de Vallotton fue seguida por las xilografías abstractas de Van de Velde, y después las de Gauguin en 1894, desconocidas durante mucho tiempo. Al año siguiente se mostraron los trabajos de Otto Eckmann, al que siguieron los de Behrens Obrist y Endell. Las primeras xilografías de Edvard Munch datan de 1896, y en ellas se percibe cierta influencia de Vallotton en el uso de zonas negras, fuertes y planas, lo mismo que en las líneas toscas y a menudo rígidas; se ve en ellas también influencia de Gauguin, en su interés por la textura del bloque de madera, la forma de tallarlo y el uso del color. Si bien las xilografías publicadas en los periódicos del *Jugendstil* no fueron en calidad comparables a las de Munch, sí resultaban en cierta medida afines por su interacción de masas y espacios, realzados con un esquema arbitrario de luces y sombras; destacaban asimismo por su movimiento activo de líneas dinámicas e inertes, de igual manera que por su diseño, relacionado directamente con el material y las herramientas.

Esas características permiten afirmar que los grabadores del *Jugendstil* fueron pioneros del estilo gráfico de los expresionistas, y muchas veces resulta imposible delimitar dónde termina un movimiento y empieza el otro. En 1905 un artículo de Michel sobre las artes gráficas reconoce la influencia de Vallotton y Nicholson en los grabadores muniqueños, y el texto es ilustrado con grabados del *Jugendstil*, incluidas dos xilografías de la primera época de Kandinsky. De igual forma, la obra temprana de Ernst Barlach pertenece al *Jugendstil*, quien después de 1906 se convirtió en el representante más importante del expresionismo escultórico. Los artistas de *Die Brücke* (El Puente), así como los de *Blaue Reiter* (El Jinete Azul) tuvieron una formación *Jugendstil*, y el desarrollo de la pintura vienesa, desde Klimt hasta Schiele y Kokoschka, lo es también del estilo de la Secesión al expresionismo. Por todo ello, simbolismo, *Jugendstil* y expresionismo comparten el énfasis que se otorga a la forma y sus potencialidades evocadoras, tanto en la expresión artística como en la respuesta del espectador. Lo que el simbolismo sugiere y minimiza, el expresionismo lo exagera y magnifica.¹⁹⁹

El grupo El Puente (Die Brücke)

Además del *Jugendstil*, en la raíz del expresionismo se encuentran los mismos principios revolucionarios del romanticismo, pero expresados en un contexto histórico más reciente. Surgido también en la ciudad alemana de Dresde, este movimiento se proyectó como la

¹⁹⁹ Peter Selz, *op. cit.*, p. 84.

expresión de la percepción vital de una joven generación que coincidía en su negativa hacia las estructuras políticas y sociales imperantes. Inicialmente algunos de sus integrantes como Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Smith-Rottluff pretendían dar continuidad a la tradición de las comunidades artísticas del romanticismo alemán, y por ello sugirieron trabajar en grupo, teniendo como base el reconocimiento y la amistad mutuos. Su actitud también llegó a ser adversa a la corriente del impresionismo en el país, que agrupada en la Secesión de Berlín se asumía como la única representante de la pintura moderna alemana. El surgimiento del expresionismo puede ubicarse con la fundación de la comunidad artística *Die Brücke* (El Puente) en 1905. El grupo estuvo influido en gran medida por la obra de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch y James Ensor, quienes fueron tomados como ejemplos y modelos a seguir.

Tan importante y determinante era la influencia de Van Gogh, que Emil Nolde llegó a proponer a sus colegas que el grupo se denominara *Van Goghiana* y no El Puente. Sus ideales de vida comunitaria se inspiraban inclusive en la iniciativa llevada a cabo por Van Gogh, cuando éste pretendió establecer una comunidad artística en la ciudad de Arles. De Gauguin retomaron su aversión hacia el impresionismo y la civilización, junto con sus experiencias logradas en los viajes que llegó a realizar por las islas de Tahití y las Marquesas, en los Mares del Sur, en su búsqueda de los orígenes más primitivos del hombre. Munch y Ensor también se convirtieron en creadores modelo para El Puente, con sus propuestas de ir más allá de la percepción visual de la realidad, hasta llegar a la impresión sensorial y psicológica, como años atrás había ocurrido ya con los románticos ingleses. Esta perspectiva diferenció al grupo del otro establecido en la ciudad de Berlín, que adoptó el nombre de *Blaue Reiter* (El Jinete Azul), encabezado por Wassily Kandinsky y Franz Marc, que hizo suya la teoría cromática de Robert Delaunay,²⁰⁰ además de caracterizarse por el énfasis puesto en la reflexión de su pintura, en los manifiestos y en las declaraciones públicas.

La manera de redactar y formular manifiestos de los pintores del El Puente y de El Jinete Azul refleja la diversidad de ambos grupos. A las numerosas y extensas declaraciones de Kandinsky se oponía un programa del grupo de Dresde, redactado en 1906 por Kirchner:

²⁰⁰ Sostenía Delaunay “que el arte debe liberarse del objeto y de toda implicación descriptiva y literaria. Su tarea es dar expresión y forma a los múltiples ritmos y armonías de color y dotar a la luz de una independencia plástica”. Robert Delaunay, “Ubert das Licht”, trad. Por Paul Klee, en *Der Sturm*, III, 1912, pp. 157-158.

Con fe en el desarrollo, en una generación creativa y capaz de disfrutar la vida, convocamos a toda la juventud; y nosotros como juventud portadora del futuro, queremos procurarnos vida y brazos libres frente a las viejas fuerzas establecidas. Todo aquel que exprese directamente y sin falsías lo que le mueve a crear, pertenece a nuestro grupo.²⁰¹

Cuando los cuatro estudiantes de arquitectura —Bleyl, Ludwig Kirchner, Heckel y Smith-Rottluff— abandonaron esa disciplina para dedicarse por entero a la pintura, actuaron en perfecto contraste con la generación anterior —Van de Velde, Eckmann, Behrens y Endell, entre otros—, que dejó la pintura para dedicarse a la arquitectura y las artes aplicadas. Tanto el *Jugendstil* como el expresionismo eran manifestaciones de fuerza y renovación juvenil que permitieron la liberación del arte frente al historicismo y la academia. Desde sus inicios como grupo, los integrantes de El Puente pretendían llevar una vida lo más íntegra posible y penetrar en la esencia de las cosas de una nueva manera. La literatura, la poesía y la crítica expresionistas hablaban del ser puro, la *Urform* o revelación del pulso de la vida, integrada al arte como expresión de una necesidad interior. Esa pasión y compromiso para con la vida y el arte hacía que los jóvenes de El Puente rechazaran el formalismo característico de las academias, la decoración plana, lineal y abstracta del ornamento sin sentido, y las agradables sensaciones cromáticas del impresionismo. En contraposición a ello, miraban a la naturaleza en un intento de fijar sus características más esenciales en función de sus propias reacciones inmediatas. Parecía que buscaban una expresión intuitiva que según ellos se encontraba entre el arte imaginativo y el descriptivo, y el resultado de ese acercamiento era una pintura enfática que si bien a veces se tornaba exageradamente emocional, llegó a ser en ocasiones en algunas de sus manifestaciones difícil de equiparar en el contexto del arte moderno

Los artistas de El Puente empezaron a reunirse en la habitación amueblada de Kirchner, pero pronto Heckel pudo alquilar y acondicionar una carnicería vacía, localizada en un barrio obrero de Dresde, que tenía las ventajas de su bajo costo, estaba en planta baja, además de orientada de acuerdo con sus requerimientos de luz y era apropiada para cortar y tallar madera. Su emplazamiento en el distrito obrero les sirvió en su separación definitiva del ambiente burgués que tan enérgicamente rechazaban.²⁰² Ahí vivieron y trabajaron en comunidad, con una intensidad fuera de serie, discutiendo diversidad de problemas artísticos y sometiendo su obra a la crítica mutua, lo que contribuía a mejor estimular sus

²⁰¹ Dietmar Elger, *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Colonia, Taschen, 1991, p. 17.

²⁰² Entrevista de Peter Selz a Erich Heckel, 7 de septiembre de 1953, cit. en Peter Seltz, *op. cit.*, p. 98.

condiciones de creación personal, más allá del producto terminado. Gustav Schiefler, uno de sus primeros patrocinadores, llegó a describir la vida bohemia de los jóvenes expresionistas que dormían de día, trabajaban de noche y se mantenían físicamente de café, bizcocho y cigarrillos. Los muebles que utilizaban habían sido tallados por ellos en la misma línea de su pensamiento estético, y sus lienzos eran pintados a menudo por ambas caras y colgaban en paredes o se apilaban en el suelo, junto con otro tipo de objetos pintados. Sus tallas en madera las colocaban en las esquinas del taller y en muchas ocasiones no firmaban esas obras ni sus pinturas, que a veces se reproducían en xilografías. Durante esos primeros años, de afirmación y estímulo recíprocos, la obra de El Puente se fue pareciendo cada vez más entre sí, sin que pudiera distinguirse la autoría individual de cada una de ellas. Los expresionistas hicieron realidad el sueño gremialista que Van Gogh no pudo concretar con anterioridad en Arles, y esa misma motivación comunitaria llegó a provocar que Emil Nolde, con intereses más individualistas, llegara a abandonar el grupo poco después de haberse integrado. El pensamiento del grupo llegó a condensarse en un manuscrito que no llegó a publicarse, “Odi Profanum”, que contenía dibujos y en donde se expresaba el desprecio “no por la masa común, no por la masa en sentido social, sino por la burguesía intolerante y filisteá, petrificada en su tradición llena de prejuicios”.²⁰³

Los expresionistas de El Puente desarrollaron múltiples técnicas con diversidad de materiales: pintura, dibujo, aguafuerte, litografía, talla en madera y especialmente la xilografía o grabado en madera. Sus motivaciones e influencias personales llegaron a ser compartidas en el grupo, y así Kirchner llegó a mostrar su atracción hacia los primitivos alemanes, de donde retomó la xilografía directa de los antiguos grabadores de Nüremberg. Por su parte, Heckel se interesó por la xilografía del medioevo tardío, en que los artistas diseñaban y tallaban sus bloques, para después estampar a mano la edición. También la gráfica japonesa, que aborda una estructura de planos más definida, dejó su marca entre los expresionistas, pero quizás las influencias mayores hayan provenido de las exploraciones de Munch y Gauguin, cultural y conceptualmente más cercanos al grupo expresionista: “es la gubia de Munch la que, a diferencia de cualquier idealismo clásico o gusto renacentista, expresó por primera vez sobre la tosca madera su dialecto rudo propio y personal”.²⁰⁴ De la misma forma se puede reconocer como determinante la influencia de Van Gogh, aunque algunos de los integrantes de El Puente no hayan reconocido la influencia de estos tres

²⁰³ Wilhelm F. Arntz, “Die Künstlergruppe ‘Brücke’, 1905-1913”, cit. en Peter Seltz, *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁴ C.F. Hartlaub, *Die graphik des Expressionismus in Deutschland*, Stuttgart, 1947, p. 24, cit. en Peter Seltz, *op. cit.*, p. 101.

personajes durante el periodo de sus años formativos, sino hasta los inicios de la segunda década del siglo XX. Decía Heckel haber descubierto a Munch, Van Gogh y Matisse entre 1908 y 1909, cuando ya “tenía afianzado su propio estilo”. Schmidt-Rottluff sitúa su primer contacto con la obra de Van Gogh y Munch alrededor de 1906, mientras Pechstein comentaba sobre los comienzos de El Puente: “reconocíamos nuestro anhelo similar, nuestro entusiasmo compartido ante los Van Gogh y Munch que habíamos visto. En cuanto a los últimos, Kirchner era de los más entusiastas [...]”.²⁰⁵ Nolde admitió haber conocido la obra de Van Gogh en 1898 en Munich, quien además tuvo una exposición en 1905 en la ciudad de Dresde, en la galería Arnold, que era frecuentada por los pintores de Die Brücke durante esos años.

La influencia manifiesta de Van Gogh fue determinante sobre los expresionistas, quienes vieron en su obra una ruptura con las viejas formas establecidas a través de su vehemente pincelada, su línea agitada y su color simbólico. Se dio una empatía hacia los temas y la viveza de su obra, que marcarían de una manera palpable el desarrollo de sus respectivas trayectorias. La expresión estática de un simbolismo personal, que conlleva a una unidad subjetiva de forma y contenido, hizo que Van Gogh llegara a tener una enorme importancia para los pintores alemanes, a los que después se agregarían los críticos e historiadores, quienes llegaron a reafirmar la obra del holandés como fuente principal para el surgimiento del movimiento expresionista. “Inspirado por una poderosa fuerza interior, no pintaba la naturaleza, sino a sí mismo dentro de la naturaleza, lo cual sólo puede entenderse como reflejo de su psique. Con el fuego de su propia invención convulsiva, dio forma a su mundo que debe verse como parte de su propia sangre, en un pulso tempestuoso, desnudo de cualquier elemento material. Sus medios estilísticos consisten en una fuerte línea y un color intensificado, por medio del cual demuestra que también estilísticamente es el precursor inmediato de del moderno arte de la expresión”.²⁰⁶ Wilhelm Worringer fue más allá al reconocer en el expresionismo una nueva actitud de independencia respecto a la mera percepción sensorial, al ver en él un nuevo avance hacia Dios, similar al arte espiritual desarrollado durante el gótico. Decía que el moderno expresionismo era “una orientación grandiosa y nueva derivada de Van Gogh, una manifestación artística potente en su expresión mística”.²⁰⁷

²⁰⁵ Carta de Pechstein a G. Biermann, en Georg Biermann, *Max Pechstein*, Leipzig, 1920, p. 14, cit. en Peter Seltz, *op. cit.*, p. 101.

²⁰⁶ Joachim Kirchner, “Die Voraussetzungen des Expressionismus”, cit. en Peter Seltz, *op. cit.*, p. 102.

²⁰⁷ Wilhelm Worringer, “Kritische Gedanken zur neuen Kunst”, en *Genius*, II, 1920, p. 228, cit. en *idem*.

El caso de Munch es igualmente importante en su calidad de precursor de la pintura expresionista, en el mismo plano que el de Van Gogh. Desde 1892 la obra de Munch tuvo su impacto en la Asociación de Artistas de Berlín, lo que dio lugar a la formación de la Secesión berlinesa, a través de la cual el noruego siguió exponiendo, lo mismo que en la galería de Cassirer. En aquella época pasó mucho tiempo en Sajonia y Turingia; en 1903 estuvo en Leipzig, en 1904 en Weimar, y en 1905 se trasladó a Chemnitz para pintar los retratos del doctor Esche y su familia. En los siguientes años su obra fue ampliamente divulgada en el segundo volumen de la publicación *Kunst und Künstler*, que incluía un texto de su principal patrocinador y coleccionista, el doctor Max Linde, que acompañaba las trece reproducciones de sus trabajos.²⁰⁸ Después de la primera guerra mundial llegó mayormente a corroborarse la conexión entre Munch y Die Brücke. En 1920 J.B. Newmann, principal marchante del grupo desde sus inicios, organizó una exposición de obra gráfica en la Kunsthalle de Bremen: “Munch und die Künstler der Brücke” (“Munch y los artistas de El Puente”), y en el catálogo de la misma se señalaba que el joven grupo vio en Munch a su antecesor, y en sus primeros años estuvo muy próximo a él. Para Erwin Petermann las “primeras obras [de Kirchner], en especial los grandes dibujos y pasteles, e incluso las primeras xilografías —que no recordaba como suyas—, muestran la derivación a partir del *Jugendstil* y la dependencia de la figura capital de Edvard Munch. El estilo de la xilografía procede de Vallotton, y es evidente el paralelo con el primer Kandinsky”.²⁰⁹

Un tercer componente de las influencias retomadas por los expresionistas es el descubrimiento del arte tribal, a partir del cual Kirchner pudo percatarse del valor estético que encerraban las esculturas africanas y las de los Mares del Sur, en las que creyó ver el equivalente de su propia creación. A Heckel le atrajeron de igual manera las esculturas nativas de las islas del Pacífico Sur, en tanto Schmidt-Rottluff se interesó sólo más tarde por el arte tribal africano. Pechstein quedó tan fascinado por la obra primitiva del Museo Etnográfico de Dresde, que se decidió a viajar hacia las islas oceánicas.

Fue así, bajo la influencia de esas tres fuentes determinantes que formalmente se integró Die Brücke en 1905, cuyo nombre serviría de “puente” para atraer a todos aquellos elementos revolucionarios y progresistas. Al año siguiente el grupo comenzó a crecer y otros cuatro miembros se sumaron al proyecto, al tiempo que realizaron su primera exposición, dieron a conocer su manifiesto y la primera carpeta de grabados que

²⁰⁸ Emil Heilblut, “Die Sammlung Linde in Berlin”, en *Kunst und Künstler*, II, 1904, pp. 303-325, cit. en *idem*.

²⁰⁹ Erwin Petermann, en *E.L. Kirchner*, catálogo, Stuttgart, 1948, cit. en *idem*.

anualmente realizarían para distribuir entre sus adherentes. La organización de la primera muestra de la obra de Die Brücke tuvo lugar gracias a Heckel, quien ante la falta de dinero y la indisposición de galerías y museos tuvo a bien solicitar a un empresario de pantallas e instalaciones de luz —para el que había trabajado— les permitiera utilizar su sala de exposiciones que recién inauguraría, porque de esa forma se “sacaría mejor provecho y todos resultarían beneficiados”. De esa forma los óleos se colgaron en las paredes del inmueble, en tanto acuarelas, grabados y dibujos se desplegaron en vitrinas diseñadas ex profeso; las esculturas en madera se colocaron en pedestales del mismo material tallados a mano. Así tuvo lugar la exposición histórica de Die Brücke, en el conservador edificio de una fábrica y en una sala que parecía tener techos excesivamente bajos, a causa de la distracción que provocaban las lámparas colgantes de gusto y estilo acentuadamente burgués. Poca gente asistió a la sala de exposiciones y para los vendedores de pantallas de luz la obra les resultaba más bien confusa; los escasos artistas, expertos en arte y críticos que hicieron acto de presencia se sintieron amenazados por ese montaje y clamaron contra ese “arte de locos”. La excepción importante fue una reseña en el *Dresdner Neueste Nachrichten*, escrita por Paul Fechter, quien se expresó en favor del nuevo movimiento artístico que empezaba a surgir. Die Brücke no publicó catálogos sino hasta 1910, pero hay fragmentos del manuscrito de Kirchner para esa primera muestra en los que aparecen los nombres de los participantes: Kirchner, Bleyl, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde y Pechstein.

Después de la ciudad de Dresde, la región y el lago de Moritzburg se convirtió en el sitio de trabajo más frecuentado por los expresionistas, en donde pondrían en práctica sus teorías de la unión del hombre con la naturaleza, por lo menos hasta el verano de 1910. En ese lugar se desarrolló el frecuentemente denominado “primer estilo del Brücke”, caracterizado por el uso de colores fuertes en sustitución de las suaves armonías; por formas duras, puntiagudas y quebradas, y grandes planos de color puro fuertemente contrastados. El contorno, rechazado casi por completo por los impresionistas, fue utilizado de nuevo más bien como el borde de un plano de color que como perfil del objeto. Aunque la naturaleza les inducía a una serie de estímulos inmediatos que no podían obtener en el encierro del taller, nunca fue su propósito el de imitarla. En cambio, la expresión de un concepto de la naturaleza por medio del color puro —incluyendo el blanco y el negro—, y a través del contorno fuertemente acentuado, se hizo cada vez más importante en su obra. En el invierno de 1906-1907 se realizó la segunda exposición de Die Brücke, aunque sólo de obra gráfica y con la participación de Kandinsky como autor invitado. Pero más notable

resultaría la exposición en el lujoso Salón Ritz de Dresde, en el otoño de ese 1907, que nada tenía que ver con la fábrica de lámparas de su primera muestra pues ahora se trataba de un noble y magno espacio, alfombrado y tapizado, con toda la comodidad y gusto de la burguesía. En ese espacio real Die Brücke volvió a izar la bandera de la revolución y obtuvo por respuesta los mismos resultados de un violento rechazo, sin que ello le impidiera continuar con la publicación y distribución de sus carpetas anuales, en las que incluían sus xilografías de una manera alternada hasta el año de 1913, en que la proyectada *Chronik der Brücke*, con contribuciones de todos ellos, llegó a ser la causa de la disolución del grupo. De igual manera, hasta ese año llegaron a organizar pequeñas exposiciones como grupo en los principales centros artísticos del norte y el oeste de Alemania, especialmente en Renania, lo mismo que en Dinamarca y en Suecia. En algún momento dispusieron de una sala propia en la Nueva Secesión, de la que pronto decidieron retirarse para no desviarse de sus objetivos iniciales.

Después del Salón Ritz, la otra exposición importante de Die Brücke se realizaría en 1910 en la galería Arnold de Dresde, en la que por primera ocasión se publicó un catálogo de la muestra que llegó a ser el documento que más luz arrojó sobre el estilo de la primera época del grupo. Los títulos ahí incluidos se grabaron sobre madera y se presentó una lista completa de las obras expuestas, así como un breve texto sobre la trayectoria del grupo desde su fundación. En esta muestra quedó manifiesto el estilo recorrido hasta entonces por Die Brücke, en el que cada artista realizaba una xilografía de la pintura de otro, dejando poco espacio para la individualidad. Para Heckel este proceder no era un deseo consciente de anonimato, sino que buscaba lograr una obra más original que si el propio pintor hiciera una reproducción gráfica de su propia obra. Así, el catálogo contenía pinturas de Kirchner grabadas en madera por Heckel, Schmidt-Rottluff o Pechstein, pinturas de Pechstein reproducidas en grabado por Kirchner y Heckel, y así sucesivamente. Las xilografías tenían como elementos comunes los planos quebrados y angulares de negros y blancos bien definidos, ejecutada con la misma técnica tosca, casi salvaje. No obstante, este estilo uniforme se iría rompiendo poco a poco en los próximos años, en la medida que cada artista, estimulado por la mayor irrupción del mundo artístico berlinés, el surgimiento de otros grupos, personalidades y nuevos estímulos, iría reafirmando su medio de expresión cada vez más personal. La última carpeta de grabados de Die Brücke fue publicada en 1912 pero no fue distribuida, entre otras razones por la salida de Pechstein del grupo. De acuerdo con Kirchner, Pechstein había sido expulsado del grupo a causa de haber expuesto

individualmente en la Secesión de Berlín, lo que transgredía el principio de sólo exponer en conjunto. Mas Pechstein adujo que su abandono se debió a los juicios excesivamente personales de Kirchner sobre el grupo, y la *Crónica* que habían planeado publicar para 1913, con grabados de todos ellos y un texto del propio Kirchner, la cual no pudo salir a luz por el desacuerdo de los demás integrantes del grupo con las valoraciones escritas por Kirchner. A cada uno de los autores les fueron devueltos sus grabados y su parte del texto, y las pocas copias que con posteridad recuperó Kirchner las convirtió en una *Crónica* personal, diferente a las demás en su contenido, lo que contribuyó a la disolución inmediata del grupo. La madurez alcanzada por cada uno en los años berlineses favoreció que cada uno siguiera de manera firme su propio camino.

El grupo El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)

Der Blaue Reiter o El Jinete Azul fue un grupo en donde la participación de Franz Marc y Wassily Kandinsky fue definitiva en su creación y en la primera exposición con la que se dieron a conocer en la población de Thannhauser en diciembre de 1911. El nombre procedía del título del almanaque en el que los dos artistas venían trabajando desde mediados de ese año, y para la exposición que también así denominaron decidieron invitar a otros autores: Henri Rousseau, A. Bloch, D. Burluk, V. Burluk, H. Campendonk, Sindelsdorf, R. Delaunay, E. Epstein, E. Khaler, A. Macke, G. Münter, J.B. Niestlé y A. Schönberg. El Jinete Azul no era una escuela ni un movimiento, y la crítica que hiciera Nolde hacia Die Brücke en el sentido de que la obra de sus integrantes era confusamente similar, no podía aplicarse hacia Der Blaue Reiter, que desde esa primera muestra dejó claros sus propósitos: “no queremos hacer propaganda de ninguna forma *única*, precisa y especial en esta pequeña exposición, sino que nuestro propósito es mostrar, en la *variedad* de las formas presentadas, que el deseo interior del artista da como resultado una multiplicidad de formas”.²¹⁰ Esa diversidad contribuyó a estimular y reforzar la vitalidad del grupo y de sus integrantes, quienes se interesaron más por la actitud mental que por las formas a través de las cuales expresaban ese espíritu.

En la circular de fundación de El Jinete Azul, se anotaba que “la meta de los artistas debía ser una creación que reuniera las impresiones tanto del mundo exterior como del interior en una nueva forma de expresión artística”. Y cerraba Kandinsky en dicho documento:

²¹⁰ *Der Blaue Reiter*, catálogo de la primera exposición, Munich, 1911

“esperamos conceder una forma material a las relaciones entre artistas, que nos dará la oportunidad de hablar a la opinión pública con una sola voz”.²¹¹ Para 1911, los conceptos románticos del grupo y en particular de Kandinsky, quedarían muy claramente estipulados en un ensayo programático:

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real [...]. La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo [de vida] espiritual. El arte es el lenguaje que habla del alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener de esta forma.

Si el arte se sustrajera a esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que pueda sustituirlo. En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que el alma y el arte están en relación recíproca de efecto y perfección.²¹²

Durante todo el 1912 la actividad del grupo se tornó muy activa como resultado de la publicación de Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, cuya primera edición se agotó rápidamente, lo que obligó a los editores a sacar una segunda edición para abril de ese mismo año. Se publicó asimismo el almanaque *Der Blaue Reiter*, así como *Klänge (Sonidos)*, libro de poemas en prosa y xilografías, también de Kandinsky. La segunda exposición tuvo lugar y en ella Nolde estuvo representado por diecisiete obras gráficas; Kirchner envió treinta y siete trabajos, entre dibujos, aguafuertes, litografías y xilografías; Heckel veintiocho grabados y dibujos; Mueller catorce obras, y Pechstein participó con treinta y ocho trabajos, entre dibujos, acuarelas y grabados. Los miembros fundadores de Blaue Reiter fueron más modestos y reflexivos en su trabajo, y así Kandinsky hizo acto de presencia con doce acuarelas; Franz Marc con cinco estudios de animales; Gabriele Münter, August Macke y Albert Bloch con dibujos y acuarelas. En el catálogo de la exposición también aparecieron los artistas rusos Natalia Gontcharova, Michael Larionoff y Kasimir Malevich. El Jinete Azul, como su predecesora, la Nueva Asociación de Artistas, tuvo la habilidad de atraer a los representantes de las nuevas tendencias de la pintura, dondequiera que se produjesen. Larionoff fue autor del *Manifiesto Rayonista* (1912), en el que desarrolla una filosofía del arte abstracto, en tanto Malevich llegó a fundar el movimiento suprematista en Moscú en 1913;

²¹¹ Dietmar Elger, *op. cit.*, p. 133.

²¹² Wassily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 103-105.

pero sin duda sería Kandinsky quien mayor influencia ejercería en la pintura expresionista de vertiente abstracta.

La espiritualidad artística de Kandinsky

De lo espiritual en el arte se proyectó como un texto fundamental para la teoría del arte del siglo XX desde la primera publicación que Kandinsky dio a conocer en 1911. Fue escrito durante un periodo de más de diez años y obtuvo una aceptación inmediata en diversos círculos artísticos y literarios que lo consideraron una importante aportación a las nuevas ideas estéticas y particularmente para el movimiento expresionista que lo adoptó como su manifiesto. Al igual que otros pensadores que le precedieron, Kandinsky juzgaba que la creación artística es “hija de su tiempo” y en buena medida “madre de nuestros propios sentimientos”, de la misma manera que cada periodo cultural produce su propio arte, que no puede repetirse por efecto de la evolución del mismo. No obstante, la igualdad de la aspiración espiritual en la creación artística puede ser la misma entre un periodo histórico y otro, como la que existe entre los expresionistas y los artistas de las culturas primitivas, en donde ambos se identifican por buscar únicamente lo esencial en sus obras, renunciando a lo contingente y a lo superficial.

Con todo su valor, este importante punto de unión espiritual era apenas un aspecto que comenzaba a sobreponerse a la larga etapa materialista de producción estética, caracterizada por su carencia de metas y de sentido. El espíritu que empieza a despertar se encontraba todavía bajo el influjo de la pesadilla materialista, que marcaba todavía una enorme separación del nuevo espíritu con el de los primitivos. Existen dos clases de semejanzas entre el arte nuevo y las formas de etapas pasadas. La primera era externa y no tenía porvenir, en tanto la segunda era espiritual y en ella llevaba la semilla del futuro, en donde los sentimientos más burdos como el miedo, la alegría, la tristeza, etcétera, atraerían en menor medida al artista porque éste buscaría una sutileza mayor en sus sentimientos que por ahora no tiene nombre, pero que tendría la capacidad de provocar entre el público sentimientos y emociones tan matizados, difíciles de expresar en palabras. *Comprender* el arte es formar y aproximar al espectador al punto de vista del artista, y cuando el arte es “hijo de su tiempo”, como ya se expresó, sólo puede repetir lo que refleja la atmósfera del momento, por lo que este arte no guarda ningún germen del futuro al nacer castrado de principio; tendrá poca duración y tendrá su muerte moral tan pronto desaparezca la

atmósfera que le dio origen. El otro arte, capaz de evolucionar, tendrá su base también en la época espiritual, sin que sólo sea eco y espejo de ella, al contener una energía profética y vivificadora, amplia y profunda. La vida espiritual en la que se halla es uno de sus más fuertes agentes, un movimiento complejo y determinante, traducible a términos simples que lo conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento que puede adoptar muchas formas, pero que en el fondo mantiene siempre un sentido interior idéntico y el mismo fin.

En este renacimiento de la espiritualidad, Kandinsky reconoce que aumenta el número de personas que dudan de los métodos científicos aplicados a la *no materia*, es decir, a la materia que no alcanzan nuestros sentidos. Y así como el arte recurre a los primitivos, los científicos vuelven en busca de ayuda a los tiempos y métodos ya olvidados, que permanecen aún vigentes entre los pueblos que solemos despreciar por no estar a la “altura” de nuestros conocimientos. Entre estos pueblos están los hindúes, cuya cultura ha sido descubierta y retomada por personas como la señora H.P. Blavatzky, que une el conocimiento de esos pueblos con la cultura occidental para elaborar su proyecto de Sociedad Teosófica como un movimiento espiritual encaminado a indagar en la interioridad más profunda de lo humano, y cuyos métodos, en total contraposición con el positivismo, proceden en principio de otros preexistentes, relativamente precisados. En palabras de Blavatzky, Teosofía significa *verdad eterna*, con la que finalmente se encontrará la humanidad, que le permitirá encontrar una forma de expresión de las nuevas verdades, y una organización que de algún modo esperará su llegada para eliminar los obstáculos materiales y las dificultades de su camino. Con ello Blavatzky supone que en el siglo XXI la tierra será un cielo, comparada con lo que es ahora.²¹³ Con la ponderación de esos postulados teosóficos, reconoce Kandinsky que cuando la religión, la ciencia y la moral (representada ésta por la obra demoledora de Nietzsche) se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige a sí mismo.

De esa forma la literatura, la música y el arte en general, al ser los segmentos más sensibles de la actividad humana, son los primeros en registrar ese giro espiritual de una manera real. Ejemplifica en el caso de la literatura con Maeterlinck, quien mediante su obra nos introduce a un mundo fantástico y sobrenatural, en donde sus protagonistas no son

²¹³ *Ibidem*, pp. 26-27.

precisamente seres humanos, sino almas que sobreviven en las tinieblas y en torno a las que flota una fuerza invisible y tenebrosa. Maeterlinck es un profeta, artista y visionario de la decadencia, en cuyas obras se refleja un enrarecimiento de la atmósfera espiritual, con un poder destructor que domina y dirige, entre un miedo desesperado por encontrar el camino perdido ante la ausencia de un guía. En el caso de la música recurre a ejemplificar con Wagner, quien en su obra genera una especie de atmósfera espiritual que precede al héroe protagonista de sus composiciones, o como Debussy, quien crea impresiones a menudo tomadas de naturaleza y transformadas en imágenes espirituales por vía puramente musical, emparentándose de alguna manera con el arte de los pintores impresionistas, no obstante que su tendencia al contenido interior espiritual es más profunda y en sus obras se percibe el alma disonante de nuestro tiempo, con todos sus sufrimientos y trastornos. De esta manera su obra musical, lo mismo que la de otro gran músico como Skriabin, que posee un tono interior parecido, contribuyen a veces a la irritación del oyente cuando salen de lo convencional. En estos creadores se genera una imperiosa necesidad interior de renunciar a la belleza musical habitual, por lo que sus obras parecen “feas”, al no responder al gusto generalizado, acostumbrado mayormente a lo externo y no a las expresiones de la interioridad humana. En esta línea creativa destaca también la personalidad de Arnold Schönberg, quien sigue en forma determinante el camino de la renuncia total a la belleza convencional y defiende cualquier medio que conduzca a la autoexpresión. Presiente asimismo que la libertad total, como medio necesario para el desenvolvimiento artístico, no puede ser absoluta, pues a cada época le corresponde un nivel determinado de esa libertad, y ni la fuerza más genial podrá escapar de sus límites. Schönberg mismo intenta agotar esa libertad y en su camino hacia la necesidad interior descubre verdaderas fuentes de nueva belleza, introduciéndonos en un terreno en donde las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas, proyectándose así como la “música del futuro”.

En los terrenos de la pintura, tras de la época idealista surge el impresionismo que alcanzará su forma más dogmática, con objetivos puramente naturalistas, en la teoría del neoimpresionismo que incurre ya en la abstracción, que decide ya no sólo fijar una parte casual de la naturaleza en el lienzo, sino de proyectar su reflejo en toda su riqueza y colorido, tal como se lo planteó Cezanne, con sus nuevas leyes de la forma, con las que podía convertir una taza de té en un ser animado, o más bien reconocerlo en ella. Con su obra Cezanne elevó la *nature morte* a una altura en que las cosas exteriormente *muertas* cobraban vida, porque poseía el don de tratar a los objetos precisamente como seres vivos

al poder ver en ellos la vida interior. Mediante la expresión cromática de las cosas llegó a generar la cualidad pictórica interna, insertándola en una totalidad que elevó a fórmula de resonancia abstracta, plena de armonía y a veces puramente matemática. Lo representado llegó así a ser no un hombre ni una manzana, ni un árbol, sino un conjunto de elementos utilizados para crear objetos de resonancia pictórica interior que constituían una *imagen*. Así llama también a sus obras Henri Matisse, quien pinta *imágenes* en las que pretende reflejar lo divino, para lo cual no precisa de otros medios que el objeto mismo (persona o cosa) como punto de partida, y los medios exclusivos de la pintura: el color y la forma. Matisse da una supremacía e importancia central al color. También en el terreno de lo anticonvencional destaca Pablo Picasso, quien invariablemente sigue los imperativos de la autoexpresión, a veces arrastrado en forma violenta; se mueve de un medio externo a otro, y aunque entre ello medie un abismo lo salta sin dificultad para situarse del otro lado, colocándose por encima de todos sus seguidores. Con esos saltos tan audaces logra llegar al cubismo, con el que intenta llegar a lo constructivo por medio de proporciones numéricas. En sus obras de 1911 incurre por un vía lógica a la destrucción de lo material, pero no por disolución sino por fragmentación en distintas partes que disemina por la tela. En este proceso, donde aparenta conservar la apariencia de la materia, no retrocede ante nada; si el color le estorba para resolver el problema de la forma puramente pictórica, lo echa por la borda y pinta únicamente con marrón y blanco, éste es su fuerte. Se presentan así dos grandes vías hacia un gran objetivo, en las que Matisse representa la del color, en tanto Picasso la de la forma.

Todo lo mencionado constituye el primer brote de una tendencia hacia lo no natural, lo abstracto, es decir, la naturaleza interior que consciente o inconscientemente responde a la frase de Sócrates: “¡Conócete a ti mismo!”, con la que los artistas vuelven su atención hacia un material propio, con el que estudian y analizan en su balanza espiritual el valor interno de los elementos creativos, lo que produce espontáneamente la consecuencia natural de comparar los elementos que utilizan con los de otras artes, como la música, que siempre ha sido un arte con medios particulares para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales. De esta forma, el artista ya no busca la imitación de la naturaleza, sino que pretende expresar su *mundo interior*, y aquí es donde encuentra el origen de la pintura actual, que indaga en la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, que dan un valor al color y a la dinámica que adquiere su uso. Si se hace una comparación con respecto a la expresión formal, la música puede obtener resultados inasequibles para la pintura, pero por otro lado no tiene

algunas de las cualidades de ésta. Por ejemplo la música dispone del tiempo, de la dimensión temporal, mientras la pintura carece de esta cualidad al poder presentar todo el contenido de la obra en un instante, lo que resulta imposible para la música. De igual manera, mientras la música se presenta externamente emancipada de la naturaleza, al no tomarle prestadas ninguna forma para su lenguaje, la pintura depende casi por completo de las formas que le presta la naturaleza. Su labor consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos bien, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizarlos en el proceso creativo de un modo puramente pictórico.

Al igual que Goethe y Delacroix —el primero de los cuales elaboró una *Teoría de los colores* (*Zur Farbenlehre*, 1810) y el segundo un análisis de su técnica y usos para develar los efectos psíquicos del color ante el espectador—, Kandinsky desarrolló también sus propias teorías al respecto. Sobre el color reconoce que puede tener un efecto puramente físico, pues la fascinación por sus cualidades, que podrían ser de disfrute o de excitación, tendría a ser pasajera cuando posteriormente desaparecen esas sensaciones físicas frente a los mismos. Agrega que en la medida en que el ser humano se desarrolla, aumenta con el ello el número de cualidades que atribuye a los objetos y los seres. Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres empiezan por adquirir un valor interior y hasta un sonido interno. Eso mismo sucede con el color: cuando el nivel de sensibilidad no es muy alto, únicamente produce un efecto de superficialidad que tiende a desaparecer cuando desaparece también el estímulo. Pero cuando el nivel de sensibilidad es superior, el efecto resulta más profundo al provocar una conmoción emocional, y es entonces cuando el color tiene un efecto psicológico que provoca una vibración anímica que llega hasta el alma. De esta forma, los efectos del color se dan no sólo sobre el sentido de la vista, sino también sobre los otros sentidos, al producir distintos efectos sobre el cuerpo, y pone como ejemplo el de los efectos de color o luz roja como estimulante del corazón, o el azul que puede producir parálisis momentánea. El color tiene así una fuerza enorme pero poco estudiada, que puede ser “un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma”, pues su armonía “debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior”.²¹⁴

La imposibilidad y la inutilidad de copiar el objeto sin un fin concreto y el afán de arrancarle una expresión constituyen los puntos de partida desde los que el artista se

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 44-45.

propone objetivos puramente pictóricos, alejándose del aspecto literario del objeto, siendo este el camino que conduce a la composición, que plantea dos problemas concernientes a la forma: 1) la composición general del cuadro, 2) la creación de las diversas formas que se interrelacionan en distintas combinaciones con la composición general. El primero constituye el objetivo principal del arte, y en él elemento abstracto, que apenas era visible y ocultado tímidamente por los afanes puramente materialistas, pasa progresivamente a un primer plano. El desarrollo y predominio del elemento abstracto es natural, porque cuanto más se renuncia a la forma orgánica, tanto más pasa a un primer plano ganando en resonancia la forma abstracta. En el acorde espiritual, el elemento orgánico puede ser un apoyo de lo abstracto o por el contrario, puede representar un obstáculo. El objeto puede formar un sonido meramente casual, susceptible de ser sustituido por otro sin que se produzca un cambio esencial del sonido básico. Todo objeto sin excepción —ya sea creado por la naturaleza o la mano del hombre— es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido. El ser humano está constantemente expuesto a estas *irradiaciones psicológicas*, cuyos efectos pueden permanecer en el subconsciente o pasar a la conciencia, lo que no evita que el hombre pueda evitarlos encerrándose en sí mismo. “La *naturaleza*, es decir, la circunstancia exterior siempre cambiante del hombre, produce una vibración constante de las cuerdas del piano (alma) por medio de las teclas (objetos). Estos efectos que a veces pueden parecernos caóticos, constan de tres elementos: el efecto cromático del objeto, el de su forma y el color”.²¹⁵ Si dejáramos al artista el dominio de estos tres elementos, concluiríamos que también en este caso es determinante el factor de adecuación, en donde la elección del elemento consonante en la armonía de las formas se basaría únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Entonces a elección del objeto también se rige por el principio de la necesidad interior.

Cuanto más uso haga el artista de las formas casi abstractas o abstractas, más se familiarizará con ellas, profundizando en su terreno. Lo mismo le ocurre al espectador, quien guiado por el artista va adquiriendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba dominándolo. Surge así la cuestión de si no sería preferible renunciar del todo a lo figurativo, desparramarlo por todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto. Este es el problema que se presenta naturalmente y al que la exposición de la consonancia de los dos elementos (el figurativo y el abstracto) nos facilita la respuesta. Así como toda palabra que se pronuncia (árbol, cielo, hombre) produce una vibración interior,

²¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

todo objeto representado en imagen la provoca también. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones equivaldría a reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Pero con el uso de las formas semiabstractas y abstractas la gente adquirirá una sensibilidad más fina y profunda, y la cuestión tendrá cada vez mayor importancia práctica. Por una parte se incrementarán los problemas del arte, pero al mismo tiempo aumentará cualitativamente la riqueza formal de sus medios de expresión. La cuestión de la *reproducción figurativa* desaparecerá por sí sola, sustituida por otra mucho más artística, y este cambio de apreciación conducirá a su vez a un enriquecimiento aún mayor de los medios de expresión, ya que lo misterioso constituye un poderoso elemento artístico. La combinación de lo velado y lo descubierto será un nuevo posible *leit-motiv* en una composición de formas. Quien no capte el sonido interno de la forma —de la concreta y especialmente de la abstracta— considerará siempre arbitrario este tipo de composición. Y en efecto, el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro podrá parecer un juego formal gratuito, donde también regirá el criterio y el principio que en todos los campos es lo único artístico y esencial: el principio de la necesidad interior, que está determinada a su vez por tres necesidades místicas:

- 1) El artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
- 2) El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país, mientras éste exista como tal).
- 3) El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo). Es suficiente con penetrar en los dos primeros elementos con los ojos del espíritu, para que se nos haga patente el tercero. Entonces comprenderemos que una columna *toscamente* labrada de un templo indio, está animada por el mismo espíritu de cualquier obra viva *moderna*.²¹⁶

Estos tres elementos místicos, necesarios en toda obra de arte, están fuertemente engarzados e interrelacionados y expresan en cualquier época la unidad de la obra. Los dos

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 58-59.

primeros están determinados por circunstancias de tiempo y de lugar, mientras el tercero es atemporal y se sitúa fuera del espacio. El desarrollo artístico consiste precisamente en el proceso de diferenciación que destaca lo puro y eternamente artístico de elementos que no sólo son fuerzas concomitantes sino a la vez un freno. Los elementos personal y temporal son subjetivos. Toda época quiere expresarse y reflejar su vida artísticamente, mientras el artista desea expresarse y para ello elige sólo dos formas que sean espiritualmente afines. Paso a paso se va formando el estilo de la época, como una determinada forma exterior y subjetiva. Lo puro y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo latente que se pone de manifiesto con ayuda del elemento subjetivo. La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que llamamos necesidad interior, que es asimismo la incansable y constante palanca que nos lleva hacia adelante. El espíritu avanza y las leyes internas de la armonía actuales serán algo externo para el mañana, que sólo perdurará en virtud de una necesidad que se ha vuelto externa. Es evidente entonces que la fuerza espiritual interna del arte utiliza la forma actual sólo como una etapa para llegar a otras. En resumen: el producto de la necesidad interior, y como consecuencia la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo. La libertad limitada que se manifiesta en este proceso induce al artista a hacer uso de cualquier forma de expresión, siempre y cuando permanezca en el terreno de las formas tomadas de la naturaleza. Pero este postulado, como los anteriores, es sólo temporal, al ser la expresión exterior vigente. Desde el punto de vista de la necesidad interior no puede hacerse con esta limitación y el artista ha de situarse sobre la base interior actual, desprovista de su limitación exterior, lo que podría formularse así: el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse, debiendo mostrarse ciego ante las formas *reconocidas* o *no reconocidas*, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. La atención de su mirada deberá dirigirse hacia la vida interior y su oído prestar únicamente atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad tanto los medios permitidos como los prohibidos, siendo este el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios, y todos son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

Por otra parte, aunque hoy se teorice acerca de este tema, esta teoría viene a ser prematura porque nunca podrá ir por delante de la *praxis* arrastrándola tras de sí, sino al contrario. En arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios, porque lo verdaderamente artístico sólo se alcanza por medio de la intuición y más aún cuando se inicia un camino.

Aunque en la construcción general pueda intervenir una teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de ella. La medida y el equilibrio no están fuera sino dentro del artista, constituyendo lo que podríamos llamar su sentido de límite, su tacto artístico —cualidades innatas del artista que se potencian hasta la revelación genial gracias a su entusiasmo—. En este sentido hay que entender también la posibilidad de aquel *bajo continuo* en la pintura presagiado por Goethe. Por el momento sólo intuimos una gramática pictórica de este tipo; cuando se realice se basará no tanto en las leyes físicas (como se ha intentado y se insiste en intentar con el cubismo), sino en las leyes de la necesidad interior, que podemos calificar de anímica. Se observa así que en el fondo de cada pequeño problema y en el de mayor problemática de la pintura se halla siempre el factor interior. El camino en el que nos movemos actualmente y que constituye la mayor felicidad de nuestra época, es el del despojo de lo externo para oponerle su contrario: la necesidad interior.

En los tiempos actuales la pintura se halla en un estadio diferente, en el que su emancipación de la naturaleza apenas inicia. Hasta ahora la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La composición subordinada a una forma geométrica ya aparece en el arte antiguo. La construcción sobre una base puramente espiritual requiere un largo trabajo que se inicia casi a tientas y a ciegas. Es necesario que el pintor cultive no sólo su sentido visual sino también su alma, para que esta aprenda a calibrar el color por sí misma y no actúe sólo como receptora de impresiones externas (a veces también internas), sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras. Si en la actualidad destruyéramos nuestros lazos con la naturaleza y nos encamináramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos únicamente con la combinación de color puro y forma independiente, nuestras obras parecerían una ornamentación geométrica o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. La belleza de color y forma no es (pese a lo que afirmen los estetas y los naturalistas, que ante todo buscan la *belleza*) un objetivo suficiente para el arte. Al desarrollo elemental de nuestra pintura se debe que tengamos poca capacidad todavía para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal totalmente emancipada. Sin duda existe una vibración nerviosa (como ante una obra de artesanía), pero se reduce al ámbito nervioso porque no despierta más que tímidas vibraciones emocionales y anímicas. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el nuevo movimiento espiritual ha adquirido un ritmo francamente vertiginoso

y que hasta la base más sólida de la vida espiritual humana, la ciencia positiva, se ha visto llevada hasta las mismas puertas de la disolución de la materia, podemos afirmar que nos separan pocas horas de la composición pura. Indudablemente el ornamento no es una identidad sin vida; posee vida interior, pero o no la comprendemos (la ornamentación antigua) o constituye un motivo ilógico, un mundo donde adultos y embriones reciben el mismo trato y socialmente juegan los mismos papeles, donde seres con miembros arrancados se sitúan sobre un mismo plano con narices, dedos y ombligos independientes. Es la confusión caleidoscópica determinada por azar y no por el espíritu. A pesar de esta incompreensión o incapacidad de expresión, el ornamento incide sobre nosotros, aunque de un modo casual y sin objeto: un ornamento oriental es distinto a un ornamento sueco, africano o griego.

Todavía nos mantenemos estrechamente ligados a la naturaleza externa y aun tomamos de ella nuestras formas. La cuestión está en cómo hacerlo, es decir, hasta dónde ha de llegar nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores pueden combinarse. La libertad puede llegar hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el desarrollo y el cuidado de esa intuición, pues los elementos que constituyen no radican en lo externo, sino en la necesidad interior. El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro. El periodo materialista ha conformado en la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra (en particular el llamado *experto en arte*), en la que lo busca todo (imitación de la naturaleza, la visión de ésta a través del temperamento del artista, es decir, de su temperamento, ambientación, *pintura*, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etcétera) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad. Cegados por los elementos externos, la visión espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de ellos. Al mantener una conversación interesante con alguien, intentamos bucear en su alma, buscamos alcanzar su rostro interior, llegar a sus pensamientos y sentimientos más profundos, sin pensar que está empleando palabras formadas por letras, que no son más que sonidos que exigen la aspiración y expulsión del aire. Con el paso del tiempo será posible comunicarse a través de medios puramente artísticos, evitando la necesidad de tomar prestadas formas del mundo externo para la comunicación interior, que hoy nos permiten disminuir o acentuar el valor interno del color y la forma empleados. La oposición puede ser muy intensa, pero debe mantenerse en un mismo plano moral.

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística, que separada de él adquiere vida propia y se convierte en algo personal, como un ente independiente que respira de modo individual y posee una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanezca inerte en el mundo espiritual, sino que es un ente en posesión de fuerzas activas y creativas. La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual. Sólo desde este punto de vista interior puede discutirse si la obra es buena o mala. Si su forma resulta mala o demasiado débil, es que es mala o débil para provocar vibraciones anímicas puras. Por otra parte, un cuadro no es bueno por la exactitud de sus valores, o porque esté científicamente dividido entre el frío y el calor, sino porque posee una vida interior completa. Un buen dibujo es aquel en el que no puede alterarse nada en absoluto sin destruir su vida interior, con independencia de que esté en contradicción con la anatomía, la botánica o cualquier otra ciencia. El artista no sólo puede sino que debe utilizar las formas del modo que sea necesario para sus fines. Ni son necesarias la anatomía u otras ciencias, ni la negación por principio de éstas, sólo es necesaria la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios. Esta necesidad supone el derecho a la libertad absoluta, que sería criminal desde el momento en que no descansara sobre la necesidad. Artísticamente, el derecho a esa libertad corresponde al citado plano interior moral.

La pintura es un arte, y el arte en su conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma. Si el arte se sustrajera de esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que pueda sustituirlo. En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que alma y arte mantienen una relación recíproca de efecto y perfección. En todo ello se resume el pensamiento de Kandinsky y del expresionismo, expuesto en su magna obra *De lo espiritual en el arte*.

* * * * *

Con el estallido de la primera guerra mundial (1914), de la que Alemania fue protagonista, empezó la disolución orgánica del movimiento expresionista y de sus integrantes, algunos de los cuales se enrolaron en la guerra, en tanto otros terminaron en el derrumbe físico y emocional. Durante el periodo de entreguerras se fortalecieron otras tendencias de la abstracción como el fauvismo y el cubismo, denominaciones que reflejaban un poco sus modos de entenderlas, a pesar de utilizar términos acuñados por los artistas o sus propios críticos. Lo común era de que a pesar de tratarse de corrientes artísticas antiburguesas —sobre todo en los países del norte europeo—, los mismos círculos de poder, económico y político, se mostraban abiertos y en favor del nuevo arte contemporáneo, lo que permitía una liberación de las “cadenas culturales” impuestas durante el siglo XIX y principios del XX. Para el arte abstracto de la posguerra, la influencia de las aportaciones de Kandinsky y Marc resultaron de primer orden, toda vez que se sustentaban en las tradiciones románticas —para entonces ya con casi un siglo de distancia—, en las que el espíritu había triunfado sobre la materia, convirtiendo al arte en un vehículo de comunicación de la experiencia mística, de la inocencia infantil, de la destrucción apocalíptica o de los principios y fines del universo, así como de los misterios sobrenaturales revelados al hombre a través de la realidad natural.

Otras individualidades y nuevos expresionismos

Dentro de este nuevo contexto de producción artística se encontraba Paul Klee, quien se mantuvo muy cerca de Kandinsky y de Marc, al construir un universo visual con base en la búsqueda de las verdades espirituales, sugeridas bajo las superficies de la naturaleza. Al igual que Marc, Klee asumió una visión hacia los animales como criaturas enigmáticas a través de las cuales el hombre podía experimentar profundas afinidades con los secretos de la naturaleza. Pero la obra de Klee se distingue por su tono menos metafísico y más identificado con una atmósfera fantasiosa y quimérica, muy parecida a la iconografía propia de los dibujos y pinturas infantiles, propósito éste asumido de manera deliberada por el autor, en su búsqueda romántica de una pureza de visión. En 1902, Klee repetía los sentimientos expresados por Runge un siglo antes, al aspirar a “ser como un recién nacido que no supiera absolutamente nada de Europa, que ignorara a los poetas y las modas, ser casi un ser primitivo”.²¹⁷ Incluso la pureza que decía perseguir, a menudo la encontraba en el arte de los niños y de los “locos”, de quienes afirmaba no habían tenido el contagio de

²¹⁷ Paul Klee, “Diario”, de junio de 1902, en *Paul Klee*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1945, p. 8; *cf.* Paul Klee, *Diarios, 1898-1918 (Diario III)*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 97-250.

las “decadentes tradiciones occidentales”. Al igual que muchos otros románticos, Klee se propuso “penetrar en las vidas y sentimientos secretos de los árboles y las flores, captar los milagros del desarrollo y cambio orgánico, el florecer de las plantas, el prodigioso tránsito de una estación a otra”. En 1920, en un ensayo traducido como “Credo creativo”, expresó las ideas anteriores y afirmaba que el “hacer artístico era una metáfora de la Creación, que reflejaba la divinidad de la misma manera que lo terrestre refleja lo cósmico, que podía servir para ayudar a la humanidad a experimentar los misterios de la religión y de Dios”.²¹⁸

El holandés Piet Mondrian es otro pintor que, dentro del contexto abstraccionista que dominó la mayor parte de la primera mitad del siglo XX y tuvo como base la ciudad de París, supo aportar una propuesta muy clara e interesante que lindaba entre la tradición romántica decimonónica y la transformación de sus raíces en un arte moderno, con la consecuente supresión de toda referencia explícita al mundo material. En sus trabajos tempranos pintó flores, como crisantemos y girasoles, en una secuencia conceptual bipartita de vida y muerte, a la manera como se hacía a principios de siglo XIX, identificándose de esta forma con las especulaciones místicas de la botánica expresadas por Goethe y Runge. Pero por el sentido misterioso y dramático que imprimía a su obra, más se parecía a Van Gogh, para quien el ciclo vital de esas “humildes plantas” reflejaba las energías de la luz solar, como un Dios. Pero entre los años de 1911 a 1914, Mondrian adoptó como temas preferidos los árboles, las fachadas de iglesias y los paisajes montañosos y marinos, entre los que buscó los fines espirituales que le obsesionaron durante buena parte de su vida, a la manera como le ocurrió a Friedrich. Y al igual que éste, Mondrian “destila de la abundancia y de las abigarradas superficies de la naturaleza un esquema de adustez sencilla que transforma cuanto podría ser efímero y fortuito en un símbolo capaz de evocar las fuerzas y misterios elementales”.²¹⁹ Y también de Friedrich extrae sus motivos naturales y estructurales de tipo simbólico, que se observan por ejemplo en su serie *Embarcadero y océano*, donde la composición asemeja el borde de la revelación a través de una rígida simetría cruciforme, bajo la “impalpable” agitación de los ritmos superficiales. Y como otras representaciones románticas similares sobre los misterios de la naturaleza (recordemos el *Monje junto al mar* de Friedrich, y la *Puesta de sol sobre el mar*, de Turner), la serie *Embarcadero y océano* de Mondrian puede experimentarse a la vez como plana y profunda. Sin objetos materiales que definan posiciones sucesivas en el espacio, esos cuadros se convierten en resonantes y luminosas extensiones que pueden

²¹⁸ Victor Miesel (coord.), *Voices of German Expressionism*, Nueva York, 1970, pp. 83-88.

²¹⁹ Robert Rosemblum, *op. cit.*, pp. 207-211.

alternativamente ceñirse a los estrechos confines del plano pictórico o expandirse en ilusiones de infinito alejamiento hacia horizontes remotos o invisibles. Resultaban un misterio espacial que, de hecho, se reproducirá años después en muchas obras de los expresionistas abstractos como Pollok, Rothko y Newman,²²⁰ de quienes ya hablaremos en el siguiente capítulo.

Expresionismo abstracto: primera vanguardia americana del siglo XX

Terminada la primera guerra mundial, los impulsos románticos se dieron de manera aislada y en latitudes geográficas distintas. Estados Unidos recibió el influjo cultural europeo a consecuencia de la devastación militar que llevó a miles de emigrantes a su vasto territorio, entre los que se encontraban muchos artistas. De entre los clasificados en lo que más tarde se denominaría como *expresionismo abstracto*, estarían Mark Rothko, Barnett Newman, Augustus Vincent Tack, Clifford Still y Jackson Pollok, identificados todos ellos por la búsqueda romántica de un arte que fuera capaz de expresar sensaciones y sentimientos sobrecogedores con nuevo vigor y dentro de nuevos contextos. La obra de Tack, por ejemplo, parece perpetuar todos los recursos formales e intencionales de la tradición romántica más antigua, lo que se refleja en el contenido sublime de sus paisajes, que como los de Kandinsky y Mondrian, se caracterizan por sus implicaciones místicas, al convertir la naturaleza de sus temas en medios de implicaciones sobrenaturales. En una visita a las montañas Rocallosas, Tack llegó a describir “un valle [...] cercado por un anfiteatro de montañas tan colosal que parecía un escenario apropiado para el Juicio Final”.²²¹ En su obra impone visiones casi abstractas de tempestades y paisajes nebulosos, con sus formas tortuosas e imprevisibles en espacios que se tornan infinitos.

A la par nos encontramos con la pintura de Rothko, de una “sobrecogedora simetría” de vacíos luminosos, equiparable a la del viejo romántico Caspar David Friedrich. O la de Still, quien identificado más con Tack expande en dimensiones inconmensurables sus paisajes, de apariencia más abstracta, ya sea para enfatizar el caos o la génesis del universo. Tanto Tack como Still decían inspirarse en las grandes llanuras del oeste americano, a la manera de los románticos europeos, pero con nuevos y renovados lenguajes, desde luego. Dentro

²²⁰ *Ibidem*, p. 219.

²²¹ Eleanor Green, “Ensayo introductorio” al catálogo de la Universidad de Texas, en *Artforum*, XI, octubre de 1972, pp. 56-63.

de este “árbol genealógico” romántico se ubica también la pintura de Pollock, cuyas imágenes enteramente abstractas tienden más a sugerir metáforas de diversa índole, ligadas todas ellas a los fenómenos de la naturaleza, más que a la construcción intelectual. La pintura del Pollock maduro es efectivamente un “espectáculo de la naturaleza, que a su vez se proyecta en un torbellino de pura energía que nos traslada a los lugares más recónditos de la cosmología microscópica pero también galáctica”. Su lejano parentesco con los maestros románticos británicos como John Martin, Francis Danby y sobre todo con Joseph Mallord William Turner es evidente, en lo que se refiere a sus obsesiones apocalípticas, que entrañan una naturaleza desenfrenada y destructora, que termina por reducir al hombre a la nada. Sobre la obra de Turner llegó a escribir William Hazlitt: “son cuadros de elementos, de aire, de tierra, agua. El artista se deleita en regresar al caos originario del mundo, o al estado de las cosas cuando las aguas fueron separadas de la tierra seca, y la luz de la oscuridad, pero aún no se había visto sobre la faz de la tierra ningún ser vivo ni árbol que diera fruto. Todo está informe y vacío. Alguien dijo de sus paisajes que eran *cuadros de nada y con mucho parecido*”.²²² Descripción que se aplica perfectamente también a la obra de los expresionistas abstractos Pollock, Newman y Rothko, que buscaron el mito original y lo primordial de la naturaleza en sus creaciones, con un espíritu de regeneración en sus formas y contenidos.

Por su parte, Newman buscó inspiración en otros románticos como William Blake, pero también en diversas fuentes de índole religiosa, en un afán de trascender a las religiones ya existentes, que consideraba como limitadoras de sus aspiraciones universales. En su búsqueda exploró la cuestión del mito entre los pueblos más antiguos, y utilizó gran variedad de literatura, de la Cábala y el Antiguo Testamento hasta la historia de la Pasión, con todas sus tradiciones narrativas. Pero dentro de todo ese amplio conocimiento, Newman siempre persiguió en su obra lo sublime y lo visionario, abordando temas como la creación, la divinidad, la muerte y la resurrección, con toda su variedad metafórica. Todo ello dentro de un vocabulario abstracto, que muy probablemente pudiera tener su explicación por su origen judío, pero que sin embargo lo liga también a otros pintores románticos de filiación no católica como los protestantes, más proclives a este tipo de experiencias trascendentales, expresadas a través de “imágenes inmateriales”. Y lo mismo sucedía con Rothko, también judío, perteneciente a esta corriente evocadora de un misticismo no material. La estructuración básica de la pintura abstracta de Rothko tiene sus

²²² A. J. Finberg, *The Life of J.M.W. Turner*, R.A. Oxford, 1930, p. 241.

orígenes en los grandes maestros románticos como Turner, quien “también alcanzó la disolución de toda materia en una luminosidad silenciosa y mística; en Friedrich, que también colocó al espectador ante un abismo que provocaba las últimas preguntas, cuyas respuestas, sin la fe y las imágenes religiosas tradicionales, quedaban tan inciertas como las propias preguntas”.²²³ Pareciera que la riqueza visual de Rothko tiene como base la mera “delectación estética”, propia de la tradición pictórica francesa, pero quien mejor que él para explicarnos su postura apasionadamente antiinformalista y antihedonista:

No me interesan las relaciones de color o de forma o de cualquier otra cosa [...]. Me interesa solamente expresar las emociones humanas fundamentales —tragedia, éxtasis, melancolía, y demás—, y el hecho de que muchas personas se emocionen y lloren ante mis cuadros prueba que puedo *comunicar* con esas emociones humanas básicas. Las personas que lloran ante mis pinturas están teniendo la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando las pinté. Y si tú, como dices, te sientes movido únicamente por sus relaciones de color, entonces es que no las entiendes.²²⁴

Orígenes

La primera vez que se habló de expresionismo abstracto fue en el año de 1919, en la revista *Der Sturm*, publicada en Berlín entre 1910 y 1932, que se distinguía especialmente por ilustrar sus interiores con grabados expresionistas. Por otra parte, Alfred Barr utilizó por primera vez esta expresión en 1929, para referirse a las obras de Wassily Kandinsky que hacia 1911 prescindían de cualquier referente con el mundo real. Un par de décadas después, en 1936, en el catálogo de la exposición “Cubismo y arte abstracto”, Barr distinguía dos tradiciones del arte abstracto apoyándose en una perspectiva formalista: la primera de ellas, marcadamente geométrica y estructural, tenía sus orígenes en la obra de Georges Seurat y Paul Cezanne, pasaba por el cubismo, los constructivistas rusos y holandeses y alcanzaba difusión internacional después de terminada la primera guerra mundial; la segunda tradición tenía sus raíces en las teorías de Paul Gauguin y su círculo, que evolucionó desde el fauvismo de Henri Matisse hasta el expresionismo abstracto de Kandinsky, anterior a la guerra. Esta tendencia emergió con mayor fuerza en los maestros del arte abstracto vinculados al surrealismo, y a diferencia de la primera, esta última resultó más intuitiva y emocional que intelectual, como lo fue el cubismo; se inclina por las formas

²²³ O’Doherty, “Rothko”, en *Art International*, XVI, 20 de octubre de 1970.

²²⁴ Selden Rodman, *Conversation with Artists*, New York, 1957, pp. 93-94.

orgánicas y bio-morfos, sobre las geométricas, las líneas curvas por las rectas, el carácter decorativo al estructural y, dado su interés por lo místico, lo espontáneo y lo irracional, es más romántica que clásica.²²⁵

Así pues, en opinión de Barr, fauvismo, surrealismo y expresionismo abstracto tenían un tronco común que se originó en Europa, y que la emigración de artistas de este continente hacia Norteamérica —provocada por la guerra— contribuyó a fortalecer para que se consolidara en las décadas de 1940-1950 en la ciudad de Nueva York, razón por la que también al expresionismo abstracto se le conoce como Escuela de Nueva York —en contraposición a la de París—, a raíz de la exposición organizada por Robert Motherwell en la galería Frank Perls, de Beverly Hills, en la que se incluían obras de William Baziotés, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, el propio Motherwell, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Hedda Sterne, Clyfford Still, Mark Tobey y Bradley Walker Tomlin. Y aunque los artistas implicados en esta corriente siempre se mostraron reacios a que así se les denominara, —reafirmando en todo momento su individualismo propositivo y sus diferencias respecto al otro—, la palabra expresionismo abstracto se volvió sin embargo referente común para críticos y estudiosos para designar a este grupo tan diverso en sus propuestas plásticas.

A finales de los años veinte y durante de la década de 1930 se remontan los orígenes del expresionismo abstracto. Después del caos financiero provocado el 25 de octubre de 1929, que repercutió en una crisis económica en el plano mundial, el poder económico de Estados Unidos se encontró en el punto más bajo de su historia, con la tercera parte de su población en calidad de desempleada. Entonces predominaba un arte de tipo realista con dos tendencias: la regionalista que encontraba sus motivos en el paisaje y los temas rurales, y el realismo social inspirado en la problemática urbana de las grandes ciudades. Por esos años, pintores como Jackson Pollock y Mark Rothko se ubicaban respectivamente en estos polos del realismo estadounidense, lo que se refleja de manera muy clara en sus trabajos de entonces. En *Going West* (1934/1935) Pollock refiere en un sentido simbolista la conquista del Sudoeste por los colonizadores venidos del Este estadounidense; utiliza como referentes icónicos el paisaje montañoso y semidesértico con las caravanas de colonizadores mientras que *Sin título (subway)* de Rothko, en sentido también simbolista y melancólico, retrata la vida urbana en el metro ciudadano de Nueva York durante el periodo

²²⁵ Barbara Hess, *Expresionismo abstracto*, Colonia, Taschen, 2005, pp. 5-7.

de crisis. Se reconoce por algunos autores²²⁶ que por esos años los futuros expresionistas divagaban entre las influencias del surrealismo emigrado a Estados Unidos y el muralismo mexicano, especialmente el practicado por José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

En pinturas pioneras como la titulada *La llama* (1939-1940) de Pollock, se deja entrever la analogía que tiene con la pintura mural de Orozco, ejecutada en los murales del Hospicio Cabañas de Guadalajara y en Pomona College de California, de la misma manera como se reconoce la influencia de Siqueiros —con quien Pollock llegó a trabajar en algún momento— en la técnica del *accidente dirigido*, llamada después como *dripping* que tan bien llegó a desarrollar el artista neoyorkino. Y al igual que los muralistas mexicanos, en algún momento Pollock llegó a sostener que “la pintura sobre tabla o lienzo es un género en extinción y que la tendencia de la disposición de ánimo moderna se mueve en la dirección del fresco o la pintura mural”. Su pintura denominada *Mural* (1943), calificada por Golding²²⁷ como la obra más equilibrada, proyecta una fuerte carga del subconsciente de su autor que hace recordar las imágenes murales orozquianas de Guadalajara y Pomona, al fusionar distintas expresiones corporales en una relación de ambigüedad entre realismo, abstracción y expresionismo, que además de homenajear a Orozco, sería el preámbulo para dar paso a la pintura netamente abstracta que desarrollaría en los siguientes años de una manera completamente liberada ya de ataduras clasificatorias.

Sobre la influencia europea en el expresionismo abstracto destacan también las exposiciones organizadas durante 1936 y 1937 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que tuvieron por título “Cubismo y arte abstracto” y “Arte fantástico, dadaísmo, surrealismo” que marcaron a muchos de los jóvenes artistas neoyorquinos. El surrealismo y sus técnicas particularmente de la segunda exposición despertaron el interés, por el efecto que tenían en la expresión del subconsciente mediante la *escritura automática*, que llamó la atención en forma progresiva de los expresionistas abstractos. Probablemente sea Pollock quien más apeló al uso de esta técnica, consistente en la utilización de la materia pictórica muy diluida para poder realizar sus tan conocidos *drippings*, sistema e influencia que reconocería años después en una entrevista: “A veces pinto con mucho realismo; con un poco siempre. Si se pinta desde el subconsciente, es inevitable que afloren figuras. Creo que todos estamos influidos por Freud. Soy jungiano desde hace mucho tiempo [...] La pintura

²²⁶ Barbara Hess, *op. cit.*, p. 9; John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, México, FCE, 2003, pp. 155-157.

²²⁷ John Golding, *op. cit.*, p. 156.

es un estado del ser [...] es el descubrimiento de uno mismo. Un buen artista pinta lo que es.”

Otros creadores como Mark Rothko, Adolph Gottlieb y Barnett Newman también hicieron suyo este concepto de la pintura, que tenía como bases la “exploración, afirmación y expresión de uno mismo”, y durante la década de los cuarenta se consideraban a sí mismos como “creadores de mitos modernos”, apoyados en las culturas primitivas y arcaicas, de las que se valían para generar una serie de metáforas y símbolos sobre la situación trágica del hombre moderno.²²⁸ En carta publicada en 1943, estos autores validan su posición como creadores, a manera de proclama, en respuesta a un crítico que había expresado su desconcierto ante la obra de Rothko y Gottlieb. El escrito consta de cinco puntos y constituye una significativa toma de posición del expresionismo abstracto frente a la crítica y a las otras corrientes artísticas prevalecientes. Señala:

1. Para nosotros el arte es una aventura a un mundo desconocido, que sólo puede ser explorado por aquellos dispuestos a arriesgarse.
2. Ese mundo de la imaginación es libre como el viento y se opone violentamente a la razón.
3. Es nuestra función como artistas hacer que el espectador vea a nuestro modo, y no al suyo.
4. Favorecemos la expresión sencilla del pensamiento complejo. Estamos a favor de las grandes dimensiones porque tienen el impacto de lo inequívoco. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.
5. Entre los pintores, la noción de que no importa lo que uno pinte con tal de que esté bien pintado está ampliamente aceptada. Ésa es la esencia del academicismo. No existe el concepto de buena pintura sobre nada. Afirmamos que el tema es crucial y que sólo son válidos los temas trágicos e intemporales. Por eso profesamos nuestro parentesco espiritual con el arte primitivo y arcaico.²²⁹

Varias cosas se desprenden de esta importante carta que da certificado de autenticidad al expresionismo abstracto. En primer lugar se acepta la propiedad liberadora del arte a la manera de los surrealistas, pero se toma distancia de éstos en los aspectos esotéricos, los de provocación y los de escándalo. Si el movimiento surrealista representaba la culminación de la sensibilidad romántica europea que se había mantenido durante más de un siglo y medio,

²²⁸ Barbara Hess, *op. cit.*, pp. 10-11.

²²⁹ *New York Times*, 13 de junio de 1943, cit. en John Golding, *op. cit.*

el expresionismo abstracto constituía una revaloración de esa sensibilidad, pero en sus principios fundamentales. De igual manera, en la carta se expresa un reconocimiento de los postulados logrados por la abstracción formalista de los años treinta, pero reivindicados con renovado sentido. Si Mondrian en sus últimos trabajos buscaba eliminar lo trágico y sublime del arte, los expresionistas estadounidenses buscaban ahora rescatarlo y cultivarlo bajo la influencia de Nietzsche.

Contexto socio-económico y guerra fría

La historia del arte ha dado el nombre de expresionismo abstracto a la corriente artística surgida en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo XX en la ciudad de Nueva York, que por lo mismo fue también conocida como “Escuela de Nueva York”, distinguiéndose de esta manera de la entonces conocida “Escuela de París”, que había tenido mayor relevancia como centro cultural de gestación de las vanguardias artísticas de proyección internacional. Y es que este desplazamiento de capitales culturales mundiales —de París a Nueva York— se dio como un efecto de la segunda guerra mundial, que dejó muy maltrecha a toda Europa y proyectó a Estados Unidos no sólo como una nueva potencia económica y militar, sino también cultural y artística.

Estados Unidos, menos vulnerable que las potencias europeas a los efectos de las dos guerras, logró despegar más pronto como potencia mundial, imponiendo su poderío militar ofensivo con los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki de 1945, que si bien sirvió para frenar de manera definitiva la amenaza del nacionalsocialismo, también se utilizó como un mecanismo de imposición ideológica del liberalismo económico capitalista, contra la supuesta amenaza al “mundo libre” que representaba el también emergente bloque oriental europeo de los países adheridos al socialismo. Empezó así el periodo denominado como *guerra fría*, protagonizado por Estados Unidos y la entonces Unión Soviética, que sirvió de contexto para el surgimiento del expresionismo abstracto, que tuvo como protagonistas a algunos artistas emigrantes de Europa durante el periodo de entreguerras.

Por esa razón, se afirma que la promoción del expresionismo abstracto llegó a tener diversos propósitos dentro de la compleja estructura interior y exterior estadounidense de la posguerra. Mientras por un lado se sostiene que llegó a funcionar como propaganda cultural oficial del liberalismo económico norteamericano frente a sus enemigos en

distintos planos internacionales, por el otro se reconoce también que tuvo distintos adversarios internos en el propio territorio americano. Diversos grupos conservadores y nacionalistas llegaron a calificar el arte abstracto de antiestadounidense, comunista o aberrante. En 1949, el congresista George Dondero declaró en la tribuna cameral que todos “estos *ismos* tienen su origen en el extranjero y no deberían encontrar cabida en el arte americano. Aunque no siempre se centren en la protesta social y política, todos son instrumentos y armas de destrucción”. Esta paranoia de Dondero trajo como consecuencia que en 1947 se suspendiera la exposición itinerante denominada “Arte americano avanzado”, que desde un año atrás se presentaba en Europa, al “descubrirse” que entre los artistas participantes había antiguos simpatizantes comunistas.

El discurso anticomunista, acentuado con la *guerra fría*, conllevó años después a una temida cruzada contra los artistas e intelectuales por parte del senador Joseph McCarthy, de tal manera que los debates entre los expresionistas abstractos, sus partidarios y promotores parecieron despolitizarse. Para historiadores del arte como Serge Guilbaut, este repliegue de los artistas neoyorquinos contribuyó para que su arte fuera utilizado políticamente como un “arma propagandística” durante la *guerra fría* contra la Unión Soviética y el bloque de países socialistas. El individualismo y libertad creativa de los expresionistas eran puestos como ejemplos contra el autoritarismo soviético que restringía esos derechos, y agrega Guilbaut que esta “despolitización de la vanguardia fue una condición necesaria para su aceptación política: un dilema indisoluble para la vanguardia”.²³⁰

Pero el desarrollo del expresionismo abstracto tampoco hubiera tenido lugar sin la considerable expansión de una infraestructura cultural estimulada por el crecimiento económico de Estados Unidos, que contribuyó a su vez al fomento de un fuerte mercado del arte desde los primeros años de la década de los cuarenta. En 1943 se inauguró la galería Art of This Century, de Peggy Guggenheim, que constituyó todo un acontecimiento histórico porque en forma visionaria se dedicó no sólo a la promoción de la vanguardia europea —surrealista y abstracta— que predominaba entonces, sino también a la organización de las primeras exposiciones individuales de expresionistas abstractos estadounidenses como Pollock, Hofmann, Rothko, Still, Baziotés y Motherwell, entre otros, a quienes apoyaba con sus compras y encargos, además de vender su obra a importantes museos como el de Arte de Moderno de Nueva York. Betty Parsons fue otra

²³⁰ Barbara Hess, *op. cit.*, pp. 17-18.

galerista que abrió su espacio en 1946, e incorporó también en su catálogo a autores como Pollock, Rothko y Still, además de Newman con quien ya contaba de antemano; cumplidos los diez años de esta galería, decía el crítico Clement Greenberg: “la sala de la señora Parsons es una galería de artistas y de críticos; un lugar en el que el arte se desarrolla y no sólo se expone y se vende”. Otros galeristas importantes fueron Charles Egan, quien en 1948 contribuyó para que Willem de Kooning tuviera éxito con su primera muestra individual; Samuel Kotz, quien con su experiencia con autores europeos como Fernand Léger y Pablo Picasso se dedicó también a promover a Baziotes y Motherwell; Sydney Janis, que también promovió la obra de Picasso y Léger, junto a la de Klee, Matisse, Chirico, Dalí y Rousseau, además de los estadounidenses Pollock, Rothko, Motherwell y de Kooning. Aparecieron también otras galerías y salas no comerciales, organizadas a veces por los mismos artistas, como importantes espacios de discusión e intercambio de ideas.

El expresionismo abstracto se perfila en vanguardia

Con todo y los avances del expresionismo abstracto durante las décadas cuarenta y cincuenta, la crítica de arte estadounidense aún reconocía la predominancia y superioridad de las corrientes del arte europeas. Una voz en el desierto resultaba la opinión de Clement Greenberg, quien en 1948 afirmaba: “por muy oscura que se nos presente la situación, en sus aspectos más avanzados —es decir, en el arte abstracto— la pintura estadounidense ha dado repetidas muestras en los últimos años de su capacidad para los contenidos nuevos, aspecto éste en el que, según parece, ni Francia ni Gran Bretaña están en condiciones de competir”.²³¹ Y es que la nueva pintura estadounidense era tan divergente en sus propuestas, que para la crítica resultaba aún difícil definirla propiamente como corriente en su sentido estilístico. Todavía en 1955 Greenberg intentaría dicho propósito, al afirmar que la pintura moderna se proponía explorar sus propias condiciones materiales y filtrar las convenciones tradicionales e “innecesarias”, para “mantener el nivel y la vitalidad del arte”. El uso espacial en el cuadro, el ilusionismo y la relación entre figura y fondo eran las convenciones contra las que se oponía el expresionismo abstracto y que lo distinguían en el panorama del arte contemporáneo.

En ese mismo sentido, el historiador del arte Robert Rosemblum insistía en 1961 en afirmar que Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman, con sus

²³¹ Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, en *Partisan Review*, enero de 1948.

lienzos de gran formato invitaban a la contemplación y constituían un desafío “al predominio internacional de la tradición francesa y sus rancios valores de la razón, el intelecto y la objetividad”, consagrándose como legítimos sucesores de la tradición romántica del siglo XIX. Y con toda la adversidad inicial, las reacciones positivas a las presentaciones del expresionismo abstracto en Europa eran celebradas en Estados Unidos como “triumfos americanos”, como fue el caso de la Bienal de Venecia de 1950 en donde se presentaron obras de Arshile Gorky, Willem de Kooning y Jackson Pollock, seleccionadas por el Museo de Arte Moderno. Entre 1958 y 1959 recorrió las ciudades de Basilea, Milán, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París y Londres la exposición itinerante “La nueva pintura americana”, que incluía obra de Baziotés, Brooks, Francis, Gorky, Gottlieb, Guston, Hartigan, Kline, De Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Stamos, Still, Tomlin y Tworkow. Pero fue en 1959 cuando el “triumfo” de la nueva pintura estadounidense se consolidó durante la segunda Documenta de Kassel, ciudad cercana a la entonces República Democrática Alemana.

Las exposiciones itinerantes alrededor de la Documenta fueron patrocinadas por el Programa Internacional del Museo de Arte Moderno (MoMa), que promovía con ellas una campaña de política cultural centrada en el expresionismo abstracto como síntesis de la libertad expresiva en el mundo occidental. Por ello Will Grohmann, historiador del arte alemán, presentaba en una reseña de 1958 a los estadounidenses como “trotamundos y conquistadores” y se preguntaba si en el campo cultural Europa ya se encontraba “a la defensiva”. Y es que Alfred Barr —director del MoMa— decía en el prólogo a “La nueva pintura americana”, que los expresionistas abstractos “rechazan rotundamente los valores convencionales de la sociedad en que se encuentran pero no se comprometen políticamente, aunque su pintura se alaba y se vitupera como demostración simbólica de la libertad en un mundo en que la misma presupone una actitud política”. Así, mientras que la abstracción se equiparaba en el lenguaje del arte a un “mundo libre”, el realismo como forma artística se comparaba con los regímenes totalitarios del nacionalsocialismo y del comunismo. También cuestionable resultaba la tesis de Barr sobre el apoliticismo de los expresionistas, pues algunos de ellos como Guston, Elain de Kooning, Reinhardt y Rothko apoyaban el movimiento en favor de los derechos civiles y las campañas contra la guerra. Con todo eso y como dijera Greenberg dos años después, la pintura americana se había

convertido ya en un “artículo de exportación”, reafirmando su carácter mercantil que Harold Rosenberg criticara ocho años atrás.²³²

Paradójicamente, a finales de los años cincuenta el expresionismo abstracto amenazaba en convertirse en la “nueva academia”, y sus antiguos defensores como Barr insinuaban ahora una “revolución” de la nueva generación de artistas estadounidenses contra la “young academy”, que en la práctica echó a andar a través del MoMa mediante la realización de nuevas exposiciones, adquisiciones y simposios. Jóvenes artistas se habían anticipado ya a esta “revolución”, como Robert Rauschenberg quien en 1953 pidió un dibujo de De Kooning para borrarlo y presentarlo como obra propia. En el plano institucional la galería Sydney Janis dio el primer paso, al organizar en 1962 la exposición “Los nuevos realistas”, que reunía la obra de cuarenta artistas europeos y estadounidenses, entre quienes figuraban autores que se proyectarían en los años siguientes como protagonistas de la nueva corriente del *Pop art*: Yves Klein, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y Andy Warhol. Los expresionistas abstractos dejaron en ese momento de aparecer en el programa y en la nómina de la galería.

Contenido sublime del expresionismo abstracto

Como se señaló y describió ya en el primer capítulo de estas tesis, la categoría de lo sublime se remonta al pensador griego Longino. Fue retomada durante los siglos posteriores por otros filósofos y creadores como Burke, Reynolds, Diderot, Kant, Delacroix, Friedrich, Van Gogh y Kandinsky, de la misma manera que por los expresionistas abstractos Still, Newman y Rothko, para referirse a contenidos muy particulares de la belleza natural y del arte mismo. Para todos estos personajes lo sublime es un referente que permite caracterizar el efecto emocional que produce la contemplación de la naturaleza o de la obra artística, que lo mismo puede ser de estupefacción, asombro, temor o placer visual. Un ejemplo de los efectos de esa experiencia sublime es la relatada por el irlandés Thomas Moore en carta a su madre el 24 de julio de 1804, después de que llegó a descubrir y contemplar las cataratas del Niágara:

Sentí como si estuviera llegando a la casa misma de la Deidad; empezaron a brotarme las lágrimas y, momentos después de que habíamos perdido de vista el lugar, aún permanecía

²³² Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, en *Art News*, noviembre de 1952.

en esa deliciosa absorción que sólo el entusiasmo pío puede provocar. Llegamos a la Escalera Nueva y bajamos al fondo. Ahí se precipitaron de lleno sobre mí todas sus imponentes sublimaciones. Mi corazón y mi alma enteros ascendieron hacia la divinidad en un arrebató de admiración devota que nunca antes había experimentado. ¡Ah, traigan aquí al ateo y no podrá regresar ateo! Pobre del hombre que pueda sentarse a escribir fríamente una descripción de estas inefables maravillas; más pobre aún aquel que pueda someterlas a la medición en galones o yardas [...] Para describir las cataratas del Niágara tenemos que encontrar nuevas combinaciones de palabras.²³³

La perplejidad sublime de Moore es comparable a la descrita por algunos viajeros notables en su paso por los Alpes rumbo a Italia,²³⁴ o a la testimoniada por el pintor James Ward sobre el imponente peñón de Gordale, maravilla natural de Yorkshire, Inglaterra, que se encargó de plasmar en sus telas durante las primeras décadas del siglo XIX. En un sentido similar, un personaje de la ciudad de Buffalo llegó a expresarse en 1961 sobre el efecto que le produjeron las 72 obras expuestas del pintor estadounidense Clyfford Still en la Albright Art Galery: “¡Es como una experiencia religiosa!”, llegó a manifestar ante la impresión que le provocó el fenómeno creativo, y en efecto, tanto en Ward como en Still lo primero que sobrecoge al espectador de sus obras es la mera magnitud de la vista que se tiene ante sí (el lienzo de Ward mide 328 x 415 cm, y el de Still 283 x 398 cm). De igual manera, la sensación de caer vertiginosamente en un abismo deja sin aliento a ese mismo espectador, que luego termina por estremecerse como Moore en el fondo de las cataratas del Niágara, sin que le reste más que mirar hacia arriba, como en búsqueda de una explicación ante semejante prodigio.

Ward y Still insisten en una estructura compositiva igual de apabullante, en donde las cimas y cascadas del primero, del alturas vertiginosas, transforman al buey, venados y ganado que ahí aparecen en verdaderas miniaturas, en un paisaje extendido de patrones impredecibles y de siluetas irregulares, con formaciones misteriosas y oscuras que validan lo dicho por Burke sobre estos elementos como otras de las causas provocadoras del efecto sublime. En su obra, Still traduce en una geología abstracta los acantilados de piedra caliza de Ward, con lo que logra producir el mismo efecto, de tal manera que el espectador se mueve por el cuadro como un visitante que recorriera el Gran Cañón o viajara por el centro de la tierra.

²³³ Robert Rosemblum, “Los sublime abstracto”, en *Art News*, vol. 59, núm. 10, febrero de 1961.

²³⁴ Entre ellos Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Victor Hugo, Dumas y Gautier; véase J.J. Rousseau *et al.*, *Perspectivas del Mont Blanc* (selecc., notas y trad. de Isabel González-Gallarza), Barcelona, Alba (Trayectos), 2007.

De pronto se encuentra con una grieta abrasadora que divide un muro de roca negra o una estalactita que anuncia la proximidad amenazadora de un precipicio. Tanto las cavernas y cataratas de Ward, como las pinturas de Still parecen ser resultado del efecto del tiempo por sus superficies descascaradas y reseca como la corteza de algunos árboles, en un proceso irreversible y continuo, ajeno al orden humano. Y lo más formidable de Still es que cuanto más elemental y monolítico es el vocabulario, más complejos y misteriosos sus efectos. Tal y como los románticos lo revelaron, toda la sublimidad de Dios puede encontrarse en los fenómenos naturales más simples, trátase de una brizna de hierba o de la vasta extensión del firmamento.

Lo anterior nos recuerda también las palabras de Kant cuando dice que mientras en la “naturaleza lo hermoso está relacionado con la forma del objeto, misma que consiste en que posee límites, lo sublime se encuentra en un objeto sin forma, porque lo que se representa en él, o por razón de él, es precisamente lo ilimitado”.²³⁵ En efecto, esta confrontación pasmosa con lo ilimitado, en la que a la par se experimenta una totalidad igual de poderosa, es un motivo continuamente vinculado a los pintores de lo sublime romántico con el grupo estadounidense de expresionistas abstractos que buscan precisamente lo que podría denominarse como lo “sublime abstracto”. La obra *Luz, tierra y azul*, realizada por Mark Rothko en 1954, revela afinidades en cuanto a visión y sentimiento respecto a las meditaciones marinas de dos grandes obras románticas: *Monje a la orilla del mar* (ca. 1809), del nórdico Caspar David Friedrich, y *Lucero vespertino* del inglés Joseph Mallord William Turner. Rothko sustituye las fisuras ásperas e irregulares de los desfiladeros reales y abstractos de Ward y Still, con un fenómeno de luz y vacío abrumador, a la manera de Friedrich y Turner, colocándonos en el umbral de esos infinitos informes objeto de discusión entre los estetas de lo sublime. El diminuto monje del cuadro de Friedrich y el pescador de la pintura de Turner establecen, como el ganado en la obra de Ward, un agudo contraste entre la vastedad infinita de un Dios panteísta y la pequeñez infinita de sus criaturas. Por contraparte, en el lenguaje abstracto de Rothko ya no es necesario este detalle literal, dado el puente de empatía entre el espectador real y la representación de un pasaje trascendental, donde nosotros somos el monje a la orilla del mar, de pie, silencioso y contemplativo ante esas enormes y sórdidas imágenes, como si estuviéramos observando una puesta de sol o una noche con luz de luna. Como en la trinidad mística del cielo, agua y tierra que en los cuadros de Friedrich y Turner parecen

²³⁵ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, I, libro 2, 23, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

emanar de una fuente oculta, en el cuadro de Rothko las hileras horizontales sobrepuestas de luz velada parecen ocultar una presencia total, remota, que sólo podemos intuir y nunca captar del todo. Estos vacíos infinitos y resplandecientes nos llevan más allá de la razón, a lo sublime; no nos queda más que someternos a ellos en un acto de fe y dejarnos absorber por sus radiantes profundidades.

A la expresión sublime se puede llegar mediante la saturación ilimitada con una quietud lumínica y callada, lo mismo que a la inversa. El arte de Turner presenta esos dos extremos de lo sublime, en donde las infinidades más extremas de la naturaleza se presentan como metáfora de una experiencia de energía cósmica, en donde el hombre apenas adquiere una presencia insignificante, en tanto en otras de sus expresiones se representa la lucha violenta contra esas fuerzas naturales. La quietud y la turbulencia representadas por Turner adquieren un sentido de *movimiento perpetuo*, retomado también en la obra del expresionista abstracto Jackson Pollock, en cuyos laberintos giratorios recrea en su lenguaje metafórico particular la misma turbulencia sobrehumana que el inglés representa de una forma más literal. Al observar su pintura titulada *Número 1* (1948), de manera inmediata nos encontramos sumergidos entre la furia divina, a la manera como entre las tempestades marinas realizadas por Turner. La sola magnitud de lo tempestuoso contribuye a la generación de lo sublime, en donde el tamaño de la obra de Pollock (170 x 260 cm) no permite pausa alguna antes de que nos envuelva y nos extravíe en esa telaraña ilimitada de energía inagotable. Su vocabulario abstracto nos permite múltiples lecturas de su genio e imaginación, si bien algunos de sus títulos tal vez nos indiquen una región más explícita de la naturaleza: *Cinco brazas completas*, *Gris marino*, *Lo profundo*, *Arcoiris grisáceo*. Pero se trate de las tormentas más cegadoras o de los vientos o lluvias más suaves, invariablemente Pollock nos evoca hacia los misterios sublimes de las fuerzas indomables de la naturaleza. Al igual que las asombrosas vistas macroscópicas del telescopio, o de sus inversas obtenidas con el uso del microscopio, las pinturas de Pollock nos deslumbran ante lo imponderable de esos mundos.

Otro maestro del expresionismo abstracto es Barnett Newman, quien explora un terreno de lo sublime tan peligroso, casi comparable con la exploración romántica más audaz. En la década de 1940 —al igual que Still, Rothko y Pollock— Newman llegó a pintar cuadros con referencias más literales a una naturaleza elemental, para inmediatamente expresar su deseo de visitar la tundra, con el objeto de experimentar la sensación de estar rodeado de cuatro

horizontes en una actitud de sometimiento total a la infinitud espacial. Algunas de sus pinturas de la siguiente década se aproximan ya a la abstracción sublime, como la titulada *Varón heroico sublime*, que con sus 287 cm de anchura nos sitúa ante un vacío aterrador, pero al mismo tiempo estimulante, como el provocado por las abandonadas regiones árticas. Y en su apasionada reducción de los medios pictóricos a un solo tono (rojo cálido), y un solo tipo de división estructural (vertical) para casi 12 m², logra del mismo modo una simplicidad tan heroica y sublime como el protagonista de su título. Este vocabulario tan rudimentario produce resultados complejos y desconcertantes, mediante la variación del tono único a una escala sumamente amplia de valores de la luz, cuyas mutaciones inesperadas ocurren a intervalos que escapan por completo a cualquier sistema racional. Al igual que los otros tres maestros de lo sublime abstracto, Newman abandona con valentía las seguridades de las geometrías pictóricas familiares por los riesgos de las intuiciones pictóricas aún no probadas, y al igual que ellos logró transmitirnos misterios asombrosamente simples que evocan el movimiento primigenio de la creación, expresados en los mismos títulos de sus obras: *Unicidad*, *El principio*, *Vacío pagano*, *Muerte de Euclides*, *Adán*, *Día uno*.

Si se reuniera un cuarteto de los lienzos de mayores dimensiones de Newman, Still, Rothko y Pollock, bien podría interpretarse ese conjunto como la expresión de un mito del Génesis posterior a la segunda guerra mundial. Mientras en la época del romanticismo las sublimidades de la naturaleza eran prueba de la existencia divina, en la actualidad tales experiencias sobrenaturales se transmiten de manera abstracta en la pintura. Se reconoce el rechazo de estos cuatro maestros a la tradición cubista, fincada en un vocabulario geométrico y una estructura espacial basada en planos de color y luz, pero es importante considerar que esa negación al cubismo no se explica sólo en función de las necesidades formales, sino también en las de carácter emocional que, ante la angustia por la *guerra fría* y la era atómica, parecieron corresponder a una tradición romántica de lo irracional y lo pasmoso, como a un vocabulario contenido de energías desenfrenadas y espacios ilimitados.²³⁶ La línea que va de lo sublime romántico a lo sublime abstracto es discontinua y tortuosa, pues su tradición es más de un sentimiento privado errático que de una sumisión a disciplinas objetivas. Si bien algunos vestigios del paisajismo abstracto se

²³⁶ Véanse: Dore Ashton, *The Life and Times of the New York School: American Painting in the Twentieth Century*, Londres, Adam and Dart, 1972; David y Cecile Shapiro, *Abstracts Expressionism: A Critical Record*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Paul Cummings, *Artists and Their Own Words: Interviews*, Nueva York, San Martin's, 1979; Stephen C. Foster, *The Critics of Abstracts Expressionism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980; Robert Rosemblum, *op. cit.*; Selden Rodman, *op. cit.*; Barbara Hess, *op. cit.*; John Golding, *op. cit.*

expresaron hacia finales del siglo XIX en la obra de Albert Bierstadt y Frederick Edwin Church, con quienes Dore Ashton comparó a Still, el predominio internacional de la tradición francesa —con sus valores ya conocidos de la razón, el intelecto y la objetividad— eliminó esa tendencia en general. Podrá afirmarse asimismo que en ocasiones los grandes maestros como Vincent van Gogh, Piet Mondrian, Franz Marc y Paul Klee comulgaron parcialmente con los principios de la tradición pictórica francesa, contra los valores propios del romanticismo nórdico que les subsistían. Pero lo que resulta más importante de reconocer es que las expresiones más representativas del paisaje romántico, británico y alemán, no resurgieron sino después de 1945 en la pintura de los expresionistas abstractos. “En su heroica búsqueda de un mito propio que plasme el poder sublime de lo sobrenatural, el arte de Still, Rothko, Pollock y Newman debe recordarnos una vez más que aún no se ha agotado la perturbadora herencia de los románticos”.²³⁷

Neoexpresionismo y diversidad propositiva

Contexto cultural

Durante la década de los ochenta del siglo XX, las ciudades de Berlín, Düsseldorf, Hamburgo y Colonia se convirtieron en principales centros creativos de la nueva corriente del neoexpresionismo, que asumió el retorno a la pintura como un medio eficaz para hallar la razón histórica de su presente, como la manera más directa de asimilar la modernidad y como una forma de reencuentro con su tradición cultural.²³⁸ Su surgimiento constituye asimismo un retorno a la visión romántica de origen gótico-renacentista, fundamental en la construcción de la nacionalidad alemana, y ajena a la visión nacionalsocialista hitleriana. Entendida como un *continuum* del romanticismo de finales del siglo XIX y del expresionismo surgido a principios del XX, con los grupos El Puente y El Jinete Azul,²³⁹ se vincula también en forma manifiesta con el expresionismo abstracto estadounidense. Combina un sentido de lo particular autóctono y existencial, con un sentido internacional del más elevado espíritu creativo. Esta unión de tradición germánica y vanguardia

²³⁷ Robert Rosemblum, *op. cit.*

²³⁸ Tesis sostenida por el principal crítico estadounidense de esta corriente: Donald B. Kuspit, “Act of Aggression: German Painting Today”, en *Art of America*, septiembre de 1982, p. 142.

²³⁹ Planteamiento sostenido por autores como Robert Rosemblum, Rafael Argullol y Anna Maria Guasch.

internacional se liga a un fenómeno de proyección romántica que suma tradiciones y paradojas, donde se mezclan asimismo novedad y originalidad, tradición y modernidad.²⁴⁰

Concluida la segunda guerra mundial, los artistas alemanes volvieron su mirada hacia las vanguardias internacionales, y en el expresionismo abstracto reencontraron su propia tradición expresionista. En 1957 fue fundada la Galería 22 en la ciudad de Düsseldorf, que sirvió de importante punto de encuentro entre el expresionismo abstracto y la nueva pintura alemana. Correspondió a un grupo de artistas en Berlín, Düsseldorf y Dresde la recuperación de los nuevos referentes expresionistas, a partir de un deslinde con la abstracción, el minimalismo y el posminimalismo prevalecientes. Así, los creadores Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke, Bernd Koberling, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, A.R. Penck, Anselm Kiefer y Jörg Immendorff compartieron un sentimiento de empatía hacia los expresionistas de principios del siglo XX, pero también una debilidad común hacia el pensamiento de Friedrich Nietzsche, en especial hacia su manera de entender la existencia como una forma de radicalización hacia lo trágico y lo heroico.²⁴¹

Esta corriente tiene su raíz en los manifiestos *Pandemonium*, suscritos en 1961-1962 por los berlineses Baselitz y Schönebeck, en donde se conjuga el mestizaje entre lo propio y lo foráneo, en un tono apocalíptico que deja entrever la influencia de Nietzsche-Lautréamont y de Baudelaire-Artaud, de la misma forma que el sentimiento de aislamiento del individuo alemán frente a su entorno. Reconocían esos primeros neoexpresionistas: “la negación es un gesto del genio, no un signo de responsabilidad [...] queremos profundizar en nosotros mismos, abandonarnos a lo irrevocable. Como no tenemos preguntas, nos miramos el uno al otro, como no tenemos palabras desde nuestra condición profana, besamos el lienzo con nuestros labios en un abrazo constante [...] y como nosotros llevamos duramente nuestra experiencia de color por la vida, lo que nuestro sacrificio es, es lo que somos”.²⁴²

El estilo neoexpresionista es entendido así como símbolo de la libertad formal y como testimonio de la relación del artista con la sociedad y su compromiso con la historia. Su lenguaje importa tanto como los contenidos, que lo mismo incluye temas como la situación

²⁴⁰ Christos M. Joachimides, “Origen y Visión”, en *Origen y Visión. Nueva pintura alemana*, Barcelona, Centro Cultural de la Caixa de Pensions, 1984, p. 5.

²⁴¹ Así lo reconoce Robert Pincus-Witten, “Entries Rebridging The Bridge: Hödicke, Joachimides and Berlin in the Early ‘80”, en *Arts Magazine*, marzo de 1990, p. 76.

²⁴² G. Baselitz y E. Schönebeck, “First Pandemonium”, en Georg Baselitz, Londres, White Chapel Art Gallery, 1983, pp. 23-25, 29.

traumática de Berlín dividida, hasta cuestiones y sentimientos generales como la revolución, la angustia o el miedo, entre otros. La inversión de valores es una de sus características, con todo y que se parta de sujetos iconográficamente figurativos, definidos por su historia y experiencia. Asimismo se pintan “ornamentos con contenido” —observables en toda la obra de Baselitz—, visibles y legibles en su significado, que tienen como funciones la decodificación de valores, la creación de desarmonías y la provocación hacia el espectador mediante una actitud de oposición y desacuerdo.²⁴³

Practica la “pintura de motivos”, exenta de cualquier voluntad de transmisión de contenidos, de la misma manera que crea un nuevo lenguaje “sistemático”, con base en signos simples y esquemáticos, en un afán de que sean universalmente comprensibles. Rehúye cánones y formas orgánicas para plantear formas casi geométricas de carácter arcaico y primitivo, en una especie de jeroglíficos fácilmente descifrables que llenan el cuadro. Intenta llegar a una abstracción a través de la reducción de los medios de representación, como en el caso de las figuras antropomorfas bidimensionales, resueltas con un cromatismo reducido a blancos, negros y rojos, a lo que puede agregarse un grafismo angular convertido en signos ubicados en espacios neutros, consiguiendo un peculiar expresionismo antinatural y antiorgánico. Todo lo cual se evidencia en la pintura de A.R. Penck.

Comparte la voluntad de un estilo libre, de un máximo subjetivismo y de una actitud rebelde, agresiva, cercana a la mentalidad *punk* y deliberadamente marginal, aunque sin renunciar a una autorreflexión vinculada con el arte conceptual. Puede incluir elementos de carácter sincrético y ecléctico, lo mismo que caricaturas “violentas y brutales”, en un sentido irreverente e irónico respecto al mismo acto creativo (M. Lüpertz). Introduce en sus trabajos el concepto de *genius loci*, en tanto realiza obras que remiten a las propias raíces con un lenguaje alejado de las vanguardias, lo mismo que a elementos del arte nacionalista y del arte ligado a la experiencia urbana (E. Cucchi), en donde llegan a coincidir alemanes, italianos y estadounidenses, quienes comparten un imaginario liberado de toda atadura al intelecto, permeable al tratamiento antropológico y cultural, y abierto a lo existencial.²⁴⁴

²⁴³ Así llama G. Baselitz a su pintura, iconográficamente figurativa, a través de retratos, desnudos, paisajes, animales, pero resuelta de manera iconoclasta, cit. en Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 255.

²⁴⁴ C.M. Joachimides, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995* (ed. de Anna María Guasch), 2000.

La pintura es así perpetua invención, renovado cuestionamiento, duda y riesgo, en una preocupación constante por el paso del tiempo, que más que enfrentar la muerte o el fin, enfrenta lo fragmentario de la historia y la nula distancia entre el pasado y el presente. Su “carácter indisciplinado y perverso” contribuye a “saquear” la historia del arte, recurriendo a problemas tan tradicionales como el dibujo, la perspectiva y la luz, pero sujetos a una voluntad expresiva paradójicamente primitiva, dominada por un cromatismo violento y por pinceladas conscientemente descuidadas. Su relación con expresiones callejeras como el *graffiti* contribuyen a generar un nuevo sistema de expresión, a la manera de *combine paintings*, entremezclando estilos vanguardistas (Rauschenberg, Dubuffet, De Kooning, Warhol) con visiones urbanas y formas simbólicas de las culturas primitivas, totémicas y arcaizantes.

Artistas, conceptos y propuestas

Desde finales de los años cincuenta del siglo XX destaca la figura de Georg Baselitz, quien sobrevive del riesgo y tiene por norma permanente la ruptura no sólo con los estilos de moda, sino consigo mismo, a través de la indisciplinada y mediante una actitud completamente irreverente hacia lo establecido y lo tradicional. Su posición artística es inequívoca respecto a la orientación de su trabajo, que invariablemente tiene carácter de manifiesto, donde lo conceptual es determinante como impulso primario para someter a riguroso examen todos los géneros tradicionales de representación plástica. Elementos formales e informales caracterizan su trayectoria de constantes rupturas, y se puede afirmar que su principal característica es la de asumir una especie de eclecticismo frente al fenómeno artístico, que se puede definir como de “no estilo”. Junto con Eugen Schönebeck dio a conocer los *Pandemoniums* de 1961 y de 1962, postulados donde plantean un lenguaje figurativo llevado al paroxismo y dotado de una fuerte carga erótica, basada en buena medida en la literatura de Baudelaire, Lautréamont, Artaud y Becket, entre otros. En su obra *pandemónica*, Baselitz se libera de ciertas obsesiones-erótico sexuales, con un cinismo y un desprecio hacia los tabúes de la cultura burguesa, de tal forma que entre su público inevitablemente provoca distintos tipos de reacción, que van de la incomprensión al rechazo.

A partir de 1965 da un giro a su producción plástica para iniciar una etapa definida como de *Héroes, Rebeldes y Nuevos tipos*, en la que busca un nuevo punto de partida, mediante la redefinición de los aspectos iconográficos y formales de su trabajo. La culminante obra

“Los grandes amigos” (paráfrasis de su amistad con Schönebeck) constituye el punto culminante de esta fase. Sus *héroes* poseen una menor carga emocional, en la que no persiguen la exteriorización del propio yo, en comparación con la iconografía de los personajes pandemónicos. Los nuevos sujetos responden ahora a una actitud más artificiosa, en donde dominan las condicionantes formales y las relaciones estructurales que tienen como base un mayor dominio del plano artístico, de contenido más especulativo. No obstante, se sigue apreciando un apasionado *pathos* en sus *héroes*. Con ello Baselitz procura un prototipo anacrónico, en un espacio rural yermo (recordemos que en un tiempo nuestro autor migró al campo) como castigado por todo tipo de catástrofes; herido y estigmatizado, en una actitud de rebeldía anticlásica o antiheroica. No obstante, atenazado, preso, contestatario.

Con esta misma serie Baselitz reacciona contra los estilos imperantes de mediados de los sesenta, como los impuestos por el surrealismo, el expresionismo abstracto, la nueva figuración y sobre todo el *Pop art*, extendidos ya por Europa. Asume una posición tan radical en sus formas, que con ellas responde y se niega a competir con las oficinas de diseño y los productos de la naciente cultura de los *mass media*, a la que se debían tantos artistas *pop* como Roy Lichtenstein, Andy Warhol y otros. La oposición de Baselitz se desarrolla en dos planos: *uno*, cultiva una pintura al óleo, elemental y dura, antítesis de la serigrafía y de los medios afines a la reproducción múltiple, y *dos*, su programa iconográfico va más allá de una afrenta contra todos los universos imaginarios mundanos, mediante la práctica de un “estilo” de radical iconoclastia.²⁴⁵ Las desarmonías y contrastes dominan sus composiciones, y a la solidez estructural antepone una manera de pintar y un tratamiento de la superficie sorprendentemente abierto, donde espacios compuestos de partículas diminutas compiten con espacios amplios y uniformes. Este proyecto tendería a una sistematización de contrastes, y la fragmentación de sus figuras sería una continuación lógica en sus próximos trabajos.

Y en efecto, en su posterior obra Baselitz abandona la representación centrada en la figura, mediante las transgresiones, fragmentaciones y saltos caprichosos —sometidos únicamente a las leyes de la sintaxis de las formas—, las que presiden una nueva organización pictórica, poseedora de su propia dinámica. Así, la división del cuadro en secciones, que luego se integran en un sistema capaz de funcionar con independencia de la representación

²⁴⁵ Véase Andreas Franks, *Georg Baselitz*, Barcelona, Poligrafía, 1988, p. 12.

figurativa, supone una ruptura abierta con la tradición. Pero también un brusco distanciamiento de esta misma, cuyo propósito es lograr una obra con base en problemáticas inéditas y susceptibles de ser sometidas a soluciones autónomas. Importa señalar que esta actitud nada tiene que ver con la descomposición cubista, ni con el automatismo surrealista, sino con un curso independiente que sorprende por su absoluta coherencia. Georg Baselitz —formado inicialmente en el ambiente del realismo socialista— reacciona con una manera de pintar claramente tosca ante la estetización del arte informal y en general del arte abstracto, para así alejarse de ellos.

Consecuente con su eclecticismo, en su posterior obra se vale de estructuras formales, opuestas a principios postulados en sus anteriores trabajos, y además ataca al arte conceptual, puesto en el primer plano internacional durante la década de 1960, por ver en él una tendencia insuficientemente enraizada en la percepción sensorial. Baselitz utiliza los recursos de una manera distinta y fija expresamente, en función del objeto perseguido, el valor relativo que esos han de tener. Ésta es su premisa al amplio abanico de iniciativas conceptuales y formales que logra desarrollar y concretar en soluciones plásticas, haciendo de su obra una contribución al arte de nuestro tiempo.

Nacido en la ciudad de Dresde, en Alemania Oriental, destaca también la figura de A.R. Penck, cuyo verdadero nombre es Ralf Winker Penc, quien no pudo estudiar arte de modo formal al ser rechazado en las academias de arte de Berlín y de Dresde. En 1956 se desempeñó como aprendiz de dibujante y luego en diferentes oficios, y en los años sesenta empezó a trabajar de forma autodidacta, produciendo sus primeros dibujos y óleos con sus formas de palitos o varitas, con los que plasmaba imágenes muy parecidas a las tratadas en pinturas rupestres. A partir de 1963 creó una serie de códigos mediante el uso de signos estandarizados, a los que añadía un lenguaje esquemático de ideas derivadas de las matemáticas, la cibernética, la robótica y la física. Se mantuvo indispuerto a salir de su país natal, cuando otros pintores como Baselitz y Lüperz ya se habían trasladado a Alemania Occidental en la década de 1970. No fue sino diez años después cuando viajó a este país, en donde daría continuidad a una carrera que le abriría el paso a la Bienal de Venecia. Marchán Fiz nos dice que la pintura de Penck se ubica entre lo arcaico y lo infantil,²⁴⁶ y sostiene que pertenece a la ola vitalista de la pintura desarrollada durante esos años en la

²⁴⁶ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 325

zona centroeuropea y en Alemania en particular, en la cual se rompen las ataduras represivas al intelecto y al concepto.

Penck produce una pintura sistemática, monocromática, que pone la mirada en las formas de arte primitivas y arcaicas, donde domina el dibujo y se representa el lado animista y geométrico del neoexpresionismo alemán. Sus seres son antropomorfos y sus figuras estereotipadas, que flotan sobre espacios neutros, remitiendo a un arte antinaturalista y antiorganicista. En su obra encontramos también la combinación de una abstracción simplificadora y un pensamiento analítico, que organiza visualmente entramados sociales y psicológicos de gran complejidad. Se sirve asimismo de un conjunto de signos y figuras que despiertan asociaciones con la pintura rupestre, pero que al estar concentradas en lo esencial representan más bien las complejas estructuras del mundo actual.²⁴⁷ Otro elemento simbólico que aparece en sus trabajos es el cráneo o calavera, el cual es usado en repetidas ocasiones y que representa la temporalidad, dureza y realidad de la vida contemporánea. Se trata de un elemento discursivo que nos hace reflexionar y temer al mismo tiempo, al ser el horror mismo de la existencia humana. Penck se ha mantenido trabajando de manera preponderante en la pintura, pero también ha sido invitado lo mismo a decorar con su particular estilo autos deportivos, que diseños de estampados para telas industriales y camisetas, todo ello dentro del fenómeno social de la globalización. Ha redescubierto además los recursos que le ofrece la informática y la electrografía, para producir con ellos trabajos digitales de gran colorido, dentro de la conceptualización signica que lo caracteriza.

En 1956 Markus Lüpertz emigró con su familia a Alemania Occidental, en donde estudió en la Künstakademie de Düsseldorf. En 1963 regresó a Berlín y ahí fundó con K.H. Hodicke la cooperativa de artistas de Grossgörschen 35, convertida en galería alternativa a las modas informalistas y *pop* que ya tenían lugar en la galería René Block.²⁴⁸ Después de una productiva etapa en los años sesenta, en la que tuvo influencia del constructivismo y del expresionismo, optó por realizar obra en la que el objeto cobraba especial importancia, mediante el uso de grandes configuraciones imaginativas, en las que el volumen se acentuaba con el uso de la perspectiva y el sombreado. Comenzó a añadir el término de pintura “ditirámica” a los títulos de sus cuadros, como un canto en honor al dios griego Dionisios (Baco, entre los romanos) —rescatado para el mundo moderno por Nietzsche en *El Origen de la tragedia*—, transmisor del éxtasis y el entusiasmo que se hacían presentes en

²⁴⁷ Stephen Little, *op. cit.* p. 136.

²⁴⁸ Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 245.

los ritos de iniciación de la juventud, acompañándola en el tránsito hacia una nueva fase de la vida. En 1966 publicó el *Manifiesto Ditirámico*, exaltador de lo dionisiaco y de las catarsis orgiásticas, en una posición contraria al realismo socialista y al realismo rescatado por sus contemporáneos.

El tratamiento del color de Lüpertz y su pincelada tienen mucho que ver con el informalismo de Wols y Emile Schumacher; su predilección por la pintura al óleo es evidente: “soy todo lo que soy gracias a la pintura. No existo sin ella [...] no se trata del concepto del mundo sino de la existencia”. Practica la “pintura de motivos”,²⁴⁹ exenta de cualquier voluntad de transmisión de contenidos: “la definición de mi pintura —dice— es hacer vivir las formas muertas. La realidad jamás me ha interesado. Me esfuerzo en crear una pintura fría, sin contenido”.²⁵⁰ Conjugaba lo gestual con lo geométrico, para hallar la “concreción de lo abstracto”: “en el momento en que la huella de un pie —continúa— se convierte en una columna, esa huella es de pronto arquitectura. Gracias a esta concreción de lo abstracto aparece un nuevo significado para esta huella del pie”.²⁵¹ La postura de Lüpertz se asemeja a la de una actitud al servicio de la pintura, y de esta forma se encuentra a lo largo del siglo con Nicolás Poussin, cuyos cuadros parafraseó en la década de 1980. La mirada hacia el pasado le proporciona ideas, motivos de confrontación, pretextos para la paráfrasis, la ironía, la provocación y la caricatura, y quizás para la superación técnica. Su pintura se explica en gran medida desde la propia percepción visual, sin pretender una conexión conceptual en la mayoría de los casos. No es un pintor de realidades sino de imaginarios y de mundos fantásticos. Sus paisajes, bodegones, retratos y personas pierden su sentido unívoco; lo orgánico se vuelve inorgánico y viceversa, es decir, los objetos y las cosas que se presentan en su obra carecen de identidad. Aunque hace uso de colores neutros, su trabajo tiende al colorido discreto, y en ocasiones sorprendentemente estridente, que matiza con las distorsiones y exageraciones de los cuerpos y objetos.²⁵²

Enzo Cucchi pertenece al pequeño y destacado grupo de neoexpresionistas italianos que algunos autores²⁵³ llegaron a definir como la transvanguardia. A los siete años de edad abandonó la escuela, y durante su adolescencia trabajó en un negocio de restauración de

²⁴⁹ Conversación con Walter Grasskamp, en *Origen y Visión. Nueva pintura alemana* (catálogo de exposición), Barcelona, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 1984, p. 55.

²⁵⁰ *Idem*.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² *Ibidem*, pp. 255-260.

²⁵³ Entre ellos Achille Bonito Oliva, Dwight Gast y Gwen Jones, autores de *The Italian Transavantgarde*, Milán, Giancarlo Politi, 1992.

libros, encuadernación y de pintura localizado Florencia.²⁵⁴ De 1966 a 1968 trabajó como agrimensor, empleo que le motivó para la producción de dibujos. Posteriormente se acercó a la pintura de manera autodidacta, y en los años setenta viajó a Roma, donde conoció a Sandro Chia y a Francesco Clemente, con los que trabajaría y tendría una relación muy cercana. En 1977 realizó su primera exposición individual dentro del marco del “primer encuentro de arte” en Roma, para después trabajar en instalaciones mediante el uso de diversos materiales y técnicas, donde llegó a manejar el espacio expositivo de manera muy libre. Entre 1981 y 1985 expuso en diversas galerías de Italia y otros países como Estados Unidos. En términos de la transvanguardia, su pintura se explica en la medida que recupera una posibilidad figurativa que nunca es total, y aparece interrumpida por una figuración no descriptiva, siempre atravesada por una turbulencia abstracta, decorativa u ornamental.²⁵⁵ Estos elementos nos dejan entrever en el conjunto de su obra un alto grado de contaminación de los distintos niveles de cultura, en el que encontramos una diversidad de narrativas, lo mismo que una mezcla de personajes bíblicos y del arte bizantino; referencias a la cultura popular, así como recuerdos futuristas. Desde la óptica neoexpresionista, tenemos a un autor que confiere un sentido primitivo a toda su obra, además de un marcado sentimiento de muerte.

Cucchi demuestra tener un conocimiento intuitivo de la semiótica y de los discursos visuales, el cual queda de manifiesto en la utilización simbólica de animales y figuras humanas, así como de los colores empleados en forma de metáforas. Un ejemplo son los mares o ríos de aguas amenazadoras, tratados en tonalidades rojas. Nos muestra asimismo sobrecogedoras imágenes del desastre mediante una estética de la destrucción y la brutalidad.²⁵⁶ Reconoce que el “artista tan solo puede hablar de uno o dos ‘temas’ que él conozca y no más. No es suficiente mandar señales. Los ‘temas’ en el trabajo del artista sólo pueden permanecer si funcionan como signos”.²⁵⁷ En sus trabajos no hay diferencias sino coincidencias entre lo vertical y lo horizontal, el arriba o el abajo. Hay una calma y un silencio como el que se percibe en los cruceros abandonados del tránsito vehicular. En sus instalaciones hay evocaciones a mundos míticos o antiguos; las fuerzas elementales están contrapuestas y marcadas al modo expresionista, a través de fuertes contrastes de luz y sombra, evidentes entre los diferentes colores, como si se tratara de un regreso a la Edad Media, donde era más importante sentir que mirar.

²⁵⁴ http://www.masdearte.com/item_artistas.cfm?noticiaid=1352

²⁵⁵ Enciclopedia, *Historia del Arte*, pp. 1326-1330

²⁵⁶ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 326.

²⁵⁷ <http://www.artquotes.net/masters/cucchi/enzo-cucchi-quotes.htm>

Al artista Martin Kippenberger se le ha definido como derrochador, animador, intérprete de sí mismo, fanfarrón, líder y representante; como alguien a quien le interesa desenmascarar y jugar con las falsas apariencias que envuelven la existencia humana. Aquello que en sus cuadros y series se presenta claramente deformado, no es otra cosa que un espejo capaz de mostrar los objetos tal y como son, sin la glorificación del pasado ni el maquillaje del futuro. Su lenguaje irónico lo relaciona con Walter Dahn, y sus imágenes sintéticas se asemejan a las noticias televisivas de día a día. Kippenberger toma al pie de la letra los clichés que provienen de los medios de comunicación, se trate de mensajes políticos, de imágenes propagadas en masa o de anuncios publicitarios. Al pintor le parece ridícula la retórica tranquilizadora de los supuestos responsables, cuando pretenden convencernos de una amenaza inminente como la guerra, la energía atómica, la química o el dióxido de carbono. Los títulos de sus obras son tan importantes como las representaciones mismas, ya que se refuerzan mutuamente: *Sin ganas de pensar; Vida de mierda; Barrigudo; Esa es la consecuencia; Corte transversal de un orinal infantil; Tetas, torres, tortellini; Si se hubiera referido a mi no habría tenido nada en contra; No saber por qué, pero saber para qué.*²⁵⁸

Walter Dahn nació en Krefeld, Alemania, y entre 1971 y 1977 estudió en la Staatliche Hunstakademie de Dusseldorf, en donde fue alumno de Joseph Beuys. Su primera exposición individual la realizó en 1982, en la galería Paul Maenz de Colonia. Se trata también de un autor de personalidad irónica, en cuya obra se manifiesta la falta de respeto hacia las convenciones sociales y artísticas. Sus temas son los desnudos, retratos, autorretratos, paisajes, escenas urbanas, en los que echa mano de una estética primitivista y agresiva, y apela a un tipo de esquizofrenia colectiva e individual. Su pintura presenta una ambivalencia entre contenidos y caracteres formales, realizada en ejecución rápida sobre la que se proyectan impulsos espontáneos, vitales y agresivos. Su lenguaje figurativo —conscientemente “primitivo” y burdo— tiene como base el uso de colores estridentes y figuras pintadas de forma descuidada y grotesca. Prepara sus pinturas y a veces también fotografías con ayuda de numerosos dibujos, en un universo temático inspirado en la suciedad de la realidad cotidiana, con recurrente alusión a la brutalidad y la sexualidad.²⁵⁹ Bajo su obra se esconde una dosis de protesta contra la brillante estética multicolor de la publicidad, que con ello desnaturaliza lo sensorial. Muestra una actitud irreverente e irónica respecto al acto creativo mismo, y toma cualquier tema como objeto pictórico, más allá de

²⁵⁸ Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*, Alemania, Colonia, Taschen, 1991, pp. 128-130.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 111.

su connotación moral. Nos dice Dahn: “partimos de lo que Adamski llamó continuación del arte conceptual con otros medios”.²⁶⁰ La imagen pintada no es tanto un reflejo directo del yo, sino un parámetro conceptual y analítico de la sociedad, en donde la existencia diaria le otorga a sus obras una dimensión vital, en cuadros en los que aparecen escenas donde se representan el coito, la masturbación, la defecación, el vómito, la estrangulación y la tortura, entre otros temas de esta índole, generando entre los espectadores un sentimiento que va de la risa a la consternación.²⁶¹

Miquel Barceló nació en la isla de Mallorca en 1957 y es un artista cuya trayectoria está repleta de movimientos circulares, entendidos estos como retrocesos, interrupciones y regresiones misteriosas en su proceso creativo. La poesía ha sido motivo inspirador en su obra, y al igual que lo poetas persigue metáforas visuales en sus trabajos, especialmente en temas de índole territorial ilimitada como el desierto y el mar, que también son opuestos. Estas inclinaciones tal vez se explican por su nomadismo asumido, que obedece también a su naturaleza isleña. Por eso mismo ha sido un viajero incansable: su primera salida fue hacia París en 1974, y posteriormente a Barcelona, en pleno periodo franquista, en donde llegó a participar en manifestaciones políticas y despedidas audaces de la ortodoxia cultural prevaleciente.²⁶² En la década de 1980 se adscribió a las corrientes liberadoras del neoexpresionismo y la transvanguardia, logrando pinturas como la de la *Salchicha humeante* de 1984, o los agujeros y cráteres, trabajados profusamente como *Eight Poles*, de 1987. Sus influencias resultan un tanto eclécticas, en tanto se reconoce en la obra de autores clásicos como Tintoretto y Pontorno, lo mismo que en contemporáneos como Miró, Dubuffet y Beuys. Sin dejar de prestar atención también a sus paisanos mayores como Tápies y Millares, cuyo interés en transformar materia prima en objetos artísticos se celebrara en ciudades no precisamente españolas, debido al franquismo. Al igual que Anselm Kiefer, Barceló emplea elementos orgánicos como las verduras en la creación de su obra, las cuales son estrelladas literalmente sobre las telas, llamándolas fantasiosamente como bodegones. Procedimientos éstos coherentes con el ejercicio de la libertad absoluta manifiesta de sus tiempos. Esta inclinación hacia lo matérico terminaría por marcarle artísticamente, en una especie de entendimiento táctil con los diversos materiales con los que se encontraba, fueran estos la arcilla de Mali que tanto le atrajo, o los pigmentos descubiertos en el desierto sahariano. En ocasiones llegó a realizar largos viajes en piragua, a efecto de

²⁶⁰ Entrevista con Walter Grasskamp, en *op. cit.*, p. 19.

²⁶¹ Ana María Guash, *op. cit.*, pp. 269-271.

²⁶² Dore Ashton, *Barceló*, catálogo de la exposición realizada en Sao Paulo, Brasil, 2003-2004, pp. 31-32.

conocer otros materiales del río Níger como sedimentos, tintes vegetales y los impresionantes pigmentos de la región.

Entre los neoexpresionistas estadounidenses se encuentra Keith Haring (1958-1990), quien nació en 1958 en Reading, Pennsylvania, y se perfiló como uno de los artistas más prolíficos mediante una creatividad desmedida y exuberante. Su obra se relaciona con el arte de la octava década del siglo XX y se caracterizó por un cierto *horror vacui* y por un vocabulario de formas y figuras simples. En 1981 asistió a las varias exposiciones del arte neoexpresionista alemán y de la transvanguardia llevadas a Nueva York, de las que pareciera resultó influenciado, lo mismo que del *art brut* francés. De los muchos recursos visuales a los que apelaba están las figuras caricaturescas de firmes contornos en blanco y negro primero; viva y simbólicamente coloreados después. Estos dibujos los trazaba sin plan alguno previo, lo que nos muestra su prodigiosa capacidad e invención gráfica, que extendía a los materiales más diversos como el papel, el vinilo, los muros, el metal y la fibra de vidrio, con la que mandó reproducir la cabeza del *David*, de Miguel Ángel, para luego llenarla de sus intrincados motivos. Con esta misma técnica hizo vaciados de vasijas y de la misma *Venus* de Boticelli. Reconoce Marchán Fiz que la “imagen pictórica de los ochenta se asemeja a un conglomerado de energías visuales, táctiles y psicosomáticas apenas vislumbradas por la conciencia. En ella interesa el intercambio entre el cuerpo del artista, las técnicas, la fantasía y el fluir repentino o paulatino de la pintura”.²⁶³ Con ello describe la tónica del trabajo de Haring, dejándonos ver la relación de éste con las corrientes de la época. Haring está catalogado también dentro de una corriente llamada *pattern and decoration*, inserta en lo figurativo y expresivo. Muchos de sus cuadros patentan dicho juicio, pues están formados por complicados patrones que en apariencia se repiten. Algunos consideran que no llegó a producir obra de madurez, con todo y lo ampliamente reconocida que hoy resulta.

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) llegó a ser un artista paradigmático que pasó de la acción grafitera a la primera línea del arte contemporáneo de la década de 1990, en la que prevalecía la moda de invertir en arte, con fuertes mercados de Nueva York, Zurich y Tokio, donde se generaban precios exorbitantes. A Basquiat le tocó vivir un periodo de hastío hacia el *pop*, el minimalismo y el arte conceptual, cuando en Europa resurgía con bríos la transvanguardia y los “nuevos salvajes” adscritos al neoexpresionismo. Basquiat se

²⁶³ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 334.

inició como un popular grafitero llamado SAMO (de *Same Old shit*, “siempre la misma mierda”), que asumía a conciencia un estilo de vida y una “religión”, mediante una serie de preceptos como el de la realización de nuevas formas de vida y del arte, contrarias a la moral burguesa y al ambiente artístico neoyorkino.²⁶⁴ En 1978 tomó distancia de los preceptos grafiteros al empezar a exponer en galerías comerciales, y dos años después participó en la importante colectiva “Times Square Show”, que llegó a ocupar cuatro pisos del edificio sede, con piezas de arte y objetos *kitsch*, juguetes eróticos y arte *punk*, *graffiti* y *performances*. Basquiat dispuso de toda una pared y su incursión resultó una “demoledora combinación de De Kooning y las pintadas de los metros”.²⁶⁵ Su pintura tiene como principio la simplicidad en la representación, expresada mediante una austeridad compositiva, como si se tratara de dibujos infantiles. Sin embargo, detrás de esa simpleza se puede descubrir el uso de una economía de medios pictóricos, estructurada con gran firmeza sobre la superficie sobre la que logra mantener una tensión.

En su iconografía es recurrente la referencia a personajes que el pintor tiene como sus héroes, como los beisbolistas negros Hank Aaron y Jackie Robinson, lo mismo que los boxeadores —también de color— Joe Frazier, Mohamed Ali, y sobre todo Sugar Ray Robinson, con quien Basquiat más se identificaba. Las inclinaciones musicales de Basquiat lo llevaron asimismo a representar a jazzistas como Charlie Parker y Miles Davis. Una característica de todos estos héroes es que se trata de mártires, víctimas de la injusticia y la marginación social, o sujetos que por esa misma condición asumieron una vida desenfadada e irrefrenable.²⁶⁶ Otros elementos de representación pictórica, contrarios a su estilo infantil y posterior a éste, son las formas humanas llenas de ira y en actitudes de rebeldía,²⁶⁷ en un ambiente ligado a la ciudad y a su vida cotidiana. De igual forma, los motivos anatómicos —Basquiat admiraba los dibujos de este carácter de Da Vinci— y los héroes de los cómics como Mad, Batman, Superman, Popeye, nutrieron la iconografía de su obra plástica, lo que dejaba entrever una fuerte influencia de los *mass media*.²⁶⁸

De la presencia de Basquiat en la exposición “New York / New Wave”, de 1981, se refirió Alanna Heiss, directora del P.S.1., donde tuvo lugar: “nos quedamos estupefactos. Era tan

²⁶⁴ Según explicaba el propio Basquiat en entrevista a la revista *Village Voice*, en 1978.

²⁶⁵ Jeffrey Deitch, *Art in América*, núm. 68, pp. 58-63.

²⁶⁶ Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat, 1960-1968*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 19-26.

²⁶⁷ Según reconoce el mismo artista, en entrevista con Henry Geldzahler, publicada en la revista *Interview*, de enero de 1983.

²⁶⁸ Leonhard Emmerling, *op. cit.*, p. 38.

evidente que tenía un talento increíble [...] No se necesita ser un genio; hay que ser ciego para no verlo. Jean-Michel era la persona que destacaba entre tantísimos artistas [1600 obras de 119 participantes]. No había visto nada parecido desde hace diez años”.²⁶⁹ Sandro Chia quería comprarle un cuadro, y Henry Geldzahler [quien alguna vez lo rechazó de manera grosera] pidió a Cortez [representante de Basquiat] que lo presentara y finalmente terminó comprándole una puerta pintada de un refrigerador. Puertas, tablas, taburetes, mesas y objetos diversos aparecen invariablemente como soportes de la obra de Basquiat. Solía pintar los objetos de las casas en las que se alojaba, lo que en ocasiones terminaba con su expulsión de las mismas. De pintor graffitero llegó a convertirse en el pintor de moda de la escena neoyorquina, cuyas obras se cotizaban entre los cinco mil y los diez mil dólares. Se puede afirmar que su obra documenta la construcción progresiva de un identidad descontenta consigo misma, disonante, que tuvo que luchar con dificultades y a la que ninguno de los modelos disponibles resultó de utilidad. En su posición como creador emparentó de alguna manera con los viejos artistas románticos y expresionistas, al mostrarse en sus autorretratos con la imagen de un artista-héroe lleno de ira, en un contexto sombrío y desgarrador que lo proyectaba en una situación adversa de enorme soledad, sobre la que tenía que sobreponerse a cada momento y en torno a la que finalmente sucumbió, cuando desapareció de escena la figura paterna (Andy Warhol) que era su último soporte emocional.

Cerramos el ciclo neoexpresionista, a manera de periplo, con la cuarteta de artistas alemanes que formaron parte también de la primera generación de este movimiento, compuesta por Sigmar Polke, Gerhard Richter, Anselm Kiefer y Jörg Immendorff. Los dos primeros —Polke y Richter— se formaron en la Künstakademie de la ciudad de Düsseldorf, aunque sin ser alumnos de J. Beuys, y junto con sus colegas M. Kuttner y K. Fischer organizaron una exposición en el antiguo local de la Kaiserstrasse, mediante la que expresaban una rotunda oposición ideológica y formal frente al *pop* estadounidense que en aquellas circunstancias se proyectaba como vanguardia internacional. Richter, que había emigrado de Berlín dos meses antes de la construcción del muro fronterizo (en 1961), aspiraba a convertirse en un “pintor sin pintura” para lo cual inició su obra cuestionando la naturaleza de la representación, a partir de reflexionar sobre la relación fotografía-pintura. Sostenía que el arte “nada tiene que ver con la expresividad personal, la composición o el color”, que la fotografía constituía una alternativa más verosímil que la pintura, y en razón

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 25-26.

de esa postura se dedicó a reproducir mediante la técnica del óleo diversos motivos que retomaba directamente de diversas imágenes fotográficas. En esa perspectiva recurría a proyectar sobre la tela en blanco imágenes de transparencias o cuerpos opacos, que lo mismo podían ser paisajes, retratos o escenas de la vida cotidiana, extraídas de álbumes familiares, revistas ilustradas, periódicos o enciclopedias, las cuales manipulaba pictóricamente con el uso de borraduras, desenfoces o repintados, logrando acabados en una amplia gama de grises —como si fueran fotografías—, con la idea de evitar respuestas de carácter emocional e interpretativo. “El gris —señalaba— garantiza la indiferencia y evita afirmaciones definitivas”.²⁷⁰ En los trabajos de esos años retoma algunas de las constantes programáticas del momento, que tenían que ver con el acto casi mecánico de pintar los objetos que representaba (una mesa, un cuerpo desnudo, etcétera) con el acto gestual, más expresivo, lo que se reflejaba en una imagen semiborrada por efecto de las manchas que cuestionaban la información inicial, otorgándole nuevos significados, llegando a superar las fronteras entre la abstracción y la figuración, de tal suerte que para Richter la abstracción ya no equivalía a una negación de la representación, según lo afirmaba K. Baker.²⁷¹

En las temáticas de esas sus primeras obras, Richter retoma la historia misma de la pintura y parafrasea plásticamente lo mismo cuadros de Tiziano que de Duchamp, o de acontecimientos políticos recientes como los de su conocida serie “18 de Octubre de 1977”, dedicada al grupo de ultraizquierda Baader-Meinhof (“Brigadas Rojas”), que tantos dolores de cabeza dio al gobierno federal alemán. En ese tirante diálogo entre pintura y realidad, Richter apelaba a la fotografía en tanto fuente documental que le garantizaba cierta objetividad en la medida en que aludía directamente al objeto sin ser objeto ella misma. Lo que no quiere decir que pretendiera copiar fotografías ni pintar telas que parecieran fotografías, sino más bien “crear fotografías a través de medios plásticos”, según lo afirma I. Lebeer.²⁷² Si bien la fotografía inspiró parte de su obra, también se orientó en la línea de la pintura abstracta, al producir en 1966 su serie *Farbtafeln* (Cartas de colores), que consistían en unas enormes ampliaciones de cartas o etiquetas de colores industriales, combinadas al azar según sus múltiples variables, con lo que se demostraba la sinrazón de las teorías clásicas del color. Con este tipo de obra, Richter cuestionaba cualquier tipo de estimulación emocional, expresando claramente su punto de vista con respecto al concepto

²⁷⁰ Declaraciones en entrevista a Benjamin H.D. Buchloh, en Roald Nasgaard, *Gerhard Richter: Paintings*, Nueva York, Thames and Hudson, 1988, p. 79.

²⁷¹ Kenneth Baker, “Abstracts Gestures”, en *Art Forum*, septiembre de 1989, p. 79.

²⁷² Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Jaqueline Chambon, 1997, pp. 242-243.

de lo sublime que derivaba del expresionismo abstracto estadounidense.²⁷³ Esa voluntad despersonalizada del arte también se advierte posteriormente (1979) en sus pinturas abstractas (*Abstraktes Bilds*), en las que amplía el efecto de rastro o huella que el pincel deja sobre la tela, siguiendo un esquema de formas geométricas, en la que relaciona títulos referidos a fenómenos naturales —lluvia, hielo, escarcha— o a los nombres de los meses. Con ello acentúa la improvisación, el accidente y el azar, y deja de lado las formas expresionistas, mecánicas y arbitrarias “para arribar a la interpretación negativa, base del entendimiento del proceso creativo”.²⁷⁴

Al igual Richter, comentábamos ya atrás, Sigmar Polke se formó también en la Künstakademie de la ciudad de Düsseldorf y con mayor intensidad que aquél cultivó la ironía en relación con el arte dominante de la época que era el *pop*, del que sin embargo retomó algunos de sus recursos plásticos. Entre sus técnicas y procedimientos, utilizados por la década de 1960, estuvieron el palimpsesto que retomó de Picabia, los fotomontajes de Rauschenberg, los punteados de Lichtenstein y Warhol, y otros recursos, con los cuales contribuyó a delimitar una pintura de contenido banal, como las imágenes de salchichas, chocolates o camisas, extraídas de periódicos y revistas, con las que parodiaba el consumismo capitalista y el decorativismo del arte-mercancía.²⁷⁵ Durante las siguientes dos décadas Polke llegó a utilizar nuevas técnicas: pintura sobre cristal, serigrafía, pintura en la que los colores cambian en razón de la temperatura y la humedad, con temas más afines a la política y la sociedad alemana de entonces. Así, algunos de sus trabajos como el titulado *Lager* (Campamento, 1982) alude a los campos de concentración creados por el nazismo, y en el denominado *Hochstand* (Torre de vigilancia, 1984-1988) aborda el sentimiento de culpabilidad alemana ante su pasado nazi, para pretender dejar claras su posición y mensaje. En las temáticas de otros de sus trabajos predomina cierta ambigüedad, en especial en aquellos en los que recurre al uso de múltiples imágenes (como las de la historia del arte, del cómic, de la alta y baja cultura, etcétera), las cuales son utilizadas a modo de comentario fragmentario, que raya entre el cinismo y la ironía, que él mismo califica como “pintura de la ignominia”, por estar ligada de alguna forma a la saturación icónica que padece la sociedad: “lo que me interesa —dice— son los procedimientos en sí y por sí. El cuadro en

²⁷³ José Lebrero Stäls, “Contrapintura”, en *Gerhard Richter*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 de junio-22 de agosto de 1994, p. 22.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 26.

²⁷⁵ Benjamin H.D. Buchloh, “L’Atlas de Gerhard Richter: l’arxiu anòmic”, en *Fotografia i pintura en l’obra de Gerhard Richter. Quatre assajos a propòsit de l’Atlas*, Barcelona, Llibres de Recerca, no. 6, 1999.

realidad no es necesario. La idea de que algo pueda ser completo es algo absolutamente demencial”.²⁷⁶

Otra de las figuras de esa primera generación de neoexpresionistas alemanes es Anselm Kiefer, quien realizó estudios de derecho, literatura y pintura en las ciudades de Friburgo, Karlsruhe y Düsseldorf. En esta última, junto Joseph Beuys, asumió una concepción de la realidad más filosófica y literaria, procedente de la tradición romántica germana heredada de Novalis, de quien retomó el concepto de la noche, reflejado en el tono sombrío a la vez que sobrio de sus cuadros.²⁷⁷ Decía Kiefer que la pretensión de esa obra suya era desvelar y recuperar las fuerzas de la naturaleza, en las que se revela un conflicto entre dos mundos contradictorios, a la vez que una clara tensión entre el artista y la sociedad. La relación de su pintura con el romanticismo remite a los mitos germánicos, para convertirse en un diagrama visual en el que se describe la incompatibilidad entre un sentimiento orgánico de la naturaleza y el carácter moral que entraña la conciencia del arte. Desde esa mirada utiliza la imagen de la buhardilla (en que se guarda todo lo viejo, caído en desuso y desgastado), para significar el sitio donde el artista acude en busca de su “alimento creativo”. Reconoce que “así como en una buhardilla se mezclan en un batiburrillo de anacronismos los objetos hace tiempo desechados con los guardados recientemente, en la tradición se conjuga lo novísimo con lo ancestral, dando como resultado una situación que invita continuamente a buscar las huellas de aquellos que la forjaron y la transmiten”.²⁷⁸ Así, Kiefer evita el uso de informaciones/documentaciones de primera mano y mejor se vale de las que han pasado por las manos de diversos transmisores, pues lo que le interesa del mundo es lo que ha sido olvidado con el paso del tiempo, lo sumergido, lo sesgado, para seguir así los contornos de una estrategia que parte del concepto de salvamento y que constituye la base teórica de su obra. Sus obras muestran lo que podría llamarse —de acuerdo con W. Benjamin— como “momento mesiánico” en la historia de la cultura, por el carácter intempestivo en que se transforman mediante un saltar sobre el pasado para romper con el *continuum* histórico; “Kiefer comparte con Benjamin el interés por saber cómo es el molino que aprovecha la corriente que llamamos tradición, del mismo modo que plantea la necesidad de establecer

²⁷⁶ Kevin Power, “Sigmar Polke: la intencionalidad subvertida”, en *Sigmar Polke*, Valencia, IVAM Centre del Carme, 20 de octubre de 1994-8 de enero de 1995, p. 18.

²⁷⁷ Recordemos que en sus *Himnos a la Noche* (1800), Novalis se inspiró en una visión filosófica y mística de la oscuridad como elemento transfigurador de una luz redentora, que le permitiría acercarse con su amada recién fallecida.

²⁷⁸ Conversación de W. Grasskamp con A. Kiefer, en *Origen y visión...*, *op. cit.*, p. 43.

una recuperación del pasado capaz de interferir la estructura roma del presente”.²⁷⁹ Kiefer superpone unas con otras las transmisiones de la tradición, al tiempo que las acumula a manera de palimpsesto, mediante una visión muy particular en donde se conjugan la filosofía de historia y la técnica pictórica: “mis cuadros –reafirma– funcionan como un palimpsesto, como un texto que borra otros textos originales y que su vez están siempre en peligro de ser borrados”.²⁸⁰ Se trata desde luego de obras de gran formato, compuestas a partir de imágenes fotográficas, en las que se conservan las huellas de distintos estadios, traducidas en gruesas capas de color, cada una de ellas superpuesta a la anterior pero sin hacerla desaparecer del todo. Eventualmente Kiefer llega a utilizar el fuego (pintar/quemar) para eliminar fragmentos del excesivo espesor pictórico. Se trata de un proceso de creación-destrucción de las capas pictóricas, en el que se acumula, destruye, borra, oculta, construye, para mantener siempre distintos tiempos, huellas y estratos de la historia.

Finalmente cerraremos con el artista Jörg Immendorff, quien fue discípulo de J. Beuys en la Künstakademie de Düsseldorf entre 1963 y 1968, además de activo militante de la izquierda maoísta, razón por lo que sus trabajos refrendaban una clara orientación político-propagandista, asumida conscientemente. Decía Immendorff que la pintura debía ser instrumento de lucha antimperialista, posición que lo lleva a presentar grandes formatos pictóricos en que proyecta su obra a manera de metáforas del espacio social. Se trata de espacios asociativos y arbitrarios, contruidos por la acumulación fantástica de figuras y situaciones que cuestionan el orden codificado políticamente. En esos enormes trabajos la pintura desestructura la realidad, liberándola de un orden jerárquico y confiriéndole agitación, impulso, participación, al margen de la tradicional jerarquía fondo-figura. Para ello se vale de considerables espacios poblados de figuras reconocidas figuras en los ámbitos cultural y artístico, con los que construye una especie de paisaje social, un universo en ocasiones real, en otras imaginario, la mayoría de las veces simbólico. Immendorff se define a sí mismo como un artista esquizofrénico, que al mismo tiempo que instaura una forma artística, inmediatamente la combate, una artista vital, pero también catastrofista. “Lo que sí pienso –nos dice– es que tengo dentro de mí una especie de termómetro, un termómetro para medir la fiebre cuando me encuentro en un estado febril, y los cuadros son también expresión de mi enfermedad, de nuestra enfermedad”.²⁸¹ Frente a la crítica pública que calificaba su obra como incoherente con su posición política y social, llegó a

²⁷⁹ Fernando Castro, “Exorcismos. La pintura intempestiva de Anselm Kiefer”, en *Anselm Kiefer. El viento, el tiempo, el silencio*, Madrid, Palacio de Velázquez (cat. exp.), 1998, p. 64.

²⁸⁰ Conversación de W. Grasskamp con A. Kiefer, en *Origen y visión...*, *op. cit.*, p. 42.

²⁸¹ Conversación de W. Grasskamp con Jörg Immendorff, en *ibidem*, p. 39.

comentar: “Pienso que en estos momentos el medio más progresista que tenemos a nuestra disposición es el cuadro, porque es el medio más autárquico, por ejemplo, que el cine, la fotografía, etc., más que cualquier otro medio técnico, porque en estos medios me tengo que someter antes a muchas otras cosas secundarias, es decir, a procesos técnicos, mientras que en la pintura soy yo el realizador y puedo emprender sin más mi escenificación con la máxima libertad”.²⁸²

²⁸² *Idem.*

EXPRESIONISMO / EDVUARD MUNCH



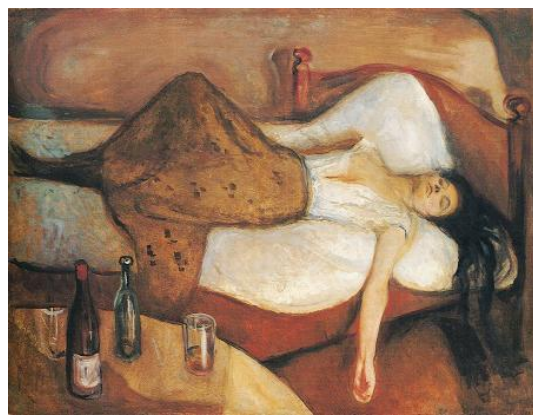
Madonna, 1894-1895.



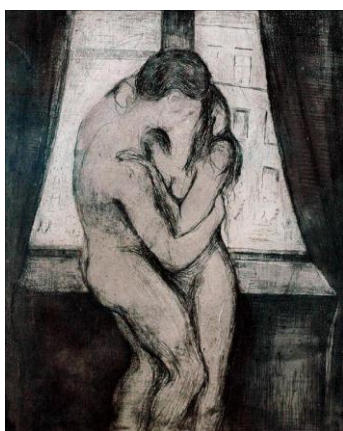
Mujeres en un puente, 1902



La danza en la orilla, 1900-1902.



El día siguiente, 1894-1895.



El beso, ca. 1900.



El grito, 1910.

EXPRESIONISMO / PAUL GAUGUIN



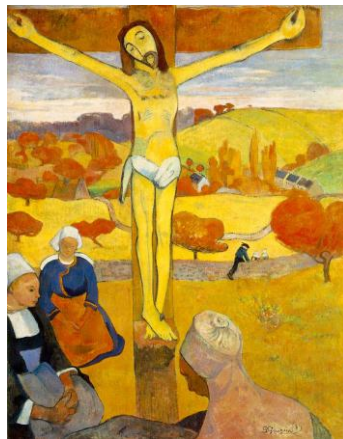
Mujer con flor, 1891.



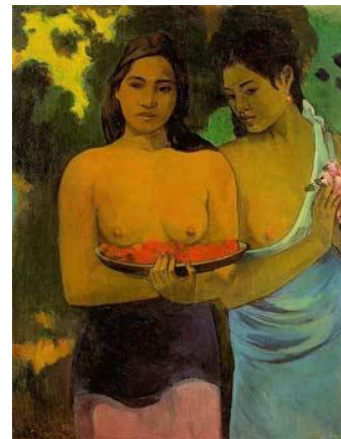
¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?, 1897.



El caballo blanco, 1898.



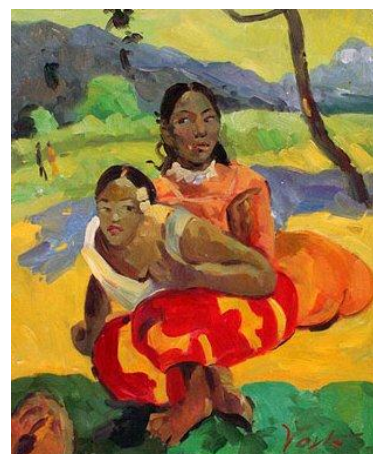
El Cristo amarillo, 1889.



Dos tabitianas con flores, ca. 1890.



Jinetes en la playa, 1902.

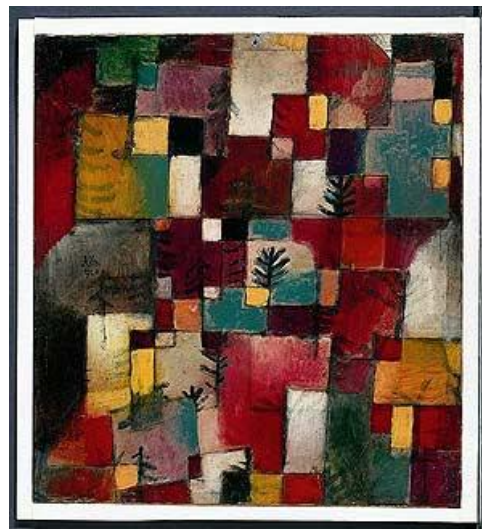


¿Cuándo te casas?, 1892.

EXPRESIONISMO / PAUL KLEE



Senecio, 1922.



Ritmos, rojo, verde y amarillo, ca. 1920.



Carnaval en el monte, 1924.



Jardín de rosas, 1920.



Ad Parnassum, 1932.

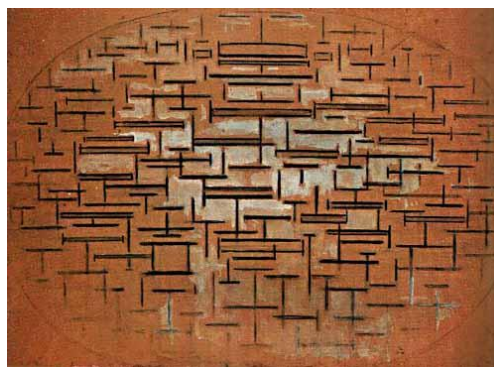


Pequeño paisaje de invierno con esquiadores, 1924.

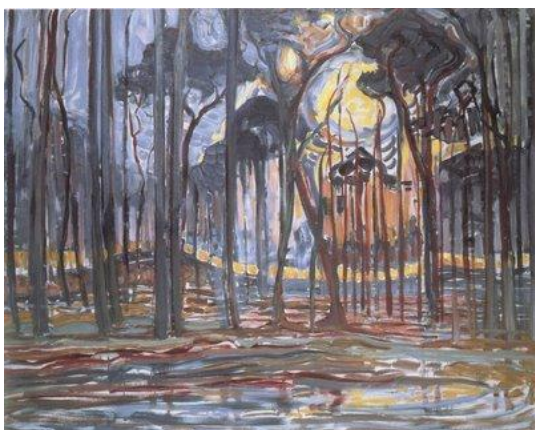
EXPRESIONISMO / PIET MONDRIAN



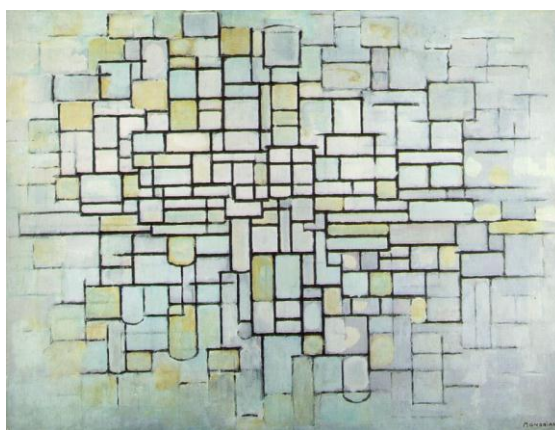
Árboles en flor, 1912.



Composición No. 10, 1915.



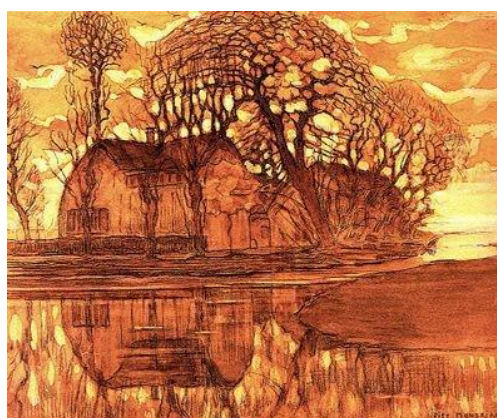
Bosque cerca de Oele, 1908.



Composición No. 11, 1915.



El árbol gris, 1912.



Granja cerca de Duivendrecht, 1916.

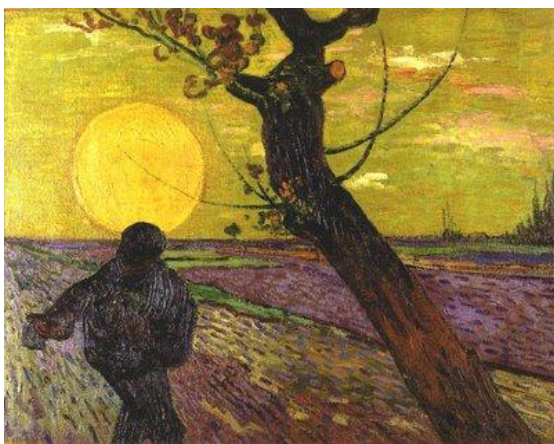
EXPRESIONISMO / VINCENT VAN GOGH



Noche estrellada, 1889.



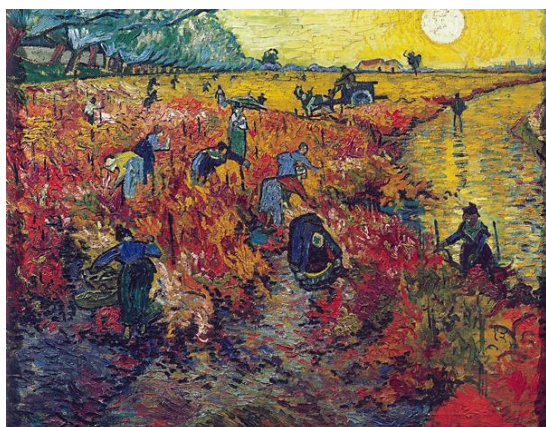
Par de zapatos, 1886.



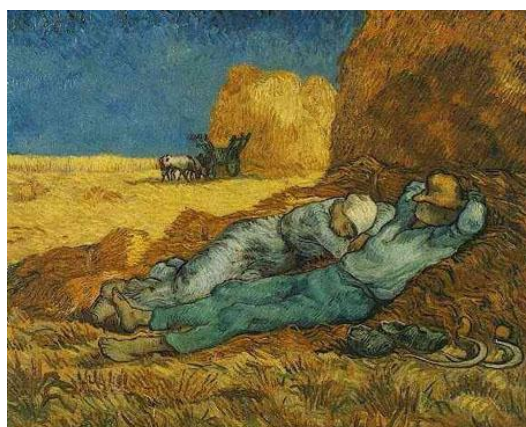
Sembrador a la puesta de sol, 1888.



Almendros en flor, 1890.



La viña roja, 1888.



La siesta, 1890.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO / AUGUSTUS VINCENT TACK



La marcha del tiempo I, 1929.



Epifanía, 1922.



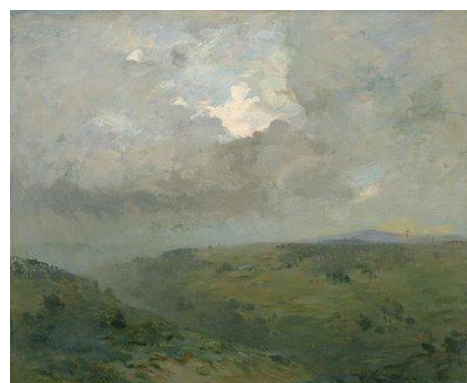
Sin título (abstracción), ca. 1930.



Sin título, ca. 1930.



Sin título, ca. 1925.



Nubarrones, ca. 1900.

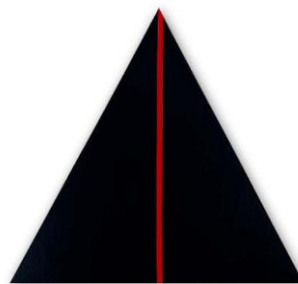
EXPRESIONISMO ABSTRACTO / BARNETT NEWMAN



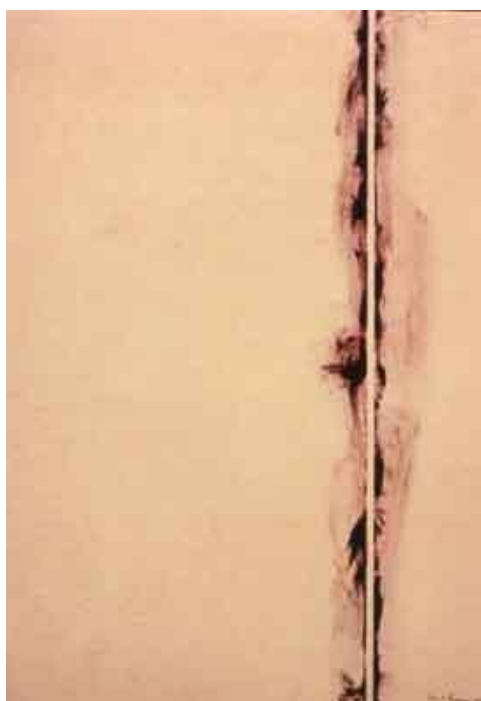
Pintura amarilla, 1949.



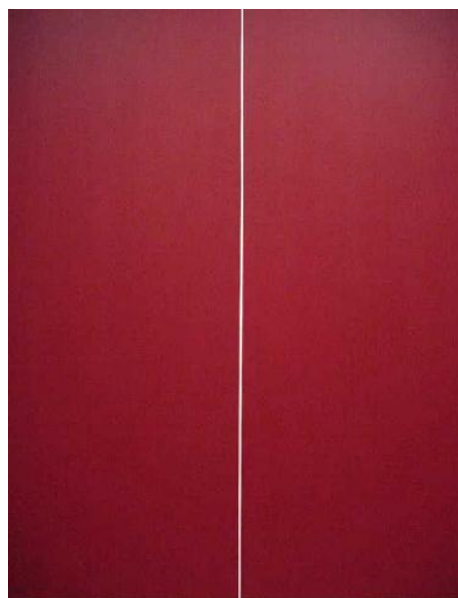
Concordia, 1949.



Jerico, 1968-1969.



Estación de la cruz, 1949.



Ser I (segunda versión), 1970.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO / CLIFFORD STILL



1957-D No. 1, 1957.



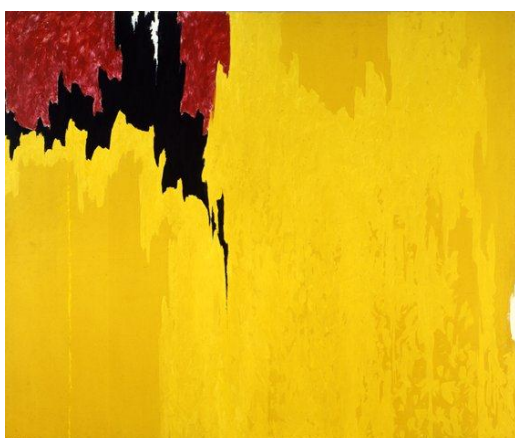
1948, 1948.



1952, No. 2, 1952.



1957-J No. 2, 1957.

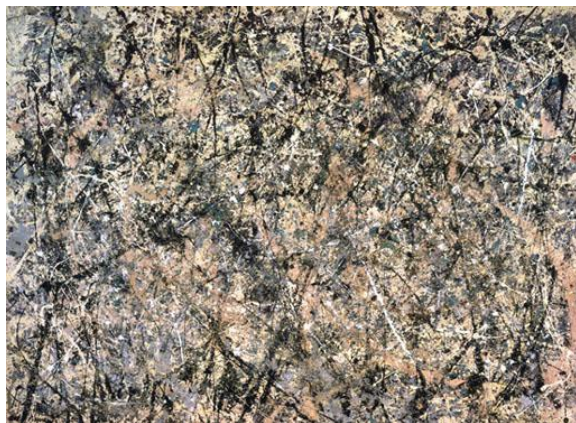


Sin título, 1957.



1947-J, 1947.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO / JACKSON POLLOCK



Espliego nublado, 1950.



Número 18, 1950.



Sin título, 1943.



Convergencia, 1952.



Número 1ª, 1948.



Loba, 1943.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO / MARK ROTHKO



Centro blanco, 1950.



Sin título (Mural Seagram), 1959.



No. 10, 1950.



Rojo, naranja, bronce y púrpura, 1949.



Sin título, 1953.

NEOEXPRESIONISMO / A. R. PENCK



Sin título, 2006.



Abajo, 2001.



Sin título, 1981.



Sin título, ca., 1990.



Comenzando en el Oriente, 1992.



Sin título, 1981.

NEOEXPRESIONISMO / ANSELM KIEFER



Margarete, 1981.



Cain y Abel, 2006.



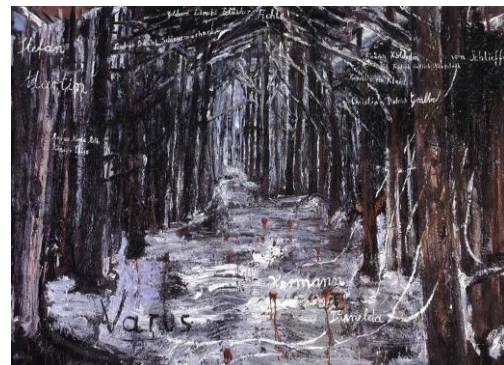
Lluvia de estrellas, 1995.



Jerusalem, 1986.



Varillas ardientes, 1984-1987.



Varus, 1976.

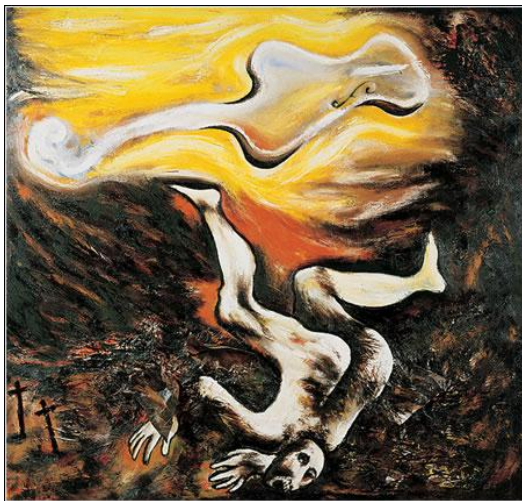
NEOEXPRESIONISMO / ENZO CUCCHI



País ardiente, 1998-1999.



Lingua, 1999.



Música ebria, 1982.



Sin título, 2006.



Montañas milagrosas, 1981.



La vida política, 2002.

NEOEXPRESIONISMO / GEORG BASELITZ



Cabeza de Raysky, 1960.



La vaca No. 2, 1967.



El cazador, 1966.



Peral No. 1-4 (segundo grupo), 1978.



Franz Dahlem, 1969.



D. Hildebrand, 1969.



Fondo negro, 1966.

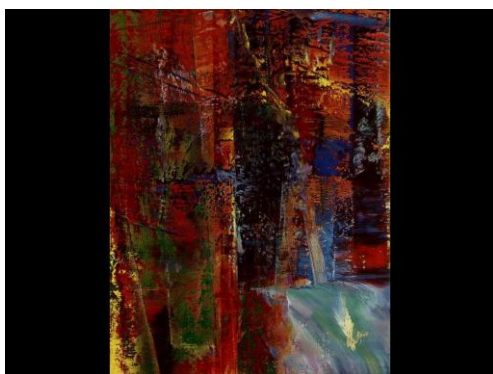
NEOEXPRESIONISMO / GERHARD RICHTER



Estación, 1987.



Rojo-azul-amarillo, 1972.



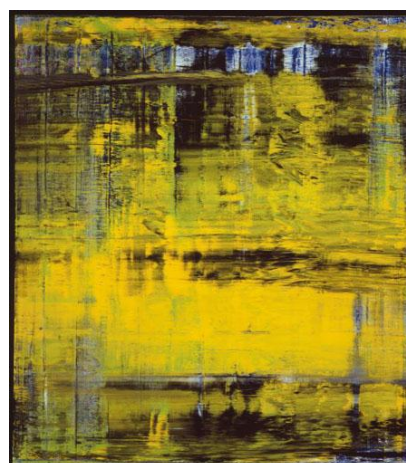
Oscuro, 1988.



Sin título, 1984.



Sin título, 1988.

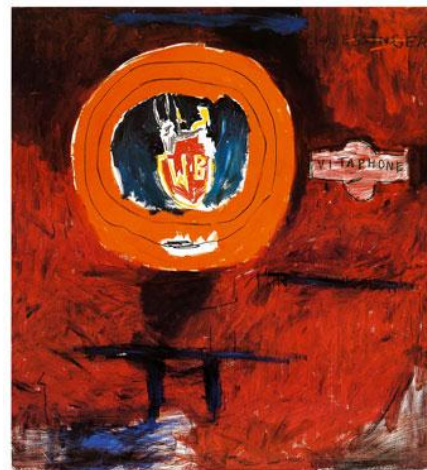


Sin título, 1994.

NEOEXPRESIONISMO / JEAN-MICHEL BASQUIAT



El gran Leonardo Da Vinci, 1983.

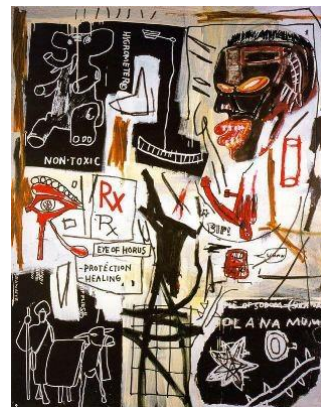


JEAN-MICHEL BASQUIAT

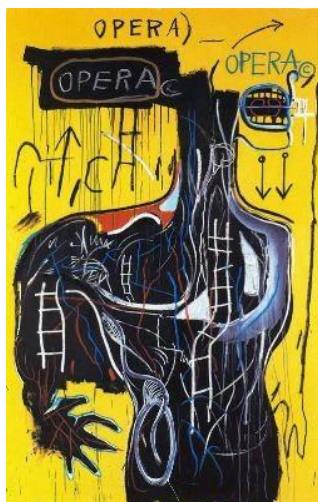
Teléfono de vida, 1984.



Madre, 1982.



Punto de fusión del hielo, 1984.



Palabras que nadie habla, 1982.



Aarón I, 1981.

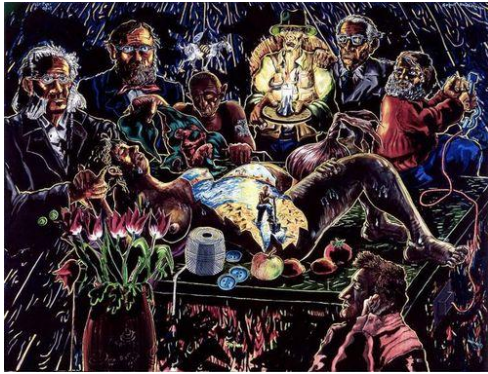
NEOEXPRESIONISMO / JÖRG IMMENDORFF



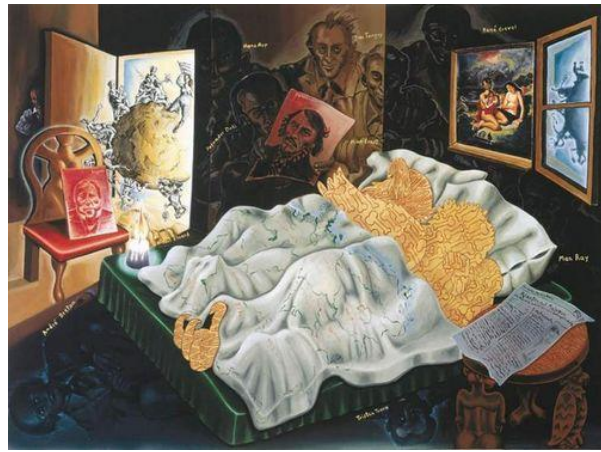
Café Alemania, 1984.



Café Alemania (Estilo de guerra), 1980.



Gyntania: nacimiento del hombre cebolla, 1992.



Tribunal surrealista I, 1998.



Museo de Arte Moderno, 1985.

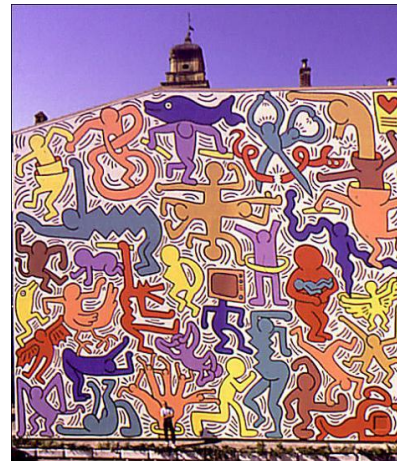


Serenata para B + D, s.f.

NEOEXPRESIONISMO / KEITH HARING



Ignorancia = Miedo, Silencio = Muerte, 1989.



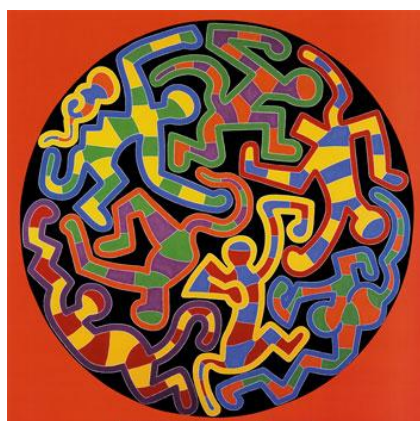
Todo el mundo (Mural en Italia), 1989.



Mickey Mouse, 1988.



Invitación, "Segunda Fiesta por la Vida", 1985.



Rompecabezas de monos, 1988.



Sin título, 1984.

NEOEXPRESIONISMO / MARCUS LÜPERTZ



Visión después de Marées, 2002.



Después de Marées-Gelbert Kopf, 2002.



Sin título, s.f.



Persival-hombres sin mujeres, s.f.



Cíclope ditirámico, 1973.



Espalda, 1941.

NEOEXPRESIONISMO / MARTIN KIPPENBERGER



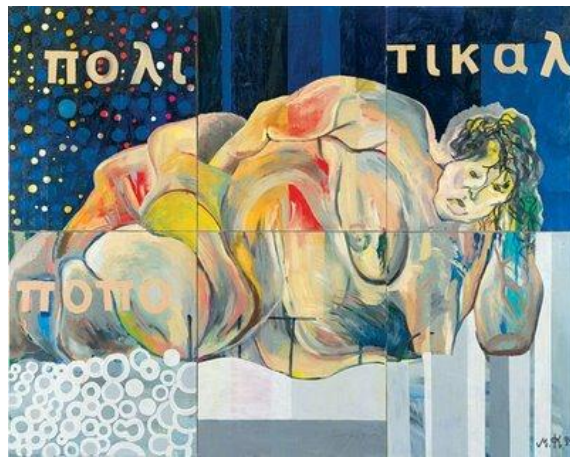
La rana crucificada, ca. 1996.



Sin título, 1988.



Sin título, 1996.



Soy político, 1995.



Abajo la inflación, 1984.



Sin título, 1984.

NEOEXPRESIONISMO / MIQUEL BARCELÓ



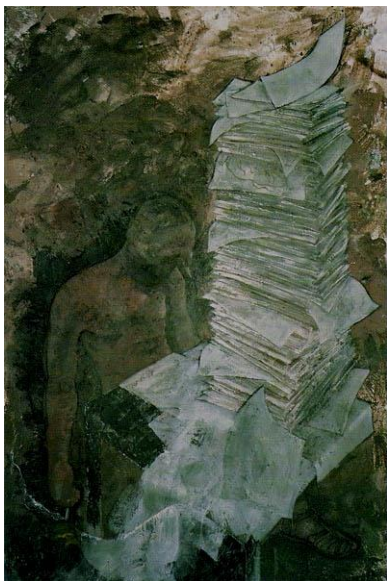
Wulu bada, 1992.



Sin título, 1992.



Piezas sueltas, 1992.

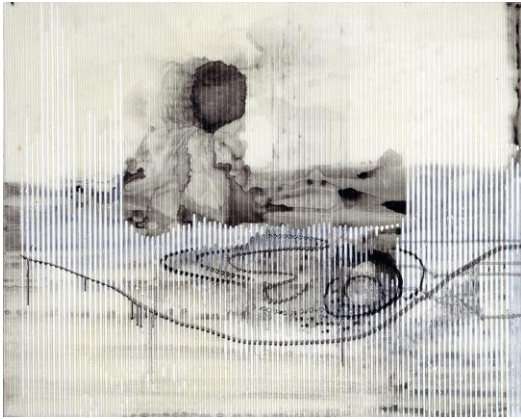


Todos los dibujos, 1985.



Taller de esculturas ecuestres, 1993.

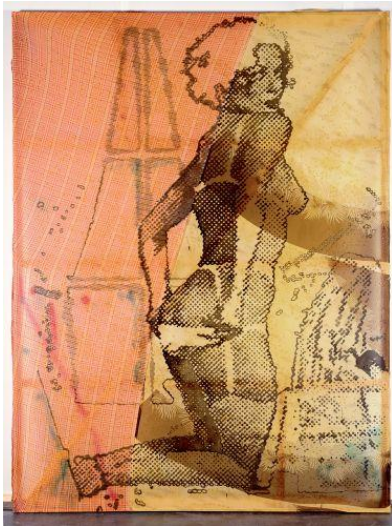
NEOEXPRESIONISMO / SIGMAR POLKE



Un conflicto no siempre resuelto, 2007.



La casa del árbol, 1976.



Moda, detalle, 1987.



Sin título, s.f.

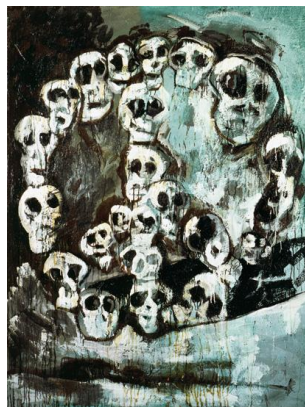


Art Nouveau, s.f.

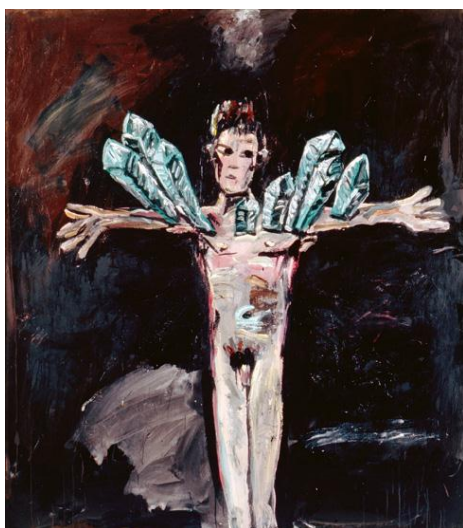


Original + Falsificación, 1973.

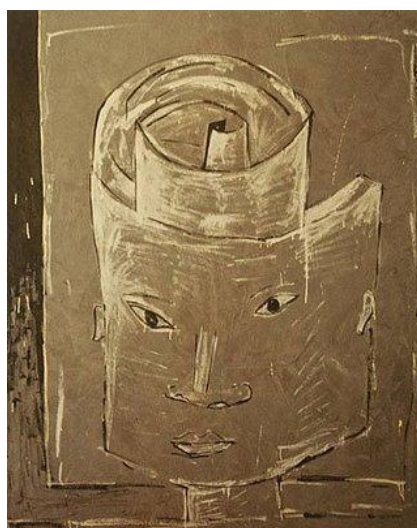
NEOEXPRESIONISMO / WALTER DAHN



Problemas de minigolf en la pintura europea No. 2, 1982. Vigilia con pan, 1974.



Mañana cristalina, 1983.



La sabiduría de Oriente, s.f.



Sin título, 1974.



Sin título, 1983.

CAPÍTULO III

LO NEORROMÁNTICO HACIA EL SIGLO XXI

... el artista es ante todo un esteta. La crítica que hace de la sociedad y el desafío que le lanza, más que un acto ideológico, es un juicio estético...

GAO XINGJIAN (2004)

“Mundos de ensueño”: nuevo romanticismo en las artes visuales

La validez actual de la estética y la poética de los romanticismos y los expresionismos se da a partir de una serie de presupuestos que giran alrededor de los nuevos contextos de producción del arte contemporáneo identificados con esta corriente. El expresionismo abstracto y el neoexpresionismo —abordados ya en el capítulo anterior— revalidan esa actualidad durante la segunda mitad del siglo XX, y en años más recientes de este nuevo siglo resurge la presencia neorromántica con nuevas propuestas y autores que reivindican la individualidad del sujeto como parte sustantiva de una sociedad cada vez más distanciada de la condición humana a la que sin embargo se debe. En el 2005 tuvo lugar la exposición “Mundos de ensueño: el nuevo romanticismo en el arte contemporáneo”, celebrada en la galería Schrin Kunsthalle de la ciudad de Frankfurt, cuyos contenidos tuvieron como base la añoranza frente al extravío de una sociedad caracterizada por su creciente movilidad y por la pérdida de los vínculos sociales, en donde la sobresaturación de todo tipo —incluida la visual— y las malas noticias acompañadas de imágenes trágicas contribuyen a despertar el anhelo de pugnar por lugares seguros y perspectivas redentoras. Las artes visuales contemporáneas no son ajenas al efecto devastador de los nuevos contextos sociales de la posmodernidad, como en su momento llegó a suceder con los movimientos románticos y expresionistas. Después de las corrientes artísticas conceptuales, prevalecientes durante las décadas de 1980-1990, y de la transformación del arte en acción social, se puede observar ahora un resurgimiento de las propuestas visuales fincadas en corrientes de fuerte tradición conceptual como el romanticismo.

De esta manera, artistas como Peter Doig, Laura Owens, Uwe Henneken, David Altmejd, Kaye Donachie, Karen Kilimnik, Justine Kurland y David Thorpe, entre otros, parten decididamente del espíritu romántico, donde el anhelo en torno a lo paradisiaco, lo bello y lo fantástico hace acto de presencia, lo mismo que su lado anverso como lo abismal y lo tenebroso, o la conciencia sobre el fracaso que entraña toda utopía. Estos artistas no sólo

se sirven de los medios convencionales que les proporciona la pintura, sino también de otros recursos que caracterizan y se identifican mayormente con los procesos actuales de producción en el contexto de la posmodernidad: la fotografía y la instalación. Max Hollein y Martina Weinhart, curadores de la exposición, señalan que “el nuevo romanticismo está en todas partes, en los estudios de los artistas establecidos en Londres, Nueva York o Berlín. La exposición ‘Mundos de ensueño’ selecciona de estas abundantes formas de expresión artística las posiciones más contundentes. Los jóvenes artistas están conscientes de sus predecesores históricos y de los debates surgidos en los últimos años, por lo que su camino para retomar la expresión emocional, presuntamente revisionista, no transcurre fuera de, sino dentro del discurso actual, convirtiéndose así en transmisores de los anhelos pero también de los temores de nuestra sociedad”.²⁸³ Ninguna otra época de la historia del pensamiento alemán ha provocado tantos malentendidos como el romanticismo, pues el uso del término en el habla cotidiana se ha venido utilizando en una acepción reducida, interpretándolo solamente como sinónimo de lo sentimental, emotivo, efusivo, pintoresco y alejado de la civilización. Esta acepción restringida nada tiene que ver con la complejidad del movimiento original, pues el romanticismo no sólo abarca lo paradisiaco y lo bello, sino también lo subversivo de aquellas experiencias que trascienden cualquier límite, como lo encontramos en la poética del mundo de Novalis o de los hermanos Schlegel. En E.T.A. Hoffmann el romanticismo se manifiesta en creaciones lúgubres de tenebrosos mundos opuestos, en tanto en Caspar David Friedrich en sus contundentes paisajes de fuerte carga simbólica, mientras en Johann Heinrich Füssli en las inquietantes y visionarias imágenes oníricas. Además, la actitud romántica representa el profundo escepticismo de la juventud ante las rígidas convenciones del mundo académico y el clamor por la autonomía artística, tal como lo llegó a expresar Philipp Otto Runge.

Como síntoma emocional de una realidad social que ya en el siglo XIX se caracterizaba por las transformaciones políticas y económicas que conllevaba, lo romántico se reproduce como un fenómeno paralelo y cíclico en los inicios del siglo XXI. La actual generación de artistas de la posmodernidad —como en su momento lo hicieron los precursores románticos decimonónicos— responde a la reestructuración de los sistemas políticos y a la pérdida de los grandes modelos sociales con una estética que se halla fuera de la cotidianidad. Este momento transitorio produce un vocabulario del anhelo, cuyas raíces se encuentran en el romanticismo histórico. La soledad como sentimiento fundamental del

²⁸³ Max Hollein y Martina Weinhart (trad. de Dorothea Hemmerling), “Mundos de ensueño: el nuevo romanticismo en el arte contemporáneo”, Catálogo de la exposición, 12 de mayo-28 de agosto de 2005.

romanticismo es tema central que se plasma sobre todo en la representación de paisajes llenos de cualidades simbólicas. Se encuentra en el arte actual y en numerosas expresiones que abarcan una amplia gama de motivos: la amenaza, el conjuro del idilio, el asombro ante la inmensidad exterior y la naturaleza como espacio de contemplación de lo trascendental. Así, entre las obras de la exposición aludida de Frankfurt de 2005, podemos observar a los surfistas de Catherine Opies, los cuales flotan como pequeños puntos en la infinidad del océano. En estas fotografías las olas se funden de manera poco dramática con el gris del cielo, y parece que de este modo el hombre desaparece todavía más en lo difuso de ese espacio apenas material, que no le brinda ningún amparo. A pesar del sujeto, no se presenta ninguna alusión a la diversión ofrecida por la industria contemporánea del ocio. Por su parte, Christopher Orr también expone sus protagonistas a lo difuso de la noche y la niebla, en donde la naturaleza aparece únicamente como decoración alegórica. Las figuras quedan así privadas del potencial espiritual de la transfiguración, y atrapadas a una distancia inescrutable de la naturaleza articulan una parte esencial del discurso romántico. Sin embargo, aunque el cuadro de Orr parece —como los de los otros artistas de la nueva generación romántica— satisfacer a primera vista la exigencia de C.D. Friedrich de que el pintor no sólo debe pintar lo que ve ante sí, sino lo que ve dentro de sí, al contemplarlos detenidamente se revelan engañosos a este respecto.

Los artistas de “Mundos de ensueño” no toman sus motivos del interior de su ser, sino de viejos folletos, revistas, películas y material de referencia similar. Más allá de las citas y aparentes contextos, los motivos individuales se convierten en imágenes oníricas con una estructura abierta y asociativa. La figura de un pintor con su caballete, visto de espalda, delante de un imponente paisaje montañoso es, por ende, no tanto un autorretrato del artista, sino más bien una amalgama de imaginación y fotografía histórica. En la actualidad, el filtro mediático se ha convertido en algo muy habitual para los artistas. Este es el mensaje de la posmodernidad a la experiencia directa de la naturaleza en el romanticismo histórico. También Kaye Donachie recurre al uso de testimonios visuales de diferentes grupos de personas, miembros de comunas y contraculturas, que retoma de documentales y películas rodadas en formato superocho. Mediante esta apropiación de imágenes ya existentes tematiza la transgresión social o la rebelión que refleja la fascinación de la generación romántica actual por los proyectos y culturas alternativos de los años setenta del siglo pasado. Asimismo, Justine Kurland, en sus fotografías de comunas formadas por personas que decidieron apartarse de la sociedad para establecerse en las regiones rurales de Estados

Unidos, retoma las utopías que hizo suyas esa generación *hippie* y las coloca como reliquias del pasado en la imagen. En sus siluetas, Simon Periton combina, con aparente facilidad, el símbolo de la anarquía que conquistó a mediados de la década de 1960 —durante el apogeo del movimiento contracultural— los medios masivos de comunicación y las conciencias de los jóvenes del mundo occidental, con una frágil guirnalda de flores en estilo *biedermeier*.²⁸⁴ En su virtuosismo juguetón, que lleva rasgos de Runge, Periton evoca el aspecto utópico del romanticismo y lo une a un mensaje político concreto. Por último, están también artistas como Uwe Henneken, David Altmejd, Christian Ward y Karen Kilimnik, quienes conciben el romanticismo en un contexto cultural *pop*. En Henneken puede observarse a menudo una escenificación exagerada de los motivos, con un colorido que no rehúye la cursilería. En los cuadros de Laura Owens no es raro ver la luz de la luna que brilla entre el ramaje; ella tampoco teme al despliegue recargado de tales símbolos y sabe cómo romper estos y los demás para trasladarlos a un vocabulario radical contemporáneo.

En este sentido, el romanticismo resulta también un concepto y método que los artistas del siglo XXI retoman, actualizan y transforman, mediante el uso de las más diversas líneas y estrategias de apropiación. Dentro de ese proceso van más allá de revivir una escala de motivos recuperables para el arte contemporáneo, como piezas melancólicas de un pasado glorioso. El romanticismo actual se puede definir como un metarromanticismo o neorromanticismo que se vale del uso de los estilos y herramientas de la posmodernidad para así crear una síntesis entre pasado y presente, entre la emoción y el discurso.

Arte romántico y mundo en crisis

“El mundo se debe romantizar”, reconocía Novalis desde hace más de doscientos años, porque sólo “así se encontrará de nuevo al espíritu original”. Lo que el pensador alemán llegó a transmitir con una cualitativa potencialidad de la mismidad fue dar “a lo ordinario una mirada misteriosa”, “a lo conocido la majestuosidad de lo desconocido” y “a lo finito la apariencia de lo infinito”. Experimentó una iluminación cuando quería “perder la maldad del alma”, y esa posición la mantuvo de una manera invariable durante su corta vida Friedrich von Hardenberg —que era su verdadero nombre—, desde una mirada

²⁸⁴ Término originalmente acuñado por Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul (1855), retomado por la pintura y la literatura caracterizadas por el sentimentalismo, el intimismo y por una bondadosa sátira del mundo pequeño-burgués.

inamovible.²⁸⁵ En la actualidad asociamos el concepto de “romántico” a una conciencia colectiva sobre la naturaleza, el hombre y el universo, contrariamente a la necesidad de un cambio en la normatividad y la responsabilidad. La exposición “Mundos de ensueño” nos introduce a situaciones propias del idealismo y del subjetivismo, en donde la emoción e interiorización de todas las cosas se presentan en un afán de contribuir a la generación de una nueva comprensión de la naturaleza. Se asocia con la tradición, como quien dice de “los viejos y buenos valores”, y desconoce tal simplificación de la complejidad para ser conocida bajo el nombre de romántico; sin embargo, ¿qué son entonces el sentimiento, el pensamiento y los logros románticos? Para los nuevos tiempos se podrá definir escuetamente así: acercarse a la universalidad romántica es reconstituir una parte de su temperamento. De esta manera se podrían considerar ambos retratos de mujeres con miradas penetrantes como alegoría de la feminidad del romanticismo temprano, tratadas en la obra *Dessous* (1991) de Hans Peter Feldmann. Y si retomamos la exhortación de Novalis, se aprecia también que el trabajo de Feldmann oscila entre la ironía y el intelecto, en donde se puede encontrar “lo ordinario con una mirada misteriosa”, que nos permite comprender de distintas maneras la construcción del arte

La historia del arte ha contribuido a aclarar el concepto de romanticismo al no considerarlo como un estilo, sino como la primera instancia del espíritu literario. En sus inicios la pintura trascendió en este movimiento y se desarrolló para actuar contra el estatus conservador y caduco del clasicismo del siglo XVIII y del realismo del siglo XIX francés. La mística hacia la naturaleza y la evasión del mundo ayudaron a entender al hombre como parte del universo, y desde entonces se dejó ver de manera tradicional, para contemplar con los ojos del alma la naturaleza develada y el arte. Lo artístico adquirió así un carácter romántico y las obras se desarrollaron hacia la naturaleza, en tanto las mentes hacia una visión cosmológica parecida a la de Leonardo da Vinci, o a la de un Matthias Grünewald, quien en su retablo “Isenheim” nos muestra la fuerza expresiva de una manera interiorizada muy personal. En el siglo XIX prevaleció una tendencia romántica en la pintura, y ejemplo de ello es la obra de Max Klinger, Arnold Böcklin o la realizada por el prerrafaelismo inglés. Esta correlación se refleja nuevamente como actitud en un nuevo romanticismo y en la posmodernidad del último tercio del siglo XX. Es entonces que debe comprenderse la modernidad colectiva como construida bajo la tradición del romanticismo. Esta

²⁸⁵ Novalis, “Obras y cartas”, recopiladas por Alfred Kellertat, Munich, 1953, p. 439.

particularidad fue desarrollada y diferenciada por Robert Rosenblum en una de sus obras ya citada.²⁸⁶

Se pueden mencionar los cuadros trascendentales *Farbfeld* de un Mark Rothko o la luz moderada de los *Kissenbilder* de Gotthard Graubner, pero estos no serían concebibles sin las apreciaciones de la pintura monocromática y objetiva de Caspar David Friedrich, de John Constable o de William Turner. También en el *Land-art*, la mitología individual y el arte conceptual de los años setenta se integran con el pensamiento romántico. En este, más bien filosófico y alineado flujo del arte, se lleva a cabo una significativa ruptura, en la que los artistas procedentes de la posguerra trataron de fijar su mundo y su propia actitud en este nuevo cosmos. Cercanos de Joseph Beuys, llamaron la atención al mismo tiempo, pero sobre todo, On Kawara, Christian Boltanski, Anne y Patrick Poirier, Gilbert y George, así como Hans Peter Feldmann.²⁸⁷

El mismo término romántico sirvió para cuestionar un resurgimiento del romanticismo, aunque ello no ha sido el foco principal de las reflexiones artísticas. Se puede responder en sentido generalizado que las creaciones románticas siempre han estado ligadas a la improvisación, a lo cargado de energía y a lo creativo, sobre la base de un alejamiento o de una postura distanciada de la sociedad. El romanticismo resurge como una contratendencia idealista opuesta a la represión, las restricciones, y especialmente a la visión racionalista del mundo. El arte romántico incluye la búsqueda de la verdad en tiempos de cambio y ambigüedad, al tiempo que propugna por la seguridad en tiempos difíciles. La experiencia romántica es una expresión de la contradicción entre la necesidad interna y la experiencia externa. En la contradicción entre cuerpo y mente, las propias pasiones, la sensibilidad, la banalidad y el fracaso en la vida cotidiana son padecidos por muchos creadores románticos, y así la realidad es a menudo vista como algo trágico porque se opone a la naturaleza, a la historia y a la mitología. Hasta finales del siglo XVIII, la creatividad y la libertad de expresión eran controladas por el Estado y la Iglesia, mientras que en el siglo XIX se dio una división entre el arte en oficial y no oficial. Con la creciente libertad surgida en el siglo XX llegaron los lotes de arte, lo que finalmente condujo a su monopolización, es decir, a su acaparamiento e inserción en el mercado y en un sector promotor de las exposiciones. Ni papas, ni potentados, y tampoco hay que olvidar el creciente poder de la prensa, sino las

²⁸⁶ Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993.

²⁸⁷ Véase a este respecto el catálogo de la exposición “La identidad perdida, hacia el presente del romanticismo”, Städtisches Museum Leverkusen, Castillo Morsbroich, 1974.

reglas del libre mercado fijaron los precios del arte y determinaron que debía pintarse en los estudios de los artistas. Después comenzó un desarrollo del arte donde éste se encontró con el concepto y la negativa generalizada hacia lo institucional, por primera vez, en un amplio y sostenido espacio para muchos artistas. No resulta extraño que esta reacción, contraria a la asumida por los artistas de la década de 1970, haya sido considerada como un momento romántico.

El romanticismo, lo secular y lo civilizado

En la actualidad, la nueva tendencia romántica de la posmodernidad requiere considerar más elementos para llegar a una mejor definición de lo que considera precisamente como romántico. Han transcurrido doscientos años en los que la historia intelectual ha tenido cambios dramáticos, y estos a su vez han traído consigo transformaciones sustanciales y un gran conocimiento en las ciencias naturales, el desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación. Se ha adquirido con ello un nuevo sentido de la vida, mientras que la progresiva secularización ha contribuido a la desmitificación de fenómenos naturales, como el amor que también ha sido analizado científicamente o la estructura del cosmos y sus planetas. En la actualidad los humanos tenemos nuevos puntos de vista condicionados de alguna forma por los enormes avances del conocimiento científico y tecnológico, y paradójicamente parece que cada vez nos separamos más de la naturaleza en lugar de conectarnos con ella. Debido a esta situación de aparente desprendimiento, los tiempos del pasado y los del presente se proyectan con mayores dificultades de reconciliación.

No obstante, se puede observar que en los albores de este siglo XXI el hombre altamente civilizado y autodeterminado poco ha cambiado en su interior, en sus instintos y en sus necesidades biológicas. Sin darnos cuenta, los seres humanos todavía estamos supeditados hacia nuestras necesidades internas y experiencias arquetípicas, sin que se pierdan las necesidades místicas y religiosas. La voluntad y la capacidad de responder a circunstancias que ponen en peligro la vida nos han permitido comprender que el control de las situaciones es cada vez menor, y por tanto somos seres mayormente vulnerables a la adversidad. Por eso existe una reflexión y una reorientación fundamental encaminada hacia la conciliación con la naturaleza, la cual se ve reflejada en muchas de las obras expuestas en “Mundos de ensueño”, en sus temas y en el modo conceptual en que se aborda lo artístico.

Desde la Revolución Francesa hasta los tiempos actuales se han dado cambios no sólo en el terreno del desarrollo social, sino también y sobre todo en el cultural y artístico, en donde invariablemente se han generado actitudes de crítica y oposición a lo establecido. El periodo de la Ilustración francesa fue seguido por el *Sturm und Drang* alemán y después por el romanticismo, para que más tarde surgiera su variante burguesa, el *Biedermeier*. Las dos mitades del siglo XIX llevaron al realismo, después al naturalismo y finalmente a sus distintas facetas de historicismo. En ese contexto, con el neoimpresionismo dio inicio la modernidad que años después conduciría al surgimiento de las vanguardias y mucho después a la posmodernidad, y en ese largo proceso se puede ver claramente un puente entre el antiguo romanticismo y el contemporáneo, en el que se establecen claros puntos unión: los dos romanticismos se presentan en algún sentido como resultado de un contexto de cambios profundos, determinados por la relación dialéctica entre el arte y la sociedad. La reactivación romántica actual confirma la teoría de Adorno de que el arte es la “antítesis de la sociedad”,²⁸⁸ porque de las contradicciones incorporadas en ella se genera un proyecto fascinante. Si en los inicios del siglo XXI se habla de romanticismo en el arte, ello obedece al paralelismo conceptual que se da con el movimiento decimonónico, y sobre ello se puede afirmar que en las actuales formas de producción visual, la actitud de los artistas guarda rasgos de identidad con la asumida por los filósofos, escritores y pintores del siglo XIX, quienes se pronunciaron —al igual que ahora— contra el racionalismo y el dogmatismo imperantes, frente a los inicios de la industrialización y urbanización, y que ahora en los tiempos que vivimos se expresa en el desarrollo inconmensurable de la ciencia y la tecnología que todo lo explica y justifica. Klaus Lankheit describe al primer romanticismo como “la más aguda ruptura, conocida en la historia de Occidente desde finales de la Antigüedad”,²⁸⁹ y aunque en la actualidad las condiciones sociales y culturales son distintas, se presenta la misma necesidad radical de cambio en los terrenos sociales, económicos y culturales, y particularmente en segmentos que tienen que ver con la sustentabilidad ecológica del planeta, la respetabilidad a la diversidad étnica y cultural, la lucha contra la pobreza, desigualdad y marginación mundial, que alejan el espíritu del hombre cada vez más de su propia naturaleza, convirtiéndole en un autómatas supeditado al enorme engranaje en el que se sustenta el funcionamiento de las sociedades postindustriales y posmodernas. Por eso el nuevo romanticismo en las artes adquiere otras connotaciones, si bien conserva todo su espíritu contestatario y adverso al *status quo*.

²⁸⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 19.

²⁸⁹ Klaus Lankheit, *Revolución y restauración*, Barcelona, Praxis/Seix Barral, 1967, p. 5.

La crisis del humanismo ha traído consigo una alienación y una pérdida de ideales, predominantes frente a la ausencia de valores que posibilitaban la reproducción de los sentimientos más profundos y la adquisición de una vida plena. Con anterioridad el hombre se mostraba como un ser sensible ante la condición trágica de la vida, desde la enfermedad hasta que le sobrevení­a la muerte, mientras en la actualidad las masas, con su escasa cultura y apatía, se muestran insensibles y despreocupadas por la vida, llegando al extremo de afirmar que “nos divertimos con la muerte”, como testimonia en su obra Neil Postman.²⁹⁰ Por otra parte, la emancipación de la mujer durante el romanticismo allanó el camino de sus derechos civiles y políticos, y ahora su condición de libertad está tan avanzada que el debate en torno a la reafirmación de sus derechos igualitarios, con respecto al hombre, resulta de particular importancia si se compara con el estado de ánimo que prevalecía durante la década de 1960. Friedrich Schlegel llegó a hablar de un gran “cambio y catástrofe, que en esta decisiva crisis del devenir histórico llega con derecho a comparecer”.²⁹¹ Y según lo expresado por la pintora María Lassnig en 1982: “nuestra pintura es como poesía, nuestro tiempo de romanticismo es una tragedia”.²⁹²

¿Cuál es el sentido de la tragedia si se apoya contra el sentimiento y el pensar del hombre actual?; ¿cuáles son las pérdidas en una época de abundancia?; dicho en otras palabras: ¿el llamado romanticismo es una reacción? Sin lugar a dudas es sobre todo una respuesta a la pérdida de la religiosidad, la interacción humana y la individualidad, a las que se ha sobrepuesto la apatía social, donde libros con títulos como el de “No te preocupes, vive” o “El arte de ser un egoísta” acaparan la atención y las cifras de ventas. El nuevo romanticismo ha intentado definirse en respuesta a la pérdida de todos esos valores personales y de las verdades prevalecientes en el contexto de las realidades omnipresentes que nos muestran los medios masivos de comunicación, en sus mundos pletóricos de avatares sobre la simulación relacionada con la visión. Y a ello se agrega la necesidad de no pasar por alto la devastación ecológica del planeta.

En sus procesos de conocimiento y formación de mentalidades, la civilización occidental ya no permite más secretos, pues ahora se cuenta con una *lógica científica y técnica*, contraria a la

²⁹⁰ Neil Postman, “Nos divertimos con la muerte”, Munich, s.e., 1985.

²⁹¹ Friedrich Wilhelm Schlegel, “Firma de la antigüedad”, artículo aparecido en la revista *Concordia*, fundada por el mismo Schlegel en 1820.

²⁹² Maria Lassnig en *Documenta*, Catálogo, Kassel, 1982, t. 2, p. 189.

propuesta del nuevo romanticismo y del viejo, postulado por Hölderlin que propugnan la necesidad de poseer una *lógica poética*. Dicha lógica tiene como base la espiritualidad y las ideas metafísicas del romanticismo, en tanto para el hombre contemporáneo todo es parcialmente material, como lo llegó a subrayar Joseph Beuys en repetidas ocasiones. Se requiere además una sensibilidad interior que pueda expresarse con entera libertad, porque de lo contrario tenderá a desaparecer parte importante de la existencia humana. Tampoco se pueden pasar por alto algunos de los motivos que han llevado a una actitud romántica, a saber: el colapso de los sistemas y utopías comunistas, la ideología de la generación estudiantil del 68, los conflictos y crisis de los países del “tercer mundo”, así como las guerras nacionalistas y religiosas, lo mismo que la migración mundial generada en los países pobres hacia las naciones desarrolladas. Todo ello ha obligado al hombre a repensar y reflexionar sobre su tiempo y sus orígenes, en un contexto de bombardeo ideológico y mediático en el que diariamente se reportan saldos de guerra, tragedias ecológicas o sísmicas, devastación, hambruna, terror y tortura, todo lo cual es retomado por las mentes sensibles y artísticas, convertidas en intérpretes o interlocutores de nuestra sociedad.

También hace doscientos años “se quemaba el mundo en todos sus rincones” (Golo Mann, 1909-1994), y la pérdida de las tradiciones y la fe se sintió profundamente, llegando a causar conmoción. Con el transcurrir del tiempo se ha generado un replanteamiento fundamental, y el sufrimiento provocado por la soledad humana lleva ahora a considerar la coexistencia con otros seres vivos que tanto hemos perjudicado como lo son las plantas y los animales. Así se muestra claramente en la entrevista realizada a los artistas Stepanek y Maslin, quienes sugieren que en la naturaleza existe una interacción entre misterio y simbiosis. En el nuevo romanticismo se encuentra implícito un retorno hacia ciertos valores de antaño, con lo que se pretende dejar de lado la incertidumbre y la sensación de que se vive una nueva era. Los enfoques orientados a la tendencia idealista nuevamente se retoman y llegan a significar mucho más que sólo una apariencia sentimental; ahora existe una lucha y un cuestionamiento contra todo paradigma, y el arte marca un agudo y grave trastorno que se ha convertido en un padecimiento estructural de nuestra sociedad.

La pintura, la fotografía y el arte objeto, desarrollados en el transcurso de las tres últimas décadas, tienen presencia en la exposición “Mundos de ensueño” con base en una selección de títulos que si bien no son innovadores en el sentido de progreso artístico, si lo resultan como parte de un pensamiento transformador y progresista de nuestra sociedad

posmoderna, que representa al romanticismo en su actitud y en sus síntomas. Se trata pues de rescatar la importancia de la creación individual para el desarrollo del nuevo romanticismo.

Belleza objetiva, verdad subjetiva y "arte por el arte"

Tantas habían sido las razones y significados del viejo y nuevo romanticismo en el discurso, que es necesario mencionar que los hermanos Wilhelm y Friedrich Schlegel eligieron el término como un concepto filosófico, y como parte de sus tareas fundamentales estaba la explicación de sus contenidos. Como denominación cultural el término resulta ambiguo lingüísticamente, lo cual se acentúa con su naturaleza en la que prevalece la confusión. De igual forma, en la actualidad resulta más o menos complicado redefinirlo ante su apariencia de desgaste. El romanticismo en sí mismo puede ser limitado por sus procesos intelectuales, lo que no permite que se le defina y delimite con mayor claridad. Dentro de la historia cultural alemana tuvo un desarrollo en tres etapas: la del romanticismo temprano que abarca de 1798 a 1806; la del romanticismo maduro, que va de 1806 a 1815, y la del romanticismo tardío que cubrió el periodo de 1815 a 1830.²⁹³ Se amplió con la construcción de sus teorías y lanzamiento al mundo de su filosofía, poesía y pintura, además de incursionar en la música y las ciencias, especialmente en la medicina.²⁹⁴ Se trató de una época cultural sumamente compleja, impulsada por actitudes e intenciones en conflicto: de la mística melancolía de Caspar David Friedrich a la contemplativa y milagrosa de Ludwig Richter, de la sensibilidad y melancolía de un Novalis y Heinrich Heine a la rebeldía y mordacidad de E.T.A. Hoffman, de la elegíaca "Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte" de Wilhelm Heinrich Wackenroder, a la parodia literaria del "Gato con Botas" de Ludwig Tieck. También fue el tiempo atesorado en las leyendas, cuentos y canciones populares (como los varios de hadas de los hermanos Grimm, o los tres tomos de música popular "Del muchacho Wunderhom", de Achim von Arnim y Clemens Brentano).

²⁹³ Véase Klaus Sommerfage, "Romanticismo alemán", Colonia, s.e., 1988.

²⁹⁴ La medicina homeopática no hace daño e impulsa la autocuración del cuerpo si así se desea: "Es algo que tiene mucho en común con el concepto del arte que tenía Beuys", sostiene el médico, coleccionista y amigo intelectual de Joseph Beuys, Axel Heinrich Murken, con motivo de la muestra que Bonn dedica al artista alemán que murió el 23 de enero de 1986. Beuys estaba convencido del efecto terapéutico individual y social del arte; véase Axel H. Murken "Joseph Beuys y la medicina", s.e., Münster, 1979.

En el arte figurativo el romanticismo se concentra parcialmente en la pintura, ya que sus contenidos requerían de una sensibilidad especial. En ese entonces no se formuló un estilo propiamente dicho porque a través de éste se manifestaba el espíritu del artista en forma individual y no colectiva, convirtiéndose así en una forma de arte independiente muy importante, que en el marco de la actual posmodernidad ha adquirido nuevos significados. En la pintura neoclásica la representación del paisaje se había convertido en una simple imitación, de marcada ilustración o exactitud topográfica, en la que la dimensión personal del artista pasaba a un segundo plano, en tanto en la pintura romántica el paisaje adquiriría una belleza que se tornaba subjetiva, en la que la personalidad de su autor se proyectaba más convincente. Cuando los artistas contemporáneos —participantes en “Mundo de ensueño”— como Thomas Kohl, Michael van Ofen y Anne Loch filtran en su memoria y espíritu los paisajes creados en sus respectivos estudios, se da un vínculo muy fuerte entre ellos y la pintura del romanticismo, particularmente la iniciada por Caspar David Friedrich

Lo anterior nos permite afirmar que sin el surgimiento del romanticismo a finales del siglo XVIII toda nuestra modernidad sería impensable; en consecuencia no habría posmodernismo y al final de cuentas no se podría hablar de un nuevo romanticismo en el arte contemporáneo. La historia del pensamiento nos señala que el romanticismo reaccionó a un cambio radical en la política y la sociedad de la época de 1800 que enfrentaba los inicios del desarrollo de una alta tecnología y una inusitada industrialización que tuvo como base el uso de los motores de vapor. Pero en el pensamiento racional de la Ilustración se gestó de alguna forma el surgimiento del romanticismo, precisamente porque la belleza ideal que proclamaba la mentalidad ilustrada y neoclásica no podía desprenderse de sus vínculos con la subjetividad, la imaginación y la metafísica ligadas al proceso creativo. Por ello la irracionalidad científica de ese periodo de entre siglos, que significó un enorme salto en el terreno económico y científico-técnico, representó un acicate para que poetas, músicos y pintores contribuyeran a ahondar y rescatar la individualidad y la espiritualidad creativas perdidas ante ese inconmensurable desarrollo de las fuerzas productivas. Esa reacción no pudo ser subestimada y nació así el romanticismo que marcó de alguna manera el nacimiento del “arte por el arte”; es decir, el rescate de la individualidad creadora por encima de la masificación humana, impersonal y sólo supeditada a jugar el papel de un engranaje más en los nuevos sistemas de producción de bienes materiales.

Los románticos recurrieron así a afianzar un paralelo entre las “nuevas creaciones del alma” y las formas olvidadas del gótico tardío, en las que se expresaba ese espíritu de la creatividad sublime. Se rescataron las contribuciones de los renacentistas italianos Rafael y Miguel Ángel, lo mismo que temas de la antigua mitología y poesía griegas.²⁹⁵ Se indagó entre las aportaciones de los artistas medievales para encontrar verdades que pudieran acercarse a lo considerado incierto. Pero como siempre, ese navegar entre la incertidumbre existencial generó también productos artísticos que lindaban en la ironía, como la parodia y lo fantástico resultantes de una mentalidad completamente abierta y libre, como sigue ocurriendo en la realidad artística de nuestros días, definida por algunos como una “era de lo grotesco y la caricatura”,²⁹⁶ en la que las latas de sopa o cajas de detergente, lo mismo que ciertos iconos de la cultura popular como Mickey Mouse, Astérix y Alf tienen un lugar importante como elementos en las formas de representación del arte contemporáneo.

La aportación de los románticos se encuentra más allá del contenido de su obra, sea ésta pintura, narrativa o poesía, pues se debe remarcar que Novalis, Tieck y Wackenroder como escritores, y Caspar David Friedrich o Philipp Otto Runge como pintores, penetraban en el interior de las imágenes y dejaban el inconsciente como objeto de debate,²⁹⁷ el cual fue tomado por filósofos como Friedrich Wilhelm Schelling y el talentoso médico Carl Gustav Carus, quienes exploraron las dimensiones del aún insondable inconsciente. Carus, que también era pintor, fue considerado uno de los fundadores de la psicología.²⁹⁸ La idea revolucionaria de propugnar un arte en que se proyectaran las imágenes de la interioridad humana, y que tuviera como base el gusto de hacer arte, dejaron de lado la imagen como concepción mimética, generando entre otras cosas las bases de lo que muy posteriormente sería el surrealismo, además de la pintura no figurativa que se definiría generalmente como abstracta. Caspar David Friedrich abordó en mucha de su obra la pintura monocromática e informal, por ejemplo cuando representaba el mar o el cielo abiertos, que convertía en elementos principales de sus composiciones. El inglés John Constable dio un paso más en el tratamiento de la pintura mediante sus formaciones monocromáticas de nubes, y fue así como se fue descubriendo el significado de lo abstracto, en donde lo nebuloso

²⁹⁵ La veneración hacia el arte renacentista destaca especialmente en la obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder “Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte”, Berlín, s.e., 1797.

²⁹⁶ Definida así por Friedrich Dürrenmatt, en entrevista publicada por *Die Stern*, núm. 52 de 1990.

²⁹⁷ Reconocía Novalis que “sólo en un juego inteligente de la luz, color y sombra, las glorias del mundo visible parecen empeñadas”; Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, 1992. Para Tieck véase Klaus Lankheit, “El romanticismo temprano y las bases de la pintura”, en *Nuevo Anuario de Heidelberg*, 1951, p. 56. Para Caspar David Friedrich véase Siegfried Hinz (comp.), *Friedrich en cartas y confesiones*, Berlín, 1968.

²⁹⁸ Carl Gustav Carus, *Psique, hacia un desarrollo histórico del alma*, Pforzheim, 1846.

correspondía de manera trascendental a los deseos de los románticos hacia el infinito, representado en esas atmósferas.

Más allá de la conciencia antiburguesa

Durante la década de 1980 se presentó una propuesta estética que se proyectaba como una reorientación romántica apoyada en la ponderación de los viejos valores y en su viabilidad en los nuevos contextos sociales y culturales. Sus representantes, predominantemente jóvenes, aparentemente no tenían nada en común con la generación de los nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, quienes habían hecho suya una ideología de izquierda y cierta simpatía hacia el comunismo ya en decadencia para esos años. Sin embargo, la actitud nihilista y antimaterialista generaba una conexión entre ambas generaciones, pues vale recordar que desde la década de 1970 prevalecía todavía una sociedad represiva que no permitía la construcción de una verdadera democracia política y por tanto una entera libertad creativa. El ateísmo sin ideales, las relaciones interpersonales, la publicidad y la industrialización a gran escala requerían de un replanteamiento ideológico, y llamaban la atención para superar el retroceso social y contribuir a un futuro más seguro para las nuevas generaciones. El antropólogo e historiador cultural Hans Peter Duerr criticaba la violencia prevaleciente, caracterizada entre otras cosas por la "devastación de nuestras relaciones sociales", la "falta de reciprocidad" y la "pérdida de un hogar".²⁹⁹

En el contexto de los daños sustanciales, por ejemplo, el influjo cultural neorromántico iba más allá de los aspectos puramente artísticos y de significación moral; ponderaba que entre la generación más joven existía una alta propensión a contrarrestar los llamados "daños de la modernización",³⁰⁰ mediante el surgimiento de una marcada sensibilidad encaminada a lograr la paz, proteger la naturaleza, respetar el derecho de los animales y la existencia misma de otros grupos étnicos y pueblos, aunque por otro lado se desarrollaba cierto individualismo, un enfoque holístico y se estuvo dispuesto a asumir la responsabilidad frente a ello. El arte resultante de esta perspectiva no residía en algún estilo particular, aunque sí en una nueva forma de pensar en que la psique colectiva y la relación con la

²⁹⁹ Hans Peter Duerr, en entrevista para *Der Spiegel*, núm. 2, 1993.

³⁰⁰ Véase Odo Marquard, *Felicidad en la infelicidad. Reflexiones filosóficas* (trad. Norberto Espinosa), Buenos Aires, Katz editores, 2006. Marquard se expresa en defensa de lo imperfecto en el hombre, porque lo extraordinario no es humanamente posible. La razón humana no es la razón absoluta, sino la razón no-absoluta. Los hombres son finitos, y de acuerdo con su esencia no son tan buenos como para desdeñar lo imperfecto, pues carecen de lo absolutamente perfecto, y si lo tuvieran no lo soportarían.

naturaleza en su conjunto debían ser tomadas en consideración. Lo moderno en lo posmoderno llegó a significar para los artistas neorrománticos una manera subversiva de trabajo, al recurrir a una estética a menudo cínica y espontánea, pero también en una tendencia hacia el hedonismo que permitía crear una pintura llamada “nueva caza”, que en el mercado del arte, la crítica y los museos favoreció el arribismo. No obstante, se perseguía un arte con un sentido de renovación dialéctica, con sus propias leyes estéticas y de desarrollo con las que se revelara su nueva condición. Si los representantes de ese arte neorromántico se hubieran manifestado contrarios a la situación trágica de la vida, se hubiera prescindido con ello del postulado de espectacularidad exigido por Novalis de "potenciación cualitativa", modificando así el objetivo y rumbo esencial del arte, y con ello su orientación antiburguesa.

El postulado marxista de una revolución social que terminara con la pobreza y el despotismo que sólo habían traído desgracias a nuestra sociedad, dejaba como consecuencia el sueño de un ambiente en el que se pudiera vivir en paz. El concepto capitalista de “progreso” seguía teniendo como sustento (paradójica o lógicamente) una base de reflexión conservadora, debido a que sus nuevas propuestas —de carácter neoliberal— seguían fracasando. La resistencia contra una sociedad inhumana se reflejaba de una manera sutil en el arte aquí presentado, expresada no de la manera rebelde tradicional, sino como una resistencia por la falta de comprensión de las masas o de la mayor parte de la población. No se pretendía un arte como salvación del mundo, sino como una propuesta que contribuyera a generar nuevas maneras de pensar y mirar. Un arte que representara asimismo la historia de la cultura, en donde se comprobara que el romanticismo actual debía ser entendido en un sentido epistemológico y kantiano, es decir, desde una percepción reflexiva, más que antiburguesa. Por lo tanto, se trata de un arte menos bello desde el enfoque filosófico, que tenía un proceso de iluminación propia, si se pretendía volver al idealismo alemán.

Desde este enfoque se puede ejemplificar con un artista como Jan Knap, cuya obra aparentemente puede ser vista desde el punto de vista de la estética tradicional o de los principios éticos. Se encuentran también otros ejemplos que carecen de una forma, o de un proyecto intelectual, y que además no están situados en un contexto conceptual. Entre ellos destacan los paisajes campiranos abiertos apenas sugeridos de Michael van Ofen, proyectadas como nuevas y contemporáneas versiones de la mirada bucólica y sublime del

viejo romántico Caspar David Friedrich, o las composiciones de figuras humanas en contextos arquitectónicos de Michael Bach, las que a pesar de su diversidad se manifiestan como una “declaración cerrada de la nueva sensibilidad burguesa”, donde el discurso irónico es manifiesto como en su óleo titulado "Foto de familia", cuyo estilo, desde la perspectiva de la vanguardia moderna presenta una singularidad que aquilata los logros de la historia del arte reciente, pero también proyecta una familiaridad con el retrato familiar del siglo XIX, que conjuga tradición y modernidad de una manera irónica y profética. La serenidad y el relajamiento de la familia de Bach emparentan su retrato con el de la familia retratada en el siglo XIX por el pintor romántico Vincent George Kininger, que sin embargo muestra a una familia de mayor caudal y estatus social. La fachada de ladrillo de una casa adosada al estilo de los años cincuenta, en la obra de Bach, sustituye la decoración mayormente elaborada y escenográfica de Kininger, distinguiendo la pintura del neorromántico como resultado de la realidad fotográfica y de ese modo con una temporalidad aparentemente objetiva.

La nueva imaginación romántica

De manera similar a la propuesta de Michael Bach, se caracteriza a la naturaleza en las pinturas de Alice Stepanek y Steven Maslin, quienes buscan una representación con sencillez y objetividad, ya sea mediante un grupo de árboles en el parque o la proyección de la luna nocturna, para formarse una idea de que la naturaleza no requiere apoyarse en algo especial, único o incluso patético. La composición formal rigurosa y cerrada no le da tanta importancia a un contenido emocional, su magnitud la determina la naturaleza misma, y la convierte en una especie de naturaleza mitológica que surgirá sólo a través de la coherencia de la conexión artística. La visión desnaturalizada y superficial del mundo permite al hombre ver a la naturaleza como su enemiga, como si se tratara de un duelo entre dos jóvenes, ejemplificado en aquella escena de la película *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, en la que una pareja lucha contra el poder abrumador de las copas de los árboles, en donde sin embargo la alegría y la convivencia sin inhibiciones brindan un carácter protector.

A diferencia del viejo romanticismo, el hombre actual se presenta alejado de la naturaleza y de su propio ser, pues su relación con la misma le produce vergüenza y tensión. Detrás de un bello idilio aparece escondido con gran intranquilidad, enmascarado y parodiado en su realidad inmediata, completamente roto en su unidad alma-cuerpo. Este extrañamiento

hacia su mundo natural es reinterpretado por artistas como Ludger Gerdes, Meter Bömmels o Holger Punk, pero también por Leiki Ikemura, Maria Lassnig y Wilhelm Jaeger, quienes muestran el desplazamiento del hombre de su mitología y de su entorno. En el cuadro de Gerdes, *Tete-a-tete una antinomia*, un duplicado sobre un escenario de teatro, donde él actúa su parte, se encuentra al hombre como un turista desnudo, en donde además no hay personas, como en la obra de Bernd Hötzel, *Paisaje lunar*, o se puede ver al hombre perdido, meditando en su propia cultura, como en la obra de Bach, Patronin. Los momentos de inseguridad, de miedo existencial son para Lassnig una absoluta exageración en el cuadro simbólico *El hombre sacacorchos-muerte*. Abandono y anhelo de muerte caracterizan la fotografía de Bárbara y Michael Leisgen, donde el paisaje no rescata al hombre, sino que lo inserta en un interminable ciclo de ir y venir. Humanismo y naturalidad ya no están relacionados al no haber un entendimiento. La arrogancia y la destructividad de los seres humanos se convierten en cuestionamientos para sí mismos, como es evidente en los autorretratos de Holger.

Marcel Duchamp y Andy Warhol demostraron que no existe un consenso para determinar lo “bello”, lo “feo”, lo “serio” o lo “trivial”. ¿Hasta qué punto un artista puede seguir con la depuración de los siglos bajo diferentes premisas y presupuestos establecidos de la estética? Como ejemplo de ello tenemos el arte *kitsch* de un Jeff Koons. También en este tipo de obras se pueden explorar aspectos románticos, como se le asigna un valor al amor en la época de los medios de información, en la que la desnudez se adultera como si fuera un paraíso de libertad, o a través de una provocante convergencia y hábiles tácticas publicitarias, de las que se vale Koons para lograr una respetuosa recepción de su obra. El lenguaje romántico del arte del siglo XX ofrece un amplio espectro, además de una tensión entre reflexión y emoción, entre susceptibilidad y formación espiritual. Otras comparaciones de algunas de las obras elegidas que contienen imágenes relacionadas temáticamente con las realizadas en el siglo XIX, pudieran aclarar cómo en una época determinada se llega a la base de un cambio histórico, correspondiente a los contenidos y a la expresión. Pero, ¿cómo logran completar doscientos años de civilización y de historia de la cultura el cambio de la estética? Para responder a dicha pregunta se debe ver la verdad que se caracteriza por su complejidad y sofisticación. Para tal efecto no sólo se ha contribuido con los resultados de la modernidad, sino también con el diagnóstico diferencial de nuestras tradiciones, que van desde los años de 1970 hasta los inicios de la

posmodernidad. No hay que olvidar la influencia de los medios de comunicación hacia las masas y la cultura superficial prevaleciente, más allá del pensamiento académico actual.

Desde este nuevo enfoque visual que puede repercutir en una pintura fiel, casi fotográfica, tenemos el ejemplo de John Miller, quien muestra a Ángela Davis como una líder radical de una emancipación no violenta de los afroamericanos (comparable con Malcolm X como líder de “Black Muslims”), que bien se puede comparar —sin el mismo énfasis— con Delacroix y su obra *La libertad guiando al pueblo* de 1830. Casi de manera insistente se ha construido el techo del romanticismo actual con ideas de carácter existencial, motivos de la naturaleza, el hombre en la naturaleza y su lugar en el mundo, todo lo cual implica no sólo un contenido emocional y filosófico, sino también un reconocimiento hacia estos temas para ser tratados como artísticos. En los entornos de la identidad del Yo, la inmersión en el mundo como "parte del interminable ego" se muestra mediante una impresionante cantidad de soluciones artísticas, ejemplo de ello son los trabajos de Maria Lassnig y Holger Bunk, así como el autorretrato de la holandesa Van de Ven. De igual manera, el papel de la mujer resulta relevante como para hacer una comparación estilística con el arte del siglo XIX, lo que se puede observar en la obra de Eugene Carriere o en la de Hippolyte Flandrin, éste último estudioso de Ingres. Durante la primera mitad del siglo pasado, Flandrin realizó una serie de retratos de jóvenes mujeres, tratados con valores de claroscuro y contrastes, a la manera de Ingres, acentuando la expresión de sus modelos mediante el uso del blanco y el negro. Esta idealización del claroscuro, emparentada con lo fotográfico, tienen también sus propios valores en la obra de la artista Van de Ven, que ya comentábamos. Para Holger Bunk, son la propia expresión y el cuestionamiento los puntos centrales de su obra, en la que se muestra una marcada voluntad hacia la individualidad, la libertad y hacia la propia responsabilidad personal, asumiéndose plenamente como heredero de los románticos. Bunk describe el “misterio de la identidad”, reconocido desde las enormes aportaciones durante el periodo del *Sturm und Drang* y en el posterior romanticismo, pero válida como más importantes las dudas y al propio individuo. Esa individualidad, que no se sustenta en el regreso de la voluntad social, se justifica por las resoluciones de la propia sociedad. Esta diferencia se presenta claramente en su autorretrato, comparable con el *Retrato de Franz Pforr*, realizado por Franz Overbeck.

La imaginación romántica del genio incluye una actitud artística, así como el aislamiento y la melancolía, aspectos que forman parte de la obra del artista belga Guillaume Bijl,

retomados en un momento claramente irónico. Sin embargo, su retrato "de un poeta", tiene un valor más intelectual, al considerar al hombre como un modelo concreto. La pérdida y la tristeza se asocian al estado de ánimo romántico, en particular con Mark Kostabi, Michael Bach, Maria Lassnig, y de nuevo Barbara y Michael Leisgen. La melancolía, la muerte de una idea, más allá de la fotografía de Barbara y Michael Leisgen, pueden encontrar ecos en los paisajes de Caspar David Friedrich como símbolos de la transitoriedad, pero también en los recuerdos de Annette von Droste-Hülshoff, expresados en *Libro judío* de 1842. Para Bach, Lassnig, Bunk, Jaeger y Feldmann, la retrospectiva de la antigüedad se sustituye a un valor particular. Para lograr la posibilidad de expresión pictórica del surrealismo, la fantasía y el imaginario, se sigue el requisito de David Friedrich a diferencia de lo que hacen artistas como Andreas Schulze, Tony Morgan y Minimo Germana, quienes pintan lo que ven en sí mismos. Sin embargo son los románticos los que descubren el camino interior, que posteriormente abriría el paso al surrealismo. La alegoría que era proporcional al representante romántico Friedrich y a Philipp Otto Runge, encuentra su variante moderna en artistas como Johannes Muggenthaler, Peter Bömmels, Ludger Gerdes y Leiko Ikemura. Lo visionario y esotérico, así como el manierismo del estilo de Ikemura, se combina bien con la fantasmagoría de Johann Heinrich Füssli.

Si también se pueden indicar referencias para una revisión sólo esquemática del viejo y del nuevo romanticismo, probablemente se pueda señalar qué tan cerca o lejos está el romanticismo de nuestros tiempos. Se podrá estar de acuerdo con la búsqueda de la armonía en la desarmonía mundial, del orden en el caos de los tiempos actuales, de la privacidad en un mundo donde todo es público, de la experiencia espiritual en una sociedad racional, de la exigencia en la simbiosis, lo cual llevaría a la igualdad y a la estabilidad. De igual forma, el sufrimiento, la retórica y el sentimiento junto con alguna demanda, se han encontrado en la solución artística. Pareciera que existe una gran tranquilidad al ver a la distancia, sin sentimiento alguno, los acontecimientos del pasado, y las declaraciones del romanticismo que se pueden traducir, descifrar, pero sobre todo reflexionar. Con los cuestionamientos sobre la existencia del hombre de finales del siglo XX, el artista actual se conecta en sus interrogantes que aplica a su arte, en particular en la pintura, de manera más simple. El tema seleccionado no es realmente lo importante, lo interesante viene durante el proceso de plasmar ese tema. Michael van Ofens utiliza el motivo de los animales en su obra, sin que se observe alguna referencia extra en sus paisajes; para él es suficiente la figura de un perro o de un ganso, con predominancia de color verde en todas sus pinturas de

animales, lo que puede ser interpretado como una metáfora de la naturaleza. De igual manera hace algo parecido con sus pinturas sobre el mar. En su trabajo titulado *Industria temprana* se desiste de tomar motivos del arte, en comparación con el cuadro de Karl Flechen, *Tren de lámina de Eberswalde*. La fluidez de los temas y su relación con el romanticismo del siglo XIX ponen a prueba una nueva posibilidad de la pintura realizada por estos artistas, o la de “algún aprendiz” como en el caso de Gerhard Richter.

Lleno de expresión y de juguetona abstracción del pensamiento está un pequeño cuadro de Walter Dahn de 1986, en el que aparece una mano con dos cabezas de pájaro, en que los dedos pareciera que dan instrucciones para tocar algunas notas musicales. Recordemos que el tema de la música era muy importante para los románticos, en particular para Eduard von Steinle, quien en su cuadro *Violinista en la ventana de la torre* (1858) describe de manera general su perspectiva. También el tema de la luna es para David Friedrich algo poético, lleno de secretos, al retomar como base una profunda religiosidad y describir una naturaleza casi elegiaca. En sentido paralelo, la pareja de artistas actuales, Stepanek y Maslin, reducen la estética a un simple cielo despejado, y aunque sólo representen la belleza objetiva de la organización natural, su adhesión a la imagen puede evocar sentimientos en el espectador, porque el mundo aún se puede explicar racionalmente, aunque nuestra nostalgia descarte la interpretación racional. Especialmente estos ejemplos ilustran en qué medida los logros de la modernidad, las filosofías modernas y los descubrimientos de la ciencia dirigen una emocionalidad liberada del pensamiento. En un mismo sentido, nuestra conciencia alterada de la realidad nos lleva a comparar otros dos cuadros de un mismo tema, uno de Karl Friedrich Schinkel, llamado *Acantilados* (1818), y el realizado por la artista contemporánea Andrea Schulz (1982), sobre pinturas rupestres que no tiene título. Ambos tienen en común una perspectiva de una cueva en un amplio horizonte, lo que interpreta Schinkel como la naturaleza pura, en tanto Schulz como una visión en el campo de los sueños, relacionada más con el surrealismo o la ciencia ficción. La cuestión de la objetividad en la realidad percibida, en el sentido de la alegoría de la cueva de Platón y la nostalgia de la lejanía, siguen teniendo la misma visión.

En la actualidad más que nunca se ha buscado definir qué es una obra de arte, en particular durante el último tercio del siglo XX, y en esa búsqueda han sobresalido el intelecto e ingenio de los propios artistas. A diferencia del siglo XIX, ya no se está sometido a las obligaciones exigidas por el arte, pues en nuestros tiempos existe más libertad en su

práctica, y lo que resta son las cuestiones conceptuales del romanticismo que planteen una resignificación de la libertad humana, más cercana a nuestro contexto sociocultural. Los momentos de extrañamiento, miedo, melancolía y soledad son más grandes que nunca, pero no han permanecido en la oscuridad, reconociendo entonces la importancia de su discusión en un ámbito intelectual y sobre todo artístico. En ese sentido los creadores se encuentran en un espacio privilegiado en el que se puede hablar claramente sobre esta problemática, y un ejemplo de ello son los trabajos de Michael van Ofen, centrados en la expresión del pensamiento, o los del neoyorkino Mark Kostabi, quien con escasos recursos busca representar la soledad y la melancolía, permitiéndonos recordar las figuras de Giorgio de Chirico y las formas insustanciales de Eduard von Steinle, en su obra *Violinista*. De esta forma, Kostabi ya no representa la melancolía a la manera acostumbrada, sino que la interpreta con nuevos recursos como se expresa en su obra *The next move*, título representativo de la percepción del último tercio del siglo XX, en el que se pudo revertir un tanto la percepción del tiempo y dar significado al arte del posmodernismo. Kostabis es un hombre artificial, desnaturalizado, y sin embargo, por sus gestos y costumbres, es "plenamente humano". Sólo las nubes rosadas apuntan hacia un mundo natural. Ahora, debemos preguntarnos si la herencia retomada por el romanticismo actual constituye un nuevo cambio, y si la respuesta es sí, significaría que hemos aprendido más del arte y la literatura, por lo que debemos seguir participando del mensaje que nos proporcionara el arte. Como dijera Novalis, "el mundo debe romanizarse", y en ese sentido también Joseph Beuys nos dejó como legado la necesidad de volver al origen.

Un acercamiento conceptual a lo neorromántico

En un ensayo de 1997, el historiador del arte español Rafael Argullol define en tres las consideraciones a tomar en cuenta para un estudio del nuevo romanticismo:³⁰¹ la primera de ellas se refiere a una "nueva sensibilidad", cuya característica peculiar implica el reconocimiento de un malestar civilizatorio, permanente y de vastas dimensiones, expresado en un sentimiento de asfixia frente a la propia época, una desconfianza ante las opciones colectivas y una exaltación insatisfecha de la subjetividad, de tal manera que la conciencia neorromántica se forja e identifica a sí misma como una conciencia desgarrada, y paulatinamente como una voluntad de resistencia del individuo frente a la realidad social que se le impone en forma avasallante. Con relación a esta consideración se puede afirmar

³⁰¹ Rafael Argullol, "El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno", en Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urzuea (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 208-213.

que, desde sus orígenes, el movimiento romántico y el expresionista llegaron a tener una relación muy estrecha con las revoluciones y los movimientos sociales de diversa índole, como malestares sintomáticos de descomposición social. El romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX se transfiguró de propuesta estética a una cultural de mayores dimensiones, que entrañó una revolución artística en muchos sentidos, porque los creadores de ese entonces no pudieron soportar la camisa de fuerza a la que estaban sometidos por las ideas de la Ilustración, que dejaban de lado y menospreciaban toda forma de manifestación artística del espíritu. En la Alemania decimonónica, imbuida fuertemente por el misticismo gótico, llegó a tales extremos la revolución romántica, que contribuyó a perfilar los pilares sociopolíticos de la nueva nación y a consolidar una identidad cultural de fuertes bases filosóficas.³⁰² En la Francia imperial el pensamiento ilustrado dio soporte al ideal antimonárquico y revolucionario, pero también contribuyó a liberar todo el sentimentalismo romántico, como lo reconociera Eugène Delacroix: “Ustedes creen que la pintura es un arte material porque ven sólo con los ojos del cuerpo las líneas, las figuras, los colores. ¡Ay del que en un hermoso cuadro ve sólo una idea precisa y ay del cuadro que a un hombre con imaginación no le haga ver nada más allá de lo finito! El mérito de un cuadro está en lo indefinible, en lo que se escapa a la precisión, en una palabra, en lo que el alma ha añadido a los colores y a las líneas para llegar la alma.”³⁰³

En sus distintas etapas, la Revolución Francesa sirvió de crisol y catapulta para ensayar las más diversas expresiones del pensamiento y de la pintura romántica. Sus creadores se convirtieron en protagonistas de primer orden, como ideólogos y publicistas de las verdades revolucionarias.³⁰⁴ Durante la primera mitad del siglo XX, la primera y la segunda guerras mundiales redimensionaron con nuevas perspectivas la forma de hacer arte romántico, sin alterar para nada lo sustantivo de sus principios, se expresara aquél a través de corrientes como el expresionismo, el fauvismo, la abstracción o el expresionismo abstracto.³⁰⁵ Y a finales de ese siglo, fenómenos como la *guerra fría* y la posterior descomposición de los Estados socialistas, que trajeron consigo la caída de importantes paradigmas ideológicos, así como las guerras de imposición imperialista en Asia y Oriente

³⁰² Véanse: F.W.J. Schelling, F. Hölderling, G.W.F. Hegel, “Proyecto. El Programa de sistema más antiguo del Idealismo alemán [hacia 1795]”, en Novalis, *et. al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (antología y ed. de Javier Arnaldo), Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994, pp. 229-231, y Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor (La balsa de Medusa, 36), 1990, pp. 227-258.

³⁰³ Eugène Delacroix, *Diario, 1822-1863*, vol. III, ed. it., Turín, 1954, p. 347.

³⁰⁴ Véase Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* (trad. de Mar García Lozano), Madrid, Tecnos/Alianza, 2003, pp. 287-353.

³⁰⁵ La pintura romántica del siglo XX es magistralmente estudiada en la obra de Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1975.

medio, contribuyeron también a renovar la expresión romántica, en su variante expresionista, en el arte contemporáneo. La globalización, entendida como un fenómeno de “conectividad” y de “proximidad” geográfica, social y cultural³⁰⁶ de los actuales tiempos, ha impactado y fortalecido las nuevas sensibilidades neorrománticas, que en su crítica y posicionamiento frente a los males civilizatorios se han valido de nuevas miradas y discursos.

La segunda consideración que valida la actualidad neorromántica se refiere a una “concepción trágica de la existencia”, entendida como una tendencia espiritual presente en las poéticas románticas, que tiene su origen en remotas reflexiones literarias y filosóficas, con sus consecuentes definiciones estilísticas, lo que da lugar a un “espacio de autoexilio”, desde el que se manifiestan —con mayor o menor temeridad— las alternativas concebidas para romper el cerco de la realidad.³⁰⁷ Desde el monumental e imaginativo poema *Paraíso perdido*, John Milton retoma el tema bíblico de la expulsión de Adán y Eva del estado de felicidad, a causa de su falta por romper con la prohibición divina de acceder al placer del conocimiento. Fuera del paraíso, la subsistencia de “nuestros primeros padres” sería ahora a costa de su propio trabajo y del padecimiento de todo tipo de males y sufrimientos. Desde entonces, la condición trágica de la humanidad llegaría a ser proporcional a los avances del hombre en el terreno del saber. La pérdida del paraíso revela de esta manera a sus protagonistas los costos que implica el disfrute del saber. En el arte, la expresión sublime tiene una relación directa con esa actitud de los patriarcas bíblicos y se reconoce como una categoría estética que refiere una belleza extrema, que arrebató al artista y al espectador hacia el éxtasis, que lo mismo provoca disfrute que dolor, imposibles de comprender. Milton trata fundamentalmente el problema del mal y el sufrimiento, en el sentido de explicar por qué un Dios bueno y todopoderoso los permite cuando le sería fácil evitarlos, y responde a través de una aguda descripción psicológica de cada uno los personajes protagonistas del poema: Satanás, Dios, Adán y Eva, cuyas actitudes acaban por revelar el mensaje esperanzador que se esconde tras la pérdida del paraíso original. En el poema, el cielo y el infierno representan estados de ánimo antes que espacios físicos. El cielo equivale a la felicidad en tanto el infierno es descrito mediante referencias a la permanente insatisfacción y desesperación de sus habitantes, donde Satanás (definido por el sufrimiento) decide vengarse de Dios de forma indirecta, esto es, a través de la utilización

³⁰⁶ Véase John Tomlinson, *Globalización y cultura* (trad. de Fernando Martínez Valdés), México, Oxford University Press, 2003.

³⁰⁷ Rafael Argullol, *op. cit.*

de los seres recién creados (Adán y Eva) que vivían en un estado de felicidad relativamente permanente.

En *Paraíso perdido* la tragedia y el sufrimiento se presentan como la consecuencia que trae consigo el deseo del hombre por acceder al conocimiento. En el *deseo* y la *tragedia* se encuentran encarnados precisamente los dioses griegos Apolo y Dionisio, retomados por Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Recordemos que el filósofo alemán pensaba que la vida constituía una irrealidad vieja y cruel, que sólo traía consigo dolor y destrucción, y sólo el arte representaba la única esperanza que ofrecía al individuo la fuerza y la capacidad necesarias para afrontar esos padecimientos de la vida. Pero el arte estaba ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, en donde lo *apolíneo* designaba la contemplación estética de un mundo imaginado y soñado, de un mundo de hermoso aspecto como liberación del devenir, en tanto lo *dionisiaco*, por el contrario, concebía ese devenir como una voluptuosidad furiosa del creador, acompañada de toda su cauda destructiva. Ambas tendencias eran “instintos artísticos de la misma naturaleza” y de su antagonismo se desarrollaba el arte griego. Sin embargo, consideraba Nietzsche que el secreto del mundo griego consistía en el espíritu de Dionisio, quien era la imagen espiritual, la fuerza instintiva y de la salud; la ebriedad creativa y la pasión sensual; era el símbolo de una humanidad en pleno acuerdo con la naturaleza. En cambio Apolo, su complementario, representaba la visión ideal, un intento de expresar el sentido de las cosas con medida y moderación. Agrega Nietzsche que el mundo apolíneo de la forma definida y conclusa nace sobre el terreno de una visión dionisiaca del caos de la existencia, y en ese contexto la tragedia —tratada por Homero, Dante, Milton, entre otros— adquiere una importancia capital porque a través del arte encuentra el propio acontecimiento del origen del mundo, es decir, el brotar de la forma del caos originario. La tragedia morirá después de Eurípides —continúa Nietzsche—, al prevalecer el racionalismo socrático, cuando se intenta eliminar el elemento dionisiaco en favor de los elementos morales e intelectuales. Entonces la clara luminosidad en relación con la vida se transforma en superficialidad silogística: surge Sócrates con su marcada presunción de entender y dominar la vida mediante la razón, y así se inicia la verdadera decadencia y disolución de la cultura griega. De suerte que el triunfo del espíritu racionalista y optimista del socratismo es el responsable de haber fijado el tardío helenismo en la forma (armonía, proporciones, etcétera) que aún conserva su carácter en la conciencia de la cultura occidental. Ese helenismo armonioso, “clásico”, es en realidad el helenismo de la decadencia griega, que perdió toda fuerza creadora por haber extraviado su

original espíritu dionisiaco, el cual no sería recuperado —en toda su sustancia— sino hasta la primera mitad del siglo XIX y en los posteriores movimientos que le sucedieron a lo largo del siglo XX.

Debemos reconocer que la concepción trágica de la existencia es inherente a buena parte de la pintura romántico-expresionista, y los ejemplos son múltiples en la obra de autores románticos como Jean-Louis-Théodore Géricault, William Blake, Caspar David Friedrich, Joseph M.W. Turner, o bien en la pintura expresionista de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, lo mismo que en la desarrollada durante la primera mitad del siglo XX por el colectivo “El Puente”, o en la segunda mitad de esa misma centuria por los expresionistas abstractos Mark Rothko, Barnett Newman, Clifford Still, y los “nuevos salvajes”, como fueron conocidos algunos de los neoexpresionistas alemanes de la posguerra. Y es muy probable que el sentido trágico existencial tenga muchas sutilezas en la pintura abstracta moderna, como bien lo señala el crítico Robert Rosenblum, al comparar las afinidades conceptuales —que no estilísticas— entre la pintura marinera de Mondrian y la del viejo Caspar David Friedrich, precursor del romanticismo alemán. En sus inicios, Mondrian llegó a adoptar como temas preferidos los árboles, las fachadas de las iglesias y los paisajes montañosos y marinos, entre los que buscó los fines espirituales que le obsesionaron durante buena parte de su vida, a la manera como le ocurrió a Friedrich³⁰⁸ casi un siglo atrás. De igual manera, podemos afirmar que el arte practicado en los albores del nuevo milenio no está exento de la influencia trágica de la existencia, provocada por todo tipo de males, sean éstos de naturaleza geológica, ecológica, política, militar, migratoria, alimentaria, religiosa, cultural, etcétera, aunque las formas estilísticas se presenten apelando a nuevos recursos materiales y conceptuales. Son muchos e interminables los ejemplos de la producción artística relacionada con esta problemática de la condición trágica.

La tercera consideración postulada por Argullol se refiere a las “tendencias y contradicciones” que persisten en el contexto de la cultura moderna, entre las que se encuentran: la pérdida de la nostalgia como un elemento de valor sobre la grandeza del pasado; la desaparición del diálogo sagrado entre el hombre y la naturaleza, como consecuencia del dominio del pensamiento racionalista y material en la civilización occidental; los límites de la conciencia romántica para hacer frente a la pérdida de imágenes de lo sagrado, y finalmente “la grandeza y la servidumbre” del subjetivismo artístico, ligado

³⁰⁸ Robert Rosenblum, *op. cit.*, pp. 207-211.

estrechamente a lo que se ha denominado como *mainstream*, incapaz de enfrentarse a la carencia de paradigmas y con ello al vacío de la no-verdad. Esta última consideración resulta la más compleja, porque entraña varios aspectos. La pérdida de la nostalgia en la actualidad viene a revalidar las tesis de Walter Benjamin: “Mirar hacia atrás, para poder ver hacia delante”; “El futuro no existe, sólo nos alejamos del paraíso perdido”; “Mirar hacia atrás, para entender lo excepcional”; y para cerrar: “Se lucha por los muertos y vencidos de las generaciones anteriores, y no por promesas del futuro”.³⁰⁹ Si el hombre pierde la nostalgia, se pierde a sí mismo, porque pierde sus raíces, su cultura, su historia y su razón de ser, de la misma manera que contribuye a extraviarse en su relación con lo sagrado y la naturaleza, de la que finalmente forma parte. Para el pintor Caspar David Friedrich — primera figura del romanticismo alemán—, el ser humano estaba “tan próximo a Dios como al Diablo; era a un tiempo la naturaleza más elevada y la más envilecida, la más noble y la más abyecta; encerraba simultáneamente la esencia de lo bello y de todo lo infame y maldito”.³¹⁰ El racionalismo dominante y la pérdida de la conciencia romántico-expresionista están ligados estrechamente al envilecimiento humano cada vez más lejano de lo sagrado, en donde la seducción hacia lo material termina por imponerse, y ese racionalismo materialista extremo contribuye en buena medida no sólo a acabar con la naturaleza, sino con el hombre mismo en este planeta. El arte que parte de tales presupuestos de servidumbre racional termina por sucumbir a un subjetivismo insustancial, ajeno a toda conciencia sobre sus fines últimos, que no pueden ser otros que los espirituales, según reconocían Kandinsky y Mondrian.³¹¹ La pérdida de la nostalgia y de las imágenes de lo sagrado es ilustrada de manera vehemente por Van Gogh en una de sus cartas:

He querido expresar cómo estas ruinas [se refiere a *La vieja torre de la iglesia de Nuenen (1885)*] muestran que desde hace siglos los aldeanos de allí son enterrados en los mismos campos que trabajan durante su vida [...]. He querido decir cuán simple es el hecho de morir y de ser enterrado, tan tranquilamente como la caída de la hoja de otoño, nada más que un poco de tierra removida y una pequeña cruz de madera. Allí donde la hierba del cementerio se detiene, los campos de las inmediaciones trazan, del otro lado del muro, una última línea de horizonte —como un horizonte marino—. Y esta ruina me dice cómo una fe, una religión, se ha carcomido, aunque haya tenido fundamentos sólidos, cómo entre tanto, para los aldeanitos, vivir y morir es lo mismo y sigue siendo exactamente igual que para la hierba y las florecillas que crecen allí el hecho de germinar y

³⁰⁹ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la Historia”, en Walter Benjamín, *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001 [1955], pp. 43-52.

³¹⁰ Cit. en Esperanza Guillén, *Naufragios: imágenes románticas de la desesperación*, Madrid, Siruela, 2003, p. 47.

³¹¹ Véanse Wassily Kandinsky, *De los espiritual en el arte*, México, Premiá, 1981, y Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973.

marchitarse, sencillamente... “Las religiones pasan, Dios queda”, dijo Victor Hugo, a quien también acaban de enterrar.³¹²

Pintores románticos o posrománticos como Goya, Géricault, Delacroix, Ingres, Turner, Friedrich, lo mismo que modernos y contemporáneos como Van Gogh, Gauguin, Pollock, De Kooning, Rothko, Baselitz, entre otros, han contribuido a fortalecer esa convicción y postura neorromántica en lo nuevos tiempos, que reafirman postulados como los señalados por Caspar David Friedrich hace casi doscientos años: “si quieres dedicarte al arte, si sientes la vocación de consagrarle tu vida, presta entonces atención a la voz de tu interior, pues es arte en nosotros”. El ilustre pintor romántico recomendaba asimismo tomar distancia de la “fría erudición y de frívolos raciocinios, pues acaban con el corazón, y, allí donde ha muerto el corazón y el ánimo del hombre, no puede habitar el arte”.³¹³ Este espíritu de la individualidad creativa identifica y aproxima a los pintores arriba señalados, y es lo que hemos pretendido rescatar y redimensionar en esta tesis. Se reconoce con Friedrich que a cada artista

[...] se le manifiesta el espíritu de la naturaleza en forma distinta, por lo que nadie tiene derecho a descargar en los otros doctrinas y reglas como leyes infalibles. Nadie es medida para todos, cada uno es medida de sí mismo y de los corazones más o menos afines. [...] ¡Es al arte y no al artista a lo que hay que aspirar! El arte es infinito, finito es todo artista, toda destreza, todo saber.³¹⁴

La profundidad de estas palabras nos hacen recordar la similitud de actitud y espíritu de Friedrich con otros pintores generacionalmente posteriores como Van Gogh, Mondrian, Klee, Pollock, De Kooning, Rothko, Basquiat, cuyo arte contiene los mismos conceptos que desde hace más de cien años enunciaran los filósofos Edmund Burke³¹⁵ y Emmanuel Kant.³¹⁶ En la actualidad esa afinidad conceptual es compartida por autores como Gao Xingjian (Premio Nobel de literatura en el 2000), quien afirma que “cuando el artista se lanza a la creación, no busca ningún objetivo, sólo existe su necesidad de expresarse en tanto que individuo”, como si fuera una “necesidad biológica, continua y poderosa”. En ese momento —agrega— se dejan de lado los juicios de valor, sean estéticos, históricos o ideológicos, y es más probable que el artista “se pierda en el delirio, que se entusiasme, que

³¹² Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, carta núm. 411, Barcelona, Barral, 1971.

³¹³ Caspar David Friedrich, “Sobre arte y espíritu artístico (sin fecha)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994, p. 132.

³¹⁴ *Ibidem*, pp. 132-133.

³¹⁵ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza (Filosofía), 2005 [1757].

³¹⁶ Emmanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 246), 1999 [1783].

sea seducido y se desorienta, que su inteligencia y su instinto sean uno”.³¹⁷ Para Xingjian el artista es ante todo un esteta, porque “la génesis de su pensamiento es indisoluble de sus actividades de enjuiciamiento y de creación estética. Sólo eso decide que al mismo tiempo es creador. La crítica que hace de la sociedad y el desafío que le lanza, más que un acto ideológico, es un juicio estético. Si sustituye su juicio estético por cualquier otro juicio de valor, sea social, político, poético o ético, ese hombre está muerto como artista”,³¹⁸ palabras sabias que sin duda nos mueven a reflexión.

Nueva estética en tiempos posmodernos

En opinión de Xingjian, el superhombre proclamado por Nietzsche ha marcado profundamente el arte del siglo XX, y desde el momento en que un artista se asume en esa posición empieza a desbarrancarse hacia la locura, en donde su “yo” hipertrofiado se transforma en violencia ciega y descontrolada. Así han salido a luz los artistas que más han contribuido a revolucionar el arte, en su “misión grandiosa de contribuir a la salvación de la humanidad”. Esa imagen del superhombre que entraña un narcisismo ilimitado es, para el artista frágil o marginal, tan sólo una ilusión, y repetirla en los actuales contextos de la sociedad posmoderna implica una ironía entre los propios creadores que llegan a asumirse como demiurgos. Ejemplos de ello se han señalado en la obra presentada por los artistas neorrománticos participantes de la exposición “Mundos de ensueño”, abordada en los primeros apartados de este capítulo. Reitera Xingjian que “si el artista no toma clara conciencia de su lugar en la realidad y se embriaga de estados de ánimo trágicos, la locura nietzscheana, en nuestra época decididamente materialista, parecerá muy artificial, orgullosa e ilusoria, muy alejada de la angustia y de la autoburla de Kafka, por ejemplo”.³¹⁹ En su personal y hasta cierto punto discutible interpretación de Nietzsche, Xingjian señala que el artista jamás ha salvado al mundo, y en su creación sólo traduce sus propias sensaciones, su imaginación, sus sueños, su narcisismo y su masoquismo, lo mismo que sus deseos insatisfechos y preocupaciones. Más allá de la afirmación sostenida por algunos de que el arte es la religión del artista, vale más señalar que para él es un modo de vida que practica en cuerpo y alma, lo que resulta más honesto que comportarse como patriarca de una religión.

³¹⁷ Gao Xingjian, *Por otra estética, seguido de Reflexiones sobre la pintura*, Barcelona, El Cobre, 2004, pp. 15-16.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

En esta perspectiva, cuando un artista se proyecta a la creación no busca ningún objetivo más allá de la necesidad de expresarse en tanto individuo. Esa necesidad casi biológica se transforma en fuerza motriz y poderosa, al margen de toda consideración o juicio de valor. Durante los instantes que lleva el proceso creativo no importan la historia del arte ni las ideas estéticas, éstas se encuentran fuera del campo visual del artista, y con más razón la ideología, que en realidad dicta sobre la corriente artística predominante en la sociedad. Dentro de este proceso creativo el artista visual corre el riesgo desde luego de perderse en el delirio, el entusiasmo y la seducción, que pueden llevarlo a la desorientación, o bien a lograr una armonía entre sus facultades intelectivas e intuitivas. Terminado ese proceso y examinada la obra de la manera más fría y racional posible, se puede llegar a la satisfacción plena, la decepción o la duda sobre lo logrado; se puede perder la confianza en sí mismo o estar relativamente satisfecho o bien indeciso. Todo eso, cualquiera que sea el resultado, se asume como completamente normal, pues el artista es ante todo un esteta, y la génesis de su pensamiento está ligada indisolublemente a sus actividades de creación y enjuiciamiento estéticos. La crítica que hace a la sociedad y el desafío que le lanza, más que un acto ideológico, es un juicio estético, y este tipo de juicio no puede ser sustituido por ningún otro juicio de valor, sea éste social, político, moral. Hacerlo de esta última manera, condena al creador a la muerte como artista. La naturaleza creadora no debe estar sujeta a ningún tipo de dominio, trátase de una voluntad colectiva o de verdades científicas. Las presiones de cualquier tipo, vengan éstas del dominio del poder o de conceptos ya establecidos, pueden llegar a matar la creatividad. Sólo el impulso personal del artista fortalece y consolida su propia propuesta estética, que constituye a su vez su filosofía y su ética.

La libertad total es requisito indispensable en la actividad creativa, más allá de las que le permita la sociedad. En el plano espiritual, el artista debe asumirse como su propio dios y construir sus propias creencias personales, que le ayudarán en su complicada tarea de continuar con su obra. Como ser humano, el artista debe tener conciencia de que no debe gozar de privilegios especiales, pues los únicos límites a su libertad son los de su creación artística, y el reconocimiento sólo puede lograrlo a través de sus obras. Es importante reconocer que la sociedad siempre ha impuesto límites a la libertad individual del artista, y la acción de este mismo invariablemente ha ido contra la norma social que se le impone, lo que resulta inevitable. Hacerlo de otra manera, integrando la rebelión del artista en una acción colectiva, bajo el dominio de cualquier poder, con el propósito de obtener un cierto reconocimiento de los aparatos culturales del Estado, significa demeritar su libertad, al

comprometerse y someterse en cierta medida con el *status quo*. La rebelión artística sólo es total si el creador mantiene su independencia, y sólo tendrá sentido si está vinculada a su obra. El artista congruente con su individualidad creadora se convertirá así en “subversivo”, y se valdrá de su arte como arma, aunque jamás consiga derribar a la sociedad de esta manera; por el contrario, será la subversión del arte la que hará desaparecer al propio artista en tanto creador, en el sentido como lo concibe la actual sociedad consumista y materialista. Dentro de esa complejidad vivencial que le es inherente en la sociedad moderna, el artista debe preservar su independencia artística y reconciliarse con el individuo, con sus sensaciones y con sus sentimientos estéticos personales. En realidad esta es la salvación de la que habla Nietzsche del individuo creador frente a la incompreensión social, y si no es el único modo de salvarse, por lo menos permite mantenerse en pie. El desafío del artista ante la sociedad es pues, en definitiva, un desafío individual, sin importar sus retos frente al poder establecido, la política, la ideología o las corrientes estéticas predominantes.

Aunque las revoluciones en el arte lo han llevado a su propio exterminio como sujeto, decretado por los más conspicuos críticos, se puede afirmar que de principio el arte no debe asumirse como un campo de batalla. El juicio sobre lo verdadero y lo falso, así como la verdad política han reemplazado el juicio estético, y la batalla entre esos dos factores no tiene razón de ser en el arte, y menos aún el concepto de progreso. La afirmación anterior se explica en razón de que el arte no es una competencia deportiva, donde haya un árbitro, un ganador y un perdedor, aunque en certámenes y bienales se aparente que así sea, pues el artista no deja más que sus obras y los juicios de valor salen sobrando en torno a ellas. De igual manera, la historia y la obra de arte son dos cosas distintas, pues mientras la primera puede ser escrita y reescrita, la segunda no, pues una vez acabada, existe así, tal cual, y es imposible retocarla. Y en la crítica, como en la historia, cambian los conceptos y los hombres, en razón de los tiempos o épocas, en tanto la obra persiste. Para el artista, el razonamiento y la reflexión pueden redundar en trampas, pues la propia experiencia nos ha enseñado que cuando no se logran los resultados deseados en imágenes, se recurre entonces al lenguaje y la pintura o el resultado visual se extravía. “La reflexión y la justificación incumben a los críticos, si no a la historia del arte o a la estética”, nos reafirma Xingjian,³²⁰ reconociendo que el pintor en su trabajo alimenta la reflexión e incluso puede definir una teoría personal, pero el pensamiento resultante de ello será diferente de la

³²⁰ *Ibidem*, p. 21.

estética resultante de la filosofía, pues será ante todo producto de su proceso de creación, lo que permitirá al artista encontrar una dirección en su trabajo. Este tipo de reflexiones no conciben al arte como un hecho consumado, destinado a ser analizado como un objeto de reflexión del que se podrían extraer reglas y valores de carácter general. Así, la teoría del artista, en relación directa con su creación, resulta muy personal e individual, pues buscar la identificación no representa ningún interés. En realidad este mismo debe consistir en la búsqueda de la diferencia, puesto que la creación se deriva precisamente de ella.

El gusto y el juicio estéticos que se han formado en el artista con el transcurrir del tiempo, no los ha forjado a su antojo como individuo, pues tienen diversidad de fuentes histórico-culturales y sin duda alguna son comunicables. Sin embargo, la posibilidad de comunicación se establece justamente sobre la base de las sensaciones y percepciones inmediatas del sujeto. Al recurrir a la intuición, el artista se obliga de alguna forma a la reflexión que le es propia, pero esta reflexión, que le sirve para observar y dirigir la evolución de sus obras, constituye una teoría totalmente individual, y el resultado de esto puede ser denominado más justamente como una estética de la creación personal del artista que se dirige a ese instante de reflexión. La filosofía y la historia del arte se han separado; de la misma manera que la crítica, las corrientes artísticas y la ideología dominante han pasado al olvido. Por ello lo que decide sobre la estética de la creación del artista, en realidad es una teoría no histórica, una teoría del instante, enteramente individual, nacida de los sentimientos y de la experiencia. El que el artista recurra a la expresión teórica es también una forma de estimular el impulso creador, después de recuperar la intuición y la percepción. La estética de la creación del artista no puede recurrir a la justificación, si fija solamente sus propios límites, sus propios niveles, paso a paso a fin de elevarse para ver a lo lejos, para encontrar una orientación sobre la base de la creación personal. Esta teoría emana de la experiencia y de la creación, recurre a la explicación y no a la deducción, al no responder a teorías estructuradas; únicamente busca el impulso con objeto de avivar los sentimientos, y de estimular la intuición para entrar en la creación.

Belleza del instante

En razón de lo anterior, resultaría un tanto cuestionable afirmar sobre la existencia de una belleza universal, reconocible por todos, sin que tampoco se pudiera afirmar o estar convencido de lo contrario. La belleza está ligada estrechamente a las sensaciones y

sentimientos que experimenta la especie humana, si bien existen diferencias entre los hombres. Sean estas sensaciones parecidas o contrarias, serán siempre puramente individuales. La belleza es intuitiva y no emana del razonamiento ni de los conceptos sobre lo bello. Lejos de ello, no se presenta más que durante el instante de la creación o en el momento en que se admira una obra. El nacimiento de la belleza y el juicio estético se generan en un mismo movimiento: primero se da el sentimiento estético, después surge la apreciación que resulta de juicio estético y que se materializa en un acto psicológico. En el momento en que el juicio se disocia de este proceso, convirtiéndose en un valor abstracto, se transforma en un concepto y la belleza desaparece. Entre el objeto de juicio estético (la obra de arte) y el que juzga (el artista o el esteta), la belleza se realiza en una relación recíproca, en otros términos, en el intercambio entre el objeto de juicio estético y el propio juez. Si uno se desvía de esta instantaneidad y de este proceso para hablar sobre los criterios de belleza y su valor, no serán más que conceptos sobre lo bello.

La belleza puede ser a la vez subjetiva y objetiva, pues si consideramos a quien emite el juicio estético y al objeto acerca del cual se efectúa el juicio, se puede decir se trata de un intercambio entre sujeto y objeto. No obstante, los caracteres objetivos de la belleza no se afirman por sí mismos, no se cumplen hasta que son experimentados por el emisor del juicio; si no es así, permanecen disimulados en las obras. Ante un mismo objeto artístico, se pueden experimentar diferentes sensaciones y juicios, que pueden ser afines o contrapuestas entre sí; incluso a veces se puede sentir nada. En este sentido, la belleza en el arte no se puede verificar o definir como se haría con criterio científico. Cuando la obra de arte existe objetivamente, la belleza oculta en ella puede despertar un potencial de sensaciones estéticas en el espectador. Si el hombre sujeto se aleja del juicio-estético, la belleza no tendrá los medios de realizarse. El acto de creación y el surgimiento de la belleza pasan entre el creador y el receptor-sujeto, siempre de un individuo a otro. La realización de la belleza se hace siempre en el instante, directamente y de manera viva. Al igual que la verdad metafísica, la belleza abstracta pertenece al ámbito de los objetos filosóficos y no de los objetos artísticos.

La creación y el goce artísticos nada tienen que ver con los juicios de valor sobre la belleza, es decir, con los criterios de establecimiento de lo bello. El artista puede evidentemente sufrir la influencia de tal o cual juicio de valor estético, pero como en su trabajo de creación concentra al máximo su atención en la obra que realiza, con lo que mantiene una incesante

relación de intercambio con ese hacer, su intención está realizando, su intuición se mantiene particularmente aguda, lo que le permite desechar los conceptos preestablecidos y recurrir únicamente a su intuición durante su acto de creación de la belleza. El esteta que se sumerge por completo en la contemplación de una obra se halla en la misma situación que el artista, y es en ese preciso instante cuando sus conocimientos sobre la historia del arte y los conceptos estéticos del momento no le sirven de ninguna ayuda. Desaparece así todo juicio de valor histórico y de actualidad, y la obra será apreciada en función de la capacidad de diálogo entre ella y el hombre que emite el juicio estético. Esta forma de comunicación surgirá en primera instancia del potencial sensible de cada ser humano, mientras que el juicio de valor en una época determinada resultará accesorio. La creación de la forma a la que recurre el artista es precisamente un lenguaje artístico comunicable, no secreto, entendiendo por ello que si su obra no está impregnada de sentimientos, se quedará en la sola forma: los materiales utilizados serán solo materiales, los objetos se quedarán en objetos. Suprimir el sentimiento estético en provecho de explicaciones no contribuye en nada al desarrollo de la individualidad en la creación artística, pues en ese caso el individuo se sumiría en el último concepto artístico de moda. Desde el momento en que el artista intenta ser el primero en expresar la voz de su época, en hablar de su contexto, debe recurrir al lenguaje más común, pero cuanto más común es el lenguaje, más vacío resulta. Entonces el discurso nada nuevo tiene que expresar, y sólo tiene la apariencia de discurso.

Realidad, razón y espíritu

¿A qué se llama en definitiva lo real en el arte o arte de lo real? Se puede afirmar que toda especulación en torno a esta interrogante resulta ociosa y no es de ninguna utilidad para el artista. Con toda razón nos dice Xingjian que “la diferencia entre el artista y el filósofo reside en que lo que más necesita el artista es la fe en la verdad, y no la verdad misma, y que debe edificar su fe en el arte en las sensaciones que puede llegar a captar”,³²¹ pues lo real está unido a su sinceridad frente al arte, y a lo que aspira es a la fusión entre la estética y ética. Prefiere recurrir a sus sensaciones para alcanzar la fe en lo real, pues sólo a través de éstas protege su arte y se protege a sí mismo, como una forma de salvación. Entre los artistas, todas las formas de lo real no son más que percepciones visuales individuales, tal y como ocurre con el concepto de belleza, sobre el que no existe un criterio común compartido por todos. Así, lo real no es sino la fe del artista en su propia expresión

³²¹ *Ibidem*, p. 28.

creativa, que es su nexo indispensable o indisoluble con la realidad. Más que atribuir a lo real un sentido estético, sería más justo decir que se trata de una especie de ética personal. Lo real basa su fe inquebrantable en el arte, y es más fuerte que la creencia religiosa o que el propio dios. Si se alejara de ese sentimiento de lo real, el artista no podría crear su propio arte.

La diferenciación entre los métodos artísticos de representación, de expresión y de presentación no puede constituir un criterio de juicio estético, pues este método puede ser cuestionado en nombre de otro, y el desarrollo del arte en generaciones sucesivas no guarda relación alguna con el valor intrínseco del arte. Cada artista observa la belleza de distinta manera, con su mirada muy particular, aunque esta misma pueda ser compartida por sus discípulos o sus alumnos. Lo que busca el artista es lograr su propia percepción y expresión del mundo real, a partir de las cuales va construyendo su propio conocimiento y su expresión de fe en lo real. Para él lo real es como la sinceridad, y la sinceridad del arte debe ser su moral.

La razón desempeña un papel indiscutible en la creación artística, pero establecer un nexo directo entre el arte y los conceptos no sólo provoca contrariedad que conduce a la muerte del arte, sino que reconduce el valor de la razón en arte a conceptos estériles que reducirán a este último a una pura especulación conceptual. La abstracción de conceptos y nociones que se apoyan en la lógica no constituye más que un modo elemental de la razón, pues la razón en arte nada tiene que ver con la razón en tanto que herramienta científica; la razón a la que recurre el arte debe ir más allá del lenguaje y de la lógica para convertirse en una conciencia interior del artista y participar en la creación bajo la regulación directa de la sublimación de las sensaciones, y no en la expresión directa de una idea. Preocupado por hacer alarde de originalidad, en ocasiones el artista se vale de este recurso superficial. La idea puede constituir el punto de arranque para la creación, pero aún deben reunirse muchos otros requisitos para que se convierta en obra de arte. El arte que recurre sólo a la idea corre el riesgo de encasillarse en ciertos límites reduciendo su capacidad de autonomía. La idea puede inspirar al artista pero también puede asfixiarle. El minimalismo, por ejemplo, puede servir de motivo a la creación y llevar de ese modo una obra a la sobriedad, pero hacer del minimalismo una conducta artística que siempre nos servirá de escudo para cualquier iniciativa, sólo dejará subsistir a la idea misma.

La razón y los sentimientos son dos apoyos en el arte, no excluyentes entre sí durante el proceso de creación. La capacidad humana de sentir y comprender concomitantemente está en la base de la capacidad estética. Situar a la razón por encima de los sentimientos procede de una jerarquización surgida de la metafísica. En la creación artística no es el conocimiento razonable el que da sentido, sino la manera en que el artista transforma los sentimientos y las ideas en fuerza creadora, de modo que después realiza la obra gracias a los medios que le son propios. El que el artista esté en una fase de maduración o en pleno proceso de trabajo no se logra de una sola vez; como creador vuelve una y otra vez hasta que la razón se funde en la obra, sin dejar huellas visibles, para transformarse en el espíritu que se realizará en una imagen visible.

El conocimiento artístico no sigue forzosamente el camino que conduce los sentimientos a la razón; en ocasiones parte de los sentimientos y de la razón para sublimarse en el espíritu, el cual no posee ningún significado teológico y está presente en la naturaleza humana, de la misma manera como se manifiesta en la poesía. El juicio estético que se funde con las sensaciones transforma en espíritu la razón que rige las primeras intenciones creadoras del artista, y reserva a la filosofía la especulación del puro intelecto. La razón y el espíritu van parejos en la creación artística, entendiendo con ello que el espíritu no es propiamente divino, ni siquiera en la pintura renacentista de temas religiosos, pues lo que ilumina ese arte no son las aureolas colocadas sobre las cabezas de los santos, sino aquello que es humano. Cuando el arte moderno desvela los aspectos más sombríos del ser humano, sea a través del expresionismo o del surrealismo, también conserva un resplandor interior del artista, al existir otra mirada que ilumina el inconsciente, como si se tratara de la mirada *voyeur*. Esta observación afirma precisamente el “yo” del artista, y la conciencia de sí se convierte en un sostén espiritual en la que se apoya finalmente el hombre moderno. Así, volver a lo espiritual no significa en absoluto volver a la teología. El artista hace del arte un refugio espiritual, busca en la creación una especie de satisfacción espiritual y para él es un medio de resistir contra el materialismo y el mercantilismo generalizados.

Conciencia estética

El juicio estético tiene como base la individualidad del sujeto que juzga y determina si el artista, en su creación, se apoya en su “yo”. Pero ese “yo” que al principio no es más que caos, si se le deja expresarse de manera inconsciente se expandirá sin ningún control. Si la

conciencia no interviene en su regulación, ese narcisismo desenfrenado podrá fácilmente deslizarse hacia la exageración y la afectación. El “yo” caótico se ilumina bajo el control de la conciencia, y el deseo subjetivo que encierra ésta se refiere a aquello que quiero hacer —en tanto que artista plástico—, aquello que quiero pintar. Ver y pintar van parejos; pintando veo lo que pinto, pues la creación plástica no se puede separar de la vista. La vista me invita a pintar esto o lo otro, según esté satisfecho o no de lo que pinto. Mientras pinto se experimenta un cierto interés por continuar con las imágenes que van apareciendo mediante la acción de mi mano, que son asimismo visones sobre mí persona. Incluso si se pinta del natural, las imágenes evocadas sobre el lienzo ya no son objetos reales, sino una representación, y se convierten en creación a partir de la visión enteramente subjetiva.

En ese contexto el “yo” puede presentarse bajo tres estados o personalidades diferentes, pero unidas entre sí y que son representadas por “yo”, “tú” y “él”. Soy “yo” el que pinta o eres “tú”; o bien es “él”. El “yo” del artista no es en absoluto un tema metafísico, pues se encarna en una actitud. Incluso si el artista no tiene él mismo una conciencia clara, esta actitud es lo suficientemente fuerte para guiarlo entre la sombras. La conciencia del “yo” se realiza en un monólogo interior, en donde la constitución del sujeto es a la vez conocimiento y punto de partida de la observación. Al mismo tiempo que una conciencia para el “yo”, el sujeto se constituye apoyándose en el “tú” y en el “él”. Entre los objetos que mira el “yo”, hay el “yo”; entre los objetos que mira el “él”, también hay el “yo”; entre los objetos que mira el “tú”, hay igualmente el “yo”; estos objetos y el “yo” existen concomitantemente. El objeto que aparece de la mano del artista es ya un no-objeto por la autorreflexión del artista, es decir, es ya una creación.

A lo largo del proceso creativo, el artista pasa alternativamente desde el punto de vista del pintor al del espectador. En el interior de una obra también se puede partir de puntos de vista diferentes. Esta especie de polifonía debe encontrar su unidad en una forma plástica que no sea esquemática o estructurada, en parte difícil, pero no imposible de lograr. El Aduanero Rousseau y los surrealistas han demostrado que era posible introduciendo lo real en el sueño, o a la inversa. Ciertas obras de Chagall son coincidencia de varios estados del alma, pero también se pueden fundir diversos puntos de vista en un lenguaje plástico unificado, sin dejar de percibir las huellas del pasaje o de la superposición. Al observar la obra que realiza su mano, el artista no deja de observarse. El artista posee un tercer ojo que ha imaginado de antemano en la observación de sí mismo. Pero lo que observa el artista no

es una especie de cámara oscura, pues ese tercer ojo no es más que la proyección de su narcisismo; la imagen que permanecerá no podrá ser más que su propia imagen, y no su arte. Cuando ese tercer ojo supera el narcisismo del artista, del que es relativamente independiente, se da una distancia y se produce un cierto enfriamiento del ardor narcisista y se comienza a observar la obra con una mirada fría que cuestiona su trabajo, lo juzga, hace una selección y decide. El artista crea bajo la mirada de ese tercer ojo y así supera lo artesanal.

La conciencia no es como la razón, es más vasta que ella o, en cierta medida, la engloba. Mientras que la razón se realiza a través de la reflexión, recurriendo al lenguaje y a la lógica, la conciencia brilla en medio del “yo” caótico y no sufre la limitación de las causas y los efectos, pero al mismo tiempo coacciona y guía las actividades humanas. La conciencia se eleva del subconsciente, no lo rechaza, solamente lo regula y sublima sus impulsos en actividad creadora. Es difícil distinguirla de la intuición, pues si decimos que ésta está dotada de sensaciones, la conciencia tomará posesión de la razón. La conciencia también puede ser definida como una introspección que, para el artista, no tiene connotación ética, aunque equivale al estado mental de la piedad o del arrepentimiento, sin tender con ello a la religión, sino más bien a la estética.³²²

Tiempo, espacio, forma e imagen

Decretar el fin de la pintura, reflexionar sobre el tiempo y el espacio, ha sido un tema de la expresión artística a la vez que verdadera preocupación del arte contemporáneo. El tiempo de las artes plásticas se afirma que ha pasado, y este fenómeno de alguna manera ya había iniciado con el surgimiento de la abstracción geométrica; una vez alcanzados los límites extremos de las artes plásticas, el tiempo a su vez estaba condenado a la desaparición. Una decisión fue tomada cuando, sobrepasando los límites, el tiempo fue utilizado directamente como medio de expresión a través del *performance*. Yendo aún más lejos, haciendo decididamente del tiempo el objeto mismo de la expresión artística, nos aproximamos al discurso, salvo en la música. Interpelados por la especulación de los propios artistas y críticos, el tiempo y el espacio ya no existen en las obras, si es que éstas siguen subsistiendo. De hecho cuando hablamos de una cosa que no existe, comienza a existir, pero si decimos

³²² *Ibidem*, pp. 38-39.

que no existe, entonces ya no existe: esa es también la maravilla que posee el lenguaje o el discurso estético, su autonomía.

El vacío en el arte no significa la ausencia de todo, sino un espíritu que ilumina las obras, revelando un estado interior que el artista ha experimentado. En el arte el tiempo y el espacio mantienen un vínculo con este espíritu, pero no se trata ni de la relación espacio/tiempo que hallamos en la física, ni de los conceptos de tiempo y espacio propios de la metafísica. El vacío está en el interior de las imágenes, pero también en el exterior; es a la vez una forma de liberación y un estado espiritual. El hombre está limitado por un tiempo y un espacio dados y el zen puede constituir una inspiración para el artista que vive en el mundo real y que desea liberarse. El tiempo y el espacio suponen un límite para la pintura. ¿Cómo desligar este límite de los conceptos para que cobren vida y se hagan visibles el tiempo y el espacio que el artista siente en lo más profundo de sí mismo, así como el zen, que está por todas partes? Transformar lo invisible en visible, esa es la función del arte. Este tiempo y este espacio mentales sufren transformaciones infinitas. Si hallamos los procedimientos plásticos para expresarlos y crear, de este modo, una imagen visual, entonces opera el encanto del arte. Pero el zen no significa “todo es nada”, es más bien un estado de ánimo. Si en el cuadro se construye un pequeño universo dentro del marco, éste no hace más que proporcionar una ventana, pero incluso si el pintor ve la imagen de un mundo exterior por esa ventana, es siempre a partir de una proyección interior.

La pintura permite asimismo realizar un viaje interior a todos los lugares que la imaginación está dispuesta a explorar. Y esta expresión a través de la pintura puede ser ilimitada, pese a que es necesario volver una y otra vez a los procedimientos plásticos. Si el artista sobrepasa sus límites y sigue el rastro de los físicos o suplanta a los filósofos, únicamente podrá hacer desaparecer el arte, del que no sobrevivirá más que una verborrea insípida. Si en una pintura se han modificado las relaciones espaciales, el vacío se convierte en pleno, el negro se transforma en algo o en nada, los espacios vacíos en luz brillante. Se trata de una visión muy difícil de aprehender en la observación directa de la naturaleza, pero en una pintura en blanco y negro es posible construir un espacio que sorprenda, que no podremos ver más que en sueños: ¿no se trata de hecho de una imagen interior? Modificar la percepción normal del cielo y de la tierra, invirtiéndolos, inclinándolos y eliminando toda sensación de peso, resulta algo extraordinario. Utilizar las formas o las sombras para establecer puntos

de referencia, crear relaciones espaciales indiscernibles cuando se observa el mundo natural, hacer penetrar en la propia pintura la sensación del tiempo que discurre, lejos de la verborrea, puede constituir una nueva expresión plástica.

Hacer fluir el tiempo por la superficie de la pintura y conferirle una cierta materialidad nos pueden conducir a una sensación de belleza. Cuando el tiempo y el espacio fluyen en ti, y expresas en el cuadro la sensación que te han dejado, tú mismo te asombrarás de ello. El cuadro te invoca un estado de ánimo que incluso ha sido olvidado de cómo se había formado. Muchas veces, la composición que no acabas de concebir profundizando mentalmente —puesto que la estructuración racional o la descomposición semiológica no resultan de ninguna ayuda—, los procedimientos plásticos la hacen aparecer como por azar, como surgida del caos.

El formalismo que tuvo sus inicios con Cezanne condujo al surgimiento del cubismo y el constructivismo, y tuvo su punto culminante con la abstracción geométrica. Más tarde, el formalismo fue disolviéndose con la aparición de los *ready-made* hasta el arte conceptual, pasando por las instalaciones y los multimedia. La predilección del arte por la forma se transformó en formalismo puro, en donde la forma se bastó por sí misma sin otro significado, ella misma se convirtió en arte; el significado desapareció en beneficio del significante, todo ello anunciando el fin del arte. La dimensión humana quedó expulsada del arte por la estructura y la composición formales, mientras que los potenciales de los materiales plásticos ya habían sido resaltados. De esta forma, llevado al extremo, el formalismo fue reemplazado por la materia, resultando ineluctable el acento puesto en la autonomía de la forma. Se llegó así a la pérdida total de la metáfora visual, como al abandono de las actitudes y sentimiento humanos; la abstracción formal extravió el punto de vista humano sin por ello volverse hacia el objeto, y tuvo como único recurso la utilización de procedimientos más allá de las formas, apoyándose en el discurso. Si reconocemos al arte como la expresión subjetiva del hombre, el significado de la forma es completamente relativo. El sentido de lo humano en el arte procede en primer lugar de la observación del hombre, que aporta su punto de vista y sus sentimientos; al querer desaparecer por completo del arte el factor humano se reduce el arte a un factor material. Es verdad que la forma es la manera que tiene el arte plástico de existir: la creación artística, desde la creación hasta la realización de la obra, es una búsqueda de la forma; ésta atraviesa

todo el proceso de creación hasta la conclusión de la obra. Sin embargo, la forma no puede ser independiente, puesto que su existencia obedece a una condición, que es la imagen.

El arte es inseparable de la imagen, la forma es su conclusión. La imagen confiere su estilo a la forma y al mismo tiempo aquélla es el lenguaje plástico que crea la imagen. Hacer hincapié en esta o aquella forma puede producir un vocabulario plástico, un modo de expresión y una composición. Decir que la forma es el arte quiere decir que el lenguaje es el estilo; esto no se puede decir bajo determinadas condiciones. Si nos apartamos de los sentimientos humanos que el artista desea expresar en la obra, tanto el lenguaje como la forma degenerarán en simples juegos de la destreza y perderán incluso su carácter y su función lúdicos. La expresión de los colores y las formas en la pintura abstracta mezcla las sensaciones visuales del artista y sus sentimientos, y puede suscitar la empatía en el espectador. Pero los colores primarios que no están impregnados de los sentimientos, o de los motivos y signos puramente geométricos que cobran sentido gracias a las explicaciones del artista o que exigen al espectador que el mismo aporte una interpretación, estos son elementos de abstracción que también son signos precursores del arte conceptual.

De igual forma, la pureza en el arte conoce límites; los colores y líneas utilizadas por Matisse —por ejemplo— sirven para realzar las imágenes y no para hacerlas desaparecer. La pureza está al servicio de la imagen: descubrimos sabores ilimitados gracias a procedimientos limitados. Pero la pureza no se puede alcanzar únicamente mediante los procedimientos simples; es más bien un estado de ánimo que busca el artista. Si la pureza no logra suscitar sabores duraderos, si la vida y el espíritu no son perceptibles, los procedimientos plásticos minimalistas que pretendían aportar una tensión tenderán a lo contrario, hacia el cero. El cero es también un concepto, el cero absoluto, nadie lo ha observado jamás. Lo que se puede ver son sólo materiales en los que el arte está ausente. Cuando la realización de la forma tiende a cero, sólo queda el discurso sobre el arte. Una forma que responda a ciertas condiciones es la que busca el artista, y sus sensaciones no se podrán concretar hasta que encuentre la forma adecuada; la obra de arte no está concluida hasta que encuentra una forma que la concreta. Si el artista fracasa en esa búsqueda, es porque los medios plásticos de que dispone para expresar sus sentimientos e imágenes son incapaces de hacerlo como él quisiera.

Entendemos que la forma es finalmente el motor interno del arte, y en sí misma lleva la belleza, incluso si es el hombre quien se la confiere. El componente fundamental de la forma es siempre la imagen, sea en el caso de la abstracción geométrica, de lo formal que obedece las reglas o lo informal que no obedece ninguna regla. En la forma pura, se corre el riesgo de que los sentimientos humanos queden erosionados o neutralizados hasta redundar en lo meramente decorativo. Desde los embalajes hasta la publicidad, desde la decoración de interiores hasta la arquitectura pública, son numerosos los materiales de la tecnología moderna que han permitido realizar este tipo de formas. El recurso a la forma pura se ha convertido en el uso más corriente de la sociedad de consumo. Las formas se han simplificado, mientras el carácter decorativo intrínseco de la forma, progresivamente borrado por los materiales, las nuevas técnicas y procedimientos tecnológicos, pierde su autonomía y propio sentido.

Nuevos puntos de partida

La especulación es para el artista como un veneno latente, que entre más se recurre a ella, y quedarse en ella, se corre el riesgo de perder el impulso creador. El placer de pintar reside en el placer de la observación, y examinar suscita siempre interés. El pintor o el artista plástico siempre se asumirá una libertad total en la generación de su obra. Se podrán admitir límites, pero invariablemente se trabajará en la producción artística con el interés de no repetir lo que ya han hecho otros colegas. Se propugnará siempre por una expresión e interés inéditos, pues éste es el único medio de hacer surgir la pulsión creadora; el método utilizado y la experiencia consisten precisamente en buscar nuevas potencialidades en los límites fijados por el arte.

La expresión abstracta en pintura debe evocar las imágenes en su diversidad metafórica, yendo más allá del exclusivo formalismo. Mientras se derrama pintura o tinta, que bien puede ser a la manera de *dripping*, las huellas de ese acto deberán de tener una intencionalidad que evoque asociaciones de imágenes en todo lo que la imaginación pueda ofrecer; de otra forma más valdría renunciar. Se busca el placer de la mancha, al mismo tiempo que se piensa en la imagen, sin separar de manera tan definitiva abstracción de figuración, similitud y diferencias. Se generan espacios en función de la imaginación propia que en lo posible pueda ser contagiosa también para el espectador. Ahí donde no se llega a la expresión con el habla, con la lengua, comienza la pintura mediante el acto de pintar, y se

desechan las palabras y los conceptos. Terminada la pintura se tiende a mirarla y se contempla detenidamente, de manera interrumpida o ininterrumpida. Puede considerarse terminada o no, o dejarla como una obra abierta, factible de volverla a intervenir. Se pensará tal vez en ponerle un título, lo que a veces requerirá de un gran esfuerzo, o mejor de abstenerse de ello por considerar esa acción inverosímil.

Mientras se trabaja se puedes uno acompañar con música, porque nos percatamos que constituye un gran estímulo interactuante para despertar todo tipo de sentimientos, con efectos positivos en la pintura que se logre. Desde luego, la sensibilidad y la sensualidad van a la par con el espíritu; sentimiento y espíritu no se oponen sino que resultan complementarios, y tienden a fundirse en la expresión pictórica. Lo prescindible en todo caso, pueden ser las ideas y los conceptos, pues éstas no ceden a veces a la sensibilidad cuando se anteponen como principio. De esa manera los resultados resultan fallidos. Se puede tomar nota mientras no se pinta, pero las ideas retomadas en esos apuntes a veces se pierden o se ignoran, pues la mayor de las veces, a la hora de echar mano de los colores sobre la tela, se sumerge uno en un torrente imaginario y enajenante, que va de sorpresa en sorpresa cuando la actividad artística se asume con verdadera libertad creadora. Los resultados, como ya decíamos, pueden resultar reveladores, pero también fallidos, o en todo caso se logra un estado de insatisfacción que motiva a proseguir en la acción.

La pintura, el performance, la instalación, la fotografía y el video son distintos entre sí. Se dice que cuando se pinta no se hace performance, porque hacerlo implica desarrollar una actividad que ya no se llama pintura, y lo mismo sucedería si se pintaran fotografías, o mezclaras la instalación, la escultura, la gráfica y otras actividades artísticas con la pintura. En este sentido, mantenerse purista en la disciplina no es desdeñoso y es respetable en tanto el artista realice su obra con entera libertad y conciencia de su tiempo y contexto cultural; así lo hicieron y concibieron los expresionistas abstractos en Norteamérica, de la misma manera que los neoexpresionistas en Europa, cuando los teóricos del arte conceptual habían decretado ya la muerte de la pintura en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, existen artistas que desde la pintura misma han contribuido a renovarla y revivirla recurriendo al uso de la diversidad disciplinar, generando un diálogo por demás significativo y provechoso entre las distintas artes. G. Richter, por ejemplo, ha innovado su arte mediante el uso combinado del material pictórico con el fotográfico, de la misma forma que S. Polke lo ha hecho con la gráfica y la pintura. La variedad de medios utilizados

también han sido puestos a prueba con resultados exitosos por otros creadores como A.R. Penck, G. Baselitz, J.M. Basquiat y K. Haring, entre otros, de quienes ya hablamos con mayor detalle en el capítulo anterior.

La muerte de la pintura ya había sido anunciada por primera vez desde la primera mitad del siglo XIX con la invención de la fotografía, que revolucionó la producción de imágenes. Pero lejos de ello, la irrupción fotográfica sirvió también para revolucionar las formas de expresión en pintura, pues cada una de las dos disciplinas terminaría por asumirse en la naturaleza real de su condición. De la fotografía se diría entonces que su función consistía en “ser la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste sus ojos a la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del miniaturista, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta”.³²³ En tanto de la pintura se decía que permitiría al artista generar nuevas formas de percepción de la naturaleza, que conllevarían una forma de comunión interna con sus aspiraciones en beneficio de la obra misma. La pintura siguió así revolucionando, en tanto la fotografía, en su continuo perfeccionamiento técnico, buscaba de alguna forma imitar o acercarse a los efectos logrados por la pintura. En la actualidad fotografía y pintura han logrado un desarrollo técnico y conceptual tan consolidado, cada una por su cuenta, que cualquier persona tiene perfectamente claros los propósitos y funciones de cada una de ellas como disciplinas dentro de la producción artística.

Lo esencial en el arte reside en la originalidad de la mirada y en el talento que el creador imprime a su obra, incluida su habilidad para mostrar sus visiones. El que los artistas en la actualidad representen, presenten, experimenten o revelen, todo ello puede producir un modo de expresión individual original, y con ello se reconoce que un mismo pintor puede recurrir a diversos medios de expresión. En la creación, la pureza de conceptos no tiene ningún sentido si la misma no se ve reflejada en la obra acabada. Se afirma que lo mejor es volver a la pintura, a la generación de formas e imágenes, sin tratar de saber si esa iniciativa es progresista o retrógrada, pues el arte “se salvará” cuando se erradique de la estética cualquier juicio de valor. Las investigaciones sobre las propiedades de los materiales deberán ampliar la gama de los modos de expresión plásticos, a condición de no hacer de

³²³ Charles Baudelaire, “Le public moderne et la photographie”, cit. en Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós (Comunicación, 20), 1986, p. 24.

éstas un fin en sí mismas. Se busca el punto de partida de la pintura al volver a las imágenes, pero sin el deseo de pintar la naturaleza tal como es, sino siguiendo un proceso inverso, que parta del fuero interno para avanzar hacia el redescubrimiento de las fuentes de luz, no sólo físicas sino también espirituales. Puede bastar con sumergirse en las visiones interiores para descubrir que la luz puede brotar de cualquier parte.

Esas visiones interiores no tienen profundidad de campo; ni la descomposición geométrica ni el modelo topológico pueden captarlas, pues se desplazan sin cesar y se requiere de continuos esfuerzos para poderlas asir. Las visiones interiores, fuera del espacio físico, al menos permanecen en el tiempo; concentrarse en cómo dejar de divagar el pensamiento procura siempre un placer ilimitado. Hará falta suprimir los signos, liberarse de los símbolos para apoderarse directamente de las imágenes. Conferir las reglas al azar y dar una orientación a la evolución, pues el movimiento aporta la vitalidad a la pintura, está en el proceso y no será más que un instante. Transformar el caos en un proceso de mutación, y el caos tendrá entonces sentido. Hacer de la luz el objeto de la pintura, e incluso convertirla en tema principal.

La distinción estricta entre figuración y abstracción tiene su origen en el concepto de categorización del arte. Cuando se desechan los conceptos de la pintura se obtienen formas concretas, formas nacidas naturalmente, formas llenas de sensaciones, formas maravillosas. Hacer del movimiento un tema de la pintura, pintar las transformaciones y los contrastes del movimiento. Hacer entrar la música en la pintura, pintar los motivos musicales y no las frases; pintar el placer de los sonidos, más que el de la melodía o el ritmo. Utilizar como soporte de los materiales los que se aproximen a la transparencia, hacer resurgir la fibra del material, hacer respirar el soporte, dar vida recíprocamente a lo pictórico y al propio material, conservar la naturaleza de aquél y expresar el placer de pintura gracias a él. También pintar el aire, el viento, las llamas; pintar el vuelo, la evaporación, la fundición. Pintar lo informal, pintar las sensaciones, pintar los sentimientos. Pintar lo que tiene forma, pero sin describirla, más bien confiriéndole sensaciones; un mundo palpable y sensible se encuentra en la ventana abierta en el marco de la superficie que se pinta, esa ventana tan luminosa y sombría a la vez, cuyo fondo no se ve.

Partir en busca de lo literario que hemos desechado para pintar la alegría, la tristeza, los tormentos, la inquietud y el miedo. Pintar el silencio, las profundidades oscuras interiores,

las visiones que en el desfile del tiempo cambian a cada instante y que, aunque tenues, pertenecen a un universo interior. En cuanto se despoja uno de todos los conceptos, se volverá al espíritu, que resulta inexplicable y todo lo demás. El sentimiento experimentado durante el acto de pintar es muy verdadero, muy real, pues se capta ese tipo de sensación y se rechazan las ideas y la historia. Cada pintor tiene su propia concepción del arte, sus propios procedimientos y declaraciones. Pero lo que en realidad se mira son las obras; las declaraciones no sirven más que para confirmar convicciones. En cuanto pasamos por el lenguaje, estamos atrapados por la lógica de la lengua y del pensamiento, y frente al arte, los discursos parecen siempre arbitrarios, parciales y pobres. Sólo pintando se encuentra la alegría y la tranquilidad; las declaraciones no procuran más que dolores de cabeza, incluso cuando se habla de la propia pintura. Cuando no se logra pintar más, y no se sabe ya cómo hacerlo, y no se tienen más impulsos para pintar, solamente entonces se pasa al discurso.

El pintor sólo encuentra una satisfacción total en la pintura. Puede contemplar detenidamente sus cuadros, y le cuesta mucho trabajo terminarlos porque una pintura no se acaba nunca. Es la intuición la que nos indica cuando debemos juzgar como terminado un cuadro, pues este mismo puede ser creado y recreado una y otra vez; es por eso por lo que nos fascina la pintura. Durante el proceso de pintar se realizan muchos descubrimientos sin recurrir a la descripción; es la pintura la que no cesa de sugerir nuevas posibilidades que resultan imposibles de agotar. Con frecuencia nos guía hacia esta o aquella dirección, hacia este o aquel horizonte. No es lo mismo empezar a pintar partiendo del centro que haciéndolo de los bordes; ni pasar del oscuro al claro, o a la inversa; experiencias diferentes conducen a descubrimientos diferentes. Mirar un cuadro desde lejos tomando distancia, o entrar en los detalles a partir del conjunto es también diferente: cada forma de mirar conduce a otros resultados. El sentido aparece poco a poco, y luego deriva hacia otro, pero hace falta que todos esos sentidos encuentren su unidad en la pintura, y es la intuición la que te sugiere que así funciona, o lo contrario. Y si hoy eso parece funcionar, mañana no será seguro; miras detenidamente hasta que el cuadro acaba por estabilizarse. Entonces la obra por fin está concluida.

Homo Ludens: una propuesta estética traducida a pintura y gráfica

Arte, juego y cultura

El juego es más viejo que la cultura, reconoce Johan Huizinga,³²⁴ y ha sido siempre una actividad biológica inherente en todos los seres humanos que los especialistas han tratado de explicar en razón de sus finalidades, llegando a conclusiones diferentes. Se ha reconocido que en el origen del juego se encuentra una descarga de energía vital, o bien que esta actividad tiene tras de sí el impulso congénito de imitación, o satisface una necesidad de relajamiento, o se ejercita para actividades serias de la vida o bien para adquirir un dominio sobre sí mismo. Otros buscan su principio en la necesidad congénita de lograr un objetivo o para satisfacer un deseo de dominio o de entrar en competencia con el otro para demostrar superioridad. Hay quienes lo consideran como una descarga inocente de impulsos dañinos, orientada a la satisfacción de deseos no logrados en la realidad y a los que solamente se puede acceder mediante la ficción lúdica, con el objeto de reafirmar un sentimiento de carácter personal.

Todas las argumentaciones anteriores sobre las causales del juego son igualmente validas, pues este mismo abarca como todos sabemos el mundo animal y humano, desde sus impulsos más rudimentarios y básicos que no guardan ninguna conexión de tipo racional, hasta aquellas formas lúdicas que sí llegan a tener una estrecha relación con los elementos racionales que insertan al juego en un contexto de desarrollo social y cultural que sólo ha tenido lugar entre los humanos y según lo hemos podido ver en el transcurso de la historia pueden llegar hasta cierto grado de sofisticación cuando se ven involucradas en él actividades rituales o colectivas de gran significación dentro de la sociedad. Basta recordar la importancia que el juego llegó a adquirir en la Grecia antigua, en donde tuvieron origen precisamente los Juegos Olímpicos que se siguen celebrando hasta la fecha como una forma de acercamiento y de unidad entre los distintos pueblos del planeta, frente a las diferencias culturales, las pugnas políticas y la guerra. De los griegos la actividad lúdica pasó a la Roma imperial, en donde con mayor fuerza se expresó la famosa frase *panem et circenses* (*pan y circo*), por entrañar una actividad social demandante por el pueblo, que de alguna forma contribuía a la estabilidad y la paz social que requerían los gobernantes para mantener las estructuras de poder. Entre los pueblos prehispánicos de nuestro territorio la actividad lúdica social también llegó a adquirir rasgos notables, y entre los que se realizaban destaca por su relevancia política y ritual el juego de pelota, que lo mismo se practicaba entre los pueblos del altiplano central como los mexicas y teotihuacanos, que entre los de las costas del Golfo y el Pacífico como olmecas o zapotecos, o entre los mayas del Sureste

³²⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé, 1957 [1938], p. 11.

y peninsulares. Numerosos historiadores y arqueólogos se han encargado de documentar la importancia del juego de pelota entre los prehispánicos, para quienes su práctica adquiriría aspectos de enorme significación ritual, política y militar.

No obstante, para poder determinar la conexión entre juego y cultura, y más particularmente la relación entre juego y arte, por ser la que más nos interesa en relación con nuestra propuesta artística, es necesario partir de sus características más específicas que en opinión del mismo Huizinga se pueden distinguir principalmente en tres: *primera*, todo juego es antes que nada una actividad libre, en el más amplio sentido de la palabra, ajena a toda orden o mandato; aunque se diga que el niño, joven o adulto juegan porque así se “los ordena su instinto” y esa actividad será de utilidad para el desarrollo de sus capacidades físicas e intelectuales, es importante reconocer que el principio de ese juego es el gusto y el placer y en ello radica precisamente su libertad; *segunda*, el juego no es la vida cotidiana o la vida propiamente dicha, sino una forma de escaparse de ella hacia una esfera de actividad temporal que posee su propia lógica, seriedad y entusiasmo; se presenta así como un *intemezzo* en la vida cotidiana, como una ocupación en tiempo *de y para* recreo; pero ya adquirida esa propiedad de diversión regular, se convierte en complemento o parte de la vida misma, tornándose como una función biológica imprescindible para la persona o la comunidad, por los significados expresivos o espirituales que logra adquirir; *tercera*, el juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración, y ese “estar encerrado en sí mismo” agota su curso y sentido, lo que le otorga una nueva y positiva característica; mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace; junto con esa limitación temporal, el juego cobra inmediatamente una sólida estructura como forma cultural, al permanecer en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, sujeto a ser transmitido por tradición o replicado en cualquier momento, lo que constituye una de sus propiedades esenciales.

Todo juego se desenvuelve dentro de su campo, que material o idealmente, de modo expreso o tácito, está marcado de antemano. Dentro de este campo de juego existe un orden propio y absoluto que le otorga rasgos positivos, y quizá sea esta conexión íntima con el aspecto orden la que lo coloca dentro del campo estético. El factor estético es acaso idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras. Las palabras con las que se suele designar a los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los

efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. El juego oprime y libera, arrebató, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía.

Lo artístico como juego de la seducción

En una línea de pensamiento coincidente con lo hasta ahora señalado, Jean Baudrillard³²⁵ reconoce que la combinación dinámica entre el juego y sus modelos adquiere efecto de simulación donde todo puede jugar como una forma alternativa de reconocimiento. En la actualidad la conjunción de un deseo y un modelo (de una demanda y de su anticipación por respuestas simuladas) es lo que define el principio del placer. Lo lúdico es así el “juego” entre esta demanda y el modelo, y desde luego es la estrategia de los juegos la que regula la mayoría de nuestros intercambios; al definirse por la posibilidad de prever todas las jugadas del adversario y de disuadirlas por adelantado, hace imposible que haya algo en juego. Baudrillard ejemplifica con la sobreoferta de la televisión estadounidense, que con su decenas de canales la califica como “viva encarnación de lo lúdico”, al no poderse hacer con ella otra cosa más que jugar, al cambiar de canales, mezclar programas, hacer su propio montaje (el predominio de los juegos sólo es eco, en el contenido, de esta utilización lúdica del medium). Y este juego resulta fascinante por su sentido combinatorio, pero ya no es la esfera del hechizo ni de la seducción, sino los comienzos de la era de la fascinación.

Con todo ello, refrenda nuestro autor que ya hemos conocido la degradación del juego a rango de función: el juego-terapia, el juego-aprendizaje, el juego-catarsis, el juego-creatividad. En toda la psicología del niño y la pedagogía social e individual, el juego se ha convertido en una “función vital”, una fase necesaria del desarrollo. O bien trasplantado al principio del placer, se ha convertido en alternativa revolucionaria, como superación dialéctica del principio de la realidad marcuseana, como ideología del juego y de la fiesta en otros. En su opinión el juego, reconocido como transgresión, espontaneidad, gratuidad estética, no es más que la forma sublimada de la vieja pedagogía dominante que consiste en dar un sentido al juego, en asignarle un fin, y en consecuencia en expurgarlo de su propia fuerza de seducción. El juego como el sueño, el deporte, el trabajo o el objeto transicional: higiene necesaria para un equilibrio vital o psicológico, para la evolución o la regulación de

³²⁵ Jean Baudrillard, *De la seducción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, pp. 149-152.

un sistema. Exactamente lo inverso a esa pasión que lo caracterizaba. La evolución de los juegos ha resultado significativa: de los juegos de equipo o competición (deportes), de los juegos de cartas (y todos los de mesa), o incluso de los futbolines, a la inmensa generación de máquinas electrónicas, con todo tipo de juegos computarizados, cuyas pantallas son atravesadas por moléculas a gran velocidad. Lo lúdico está en todas partes, hasta en la “elección” de la marca de cualquier producto en una tienda departamental. Sin forzar se confluye con la esfera de las drogas y de los psicotrópicos, también lúdica en cuanto que no es nada más que una manipulación del teclado sensorial, del tablero de mandos de neuronas. Los juegos electrónicos son así una droga blanda, al practicarse de la misma manera, con la misma ausencia sonámbula y la misma euforia táctil. Incluso el código genético sirve de teclado de mando a los seres vivos, allí donde se juegan las combinaciones y las variaciones infinitesimales de su “destino”.³²⁶

Puntualizando en torno a lo anterior, entenderemos entonces que el juego como *seducción* sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad; sería lo inverso de la distinción psicoanalítica entre el discurso manifiesto y el discurso latente, pues este último desvía al discurso manifiesto no *de* su verdad, sino *hacia* su verdad. Le hace decir lo que no quería decir, le hace translucir las determinaciones y las indeterminaciones profundas. El discurso manifiesto tiene estatuto de apariencia trabajada, atravesada por la emergencia de un sentido. La interpretación es lo que al romper las apariencias y el juego del discurso manifiesto, liberará el sentido enlazándolo con el discurso latente, por ello todo discurso interpretativo resulta lo menos seductor que existe. *Todo discurso de sentido busca acabar con las apariencias*, y ésta es su artimaña y su impostura. Pero todo intento en este sentido resulta imposible, pues inexorablemente el discurso se entrega a su propia apariencia, y en consecuencia a los desafíos de seducción, y con ello a *su propio fracaso en tanto discurso*. Quizá también todo discurso está tentado en secreto por este fracaso y por esta evaporación de sus objetivos, de sus efectos de verdad por medio de efectos superficiales que actúan como espejo de absorción, de pérdida de sentido. Eso es lo primero que ocurre cuando un discurso *se seduce a sí mismo*, forma original a través de la cual se absorbe y se vacía de su sentido para fascinar aún más a los demás.

Todo discurso es cómplice de tal hechizo, de esa derivación seductora, y si él no lo hace, otros lo harán en su lugar. Lo peor para el psicoanálisis es que el inconsciente seduce, tanto

³²⁶ *Idem.*

por sus sueños, como por su concepto; seduce desde el momento en que “ello habla” y en que ello tiene ganas de hablar; en todo momento se mantiene en pie una estructura doble, paralela, de connivencia de signos del inconsciente y de su intercambio, que devora a la otra, la del “trabajo” del inconsciente, ésa, pura y dura, de la transferencia y de la contra-transferencia. La seducción como forma original se remite al estado de “fantasma originario” y es tratada, según una lógica que ya no es la suya, como residuo, vestigio, formación/pantalla en la lógica y la estructura de ahora en adelante triunfal de la realidad psíquica. Señala Baudrillard que esto mismo ocurrió con Dios y con la Revolución, en donde la ilusión de los iconoclastas consistió en apartar todas las apariencias para hacer resplandecer la verdad de Dios. Porque no había verdad de Dios, y quizá secretamente lo sabían, su fracaso provenía de la misma intuición que la de los adoradores de imágenes: *sólo se puede vivir de la idea de una verdad alterada*. Es la única manera de vivir la verdad. Lo otro es insoportable, precisamente porque *la verdad no existe*. No hay que querer apartar las apariencias (la seducción de las imágenes); es necesario que este intento fracase para que la ausencia de verdad no salga a la luz; o la ausencia de Dios; o la ausencia de Revolución; como afirmara Nietzsche: “no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quita el velo”.³²⁷

El juego de la seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble está abolida. Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed: su imagen ya no es “otra”, es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede acercarse sin pasar nunca más allá, pues ya no hay más allá como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen. El espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción. Es la razón de todas las grandes figuras de la seducción: por el canto, por la ausencia, por la mirada o por el maquillaje, por la belleza o por la monstruosidad, por el brillo pero también por el fracaso y por la muerte, por la máscara o por la locura, que atormentan la mitología y el arte, la de Narciso se destaca con una fuerza singular.

Arte y juego: entre lo apolíneo y lo dionisiaco

³²⁷ *Ibidem*, pp. 55-59.

Las contribuciones de Friedrich Nietzsche en parte importante de su obra nos ilustran acerca de la relación arte y juego, y ello se advierte en uno de sus primeros escritos³²⁸ en donde el arte es considerado como impulso vital de dos fuerzas antagónicas: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, determinadas por la adopción de las deidades helénicas: Apolo y Dionisos, para significar que la evolución y generación artísticas están ligadas a esa dualidad antagónica y dialéctica. Ambas fuerzas se excitan entre sí de manera permanente para procrear nuevos frutos cada vez más enérgicos, sobre los cuales la palabra arte tiende un puente. Tras la bella máscara de Apolo, que es el impulso formador de las apariencias, de lo ordenado y armónico, siempre se encuentra el fondo caótico, informe y de flujo vital efervescente que es Dionisos. Apolo domina en las artes figurativas, en las que prevalece la armonía de formas, mientras su oponente, Dionisos, ejerce ese dominio en la música, privada de forma, porque significa ebriedad, exaltación entusiasta y orgiástica. El arte transfigura lo horrible y lo absurdo en imágenes. En el *deseo* y la *tragedia* se encuentran encarnados precisamente estos dioses griegos, retomados por Nietzsche, quien pensaba que la vida constituía una irrealidad vieja y cruel que sólo traía consigo dolor y destrucción. Frente a ello el arte representaba la única esperanza que ofrecía al individuo la fuerza y la capacidad necesarias para afrontar esos padecimientos; pero lo artístico estaba ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, en donde el primero designaba la contemplación estética de un mundo imaginado y soñado, de un mundo de hermoso aspecto como liberación del devenir, en tanto el segundo, en un sentido inverso, concebía ese devenir como una voluptuosidad furiosa del creador, acompañada de todo su caudal destructivo. Ambas tendencias son “instintos artísticos de la misma naturaleza” y de su antagonismo se desarrolla el arte. Sin embargo, consideraba Nietzsche que el secreto del mundo griego consistía en el espíritu de Dionisos, quien era la imagen espiritual, la fuerza instintiva y de la salud; la ebriedad creativa y la pasión sensual; era el símbolo de una humanidad en pleno acuerdo con la naturaleza. En cambio Apolo, su complementario, representaba la visión ideal, un intento de expresar el sentido de las cosas con medida y moderación.

Para el filósofo alemán, el mundo apolíneo de la forma definida y conclusa nace sobre el terreno de una visión dionisiaca del caos de la existencia, y en ese contexto la tragedia adquiere una importancia capital porque a través del arte encuentra el propio acontecimiento del origen del mundo, es decir, el brotar de la forma del caos originario. La tragedia moriría después de Eurípides —continúa Nietzsche—, al prevalecer el racionalismo

³²⁸ Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, México, Porrúa, 1989, pp. 19-20, 78-79.

socrático, cuando se intenta eliminar el elemento dionisiaco en favor de los elementos morales e intelectuales. Entonces la clara luminosidad en relación con la vida se transforma en superficialidad silogística: surge Sócrates con su marcada presunción de entender y dominar la vida mediante la razón, y así se inicia la verdadera decadencia y disolución de la cultura griega. De suerte que el triunfo del espíritu racionalista y optimista del socratismo es el responsable de haber fijado el tardío helenismo en la forma (armonía, proporciones, etcétera) que aún conserva su carácter en la conciencia de la cultura occidental. Ese helenismo armonioso, “clásico”, es en realidad el helenismo de la decadencia griega, que perdió toda fuerza creadora por haber extraviado su original espíritu dionisiaco, el cual no sería recuperado —en toda sustancia— sino hasta la primera mitad del siglo XIX por el romanticismo y los posteriores movimientos expresionistas y neoexpresionistas que le sucedieron en el siglo XX.

Desde esta perspectiva nietzscheana, que refiere la importancia del rescate de los contenidos dionisiacos como elementos de contrapeso a lo apolíneo, es que podemos deducir la primera relación con la noción de *juego*. En el arte se produce el "develar" que no es otra cosa que la realidad dionisiaca de construcción y destrucción simultánea. Dionisos designa el principio destructor-constructor, símbolo del poder cósmico, que es el mundo que juega, configurando y destruyendo, más allá de toda estimación axiológica, pues todos los valores aparecen en el seno de ese juego, que es entendido desde la propia óptica del artista, quien en tanto creador juega y produce la bella apariencia del fenómeno como producto artístico de su impulso, en el cual se encuentra a sí mismo y se autocontempla. El artista como jugador, abierto a toda posibilidad creadora, penetra en el fondo primordial de Dionisos, informe, caótico, inarmónico y lo transforma en la bella apariencia de Apolo. De este mismo modo, este fondo primigenio del mundo crea —como genera el artista su obra— la pluralidad de lo aparente individualizado.

Una segunda consideración en la óptica nietzscheana refiere al arte como valor metafísico, en donde el mundo no es otra cosa que arte mismo, según nos dice Nietzsche en *Ecce Homo*.³²⁹ Esta afirmación sentencia el principio de una metafísica del artista que tiende a justificar la existencia humana sólo como fenómeno estético; sólo el arte hace la vida no solamente bella, sino digna de ser vivida. Generada de esta concepción resulta fundamental la idea del arte en relación con la vida: tanto en un sentido fisiológico como psicológico, el

³²⁹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 119-122.

arte es concebido como el *gran estimulante*, como aquello que impulsa de manera ininterrumpida al hombre a vivir, a vivir eternamente. Esta legitimación estética es una visión particular que tiene el privilegio —Nietzsche mismo lo admite— de ser inmoral, no inspirada por la virtud.³³⁰ El arte es la actividad propiamente metafísica del hombre, mediante la cual se descubre como artista, esto es, como un “dios-artista” completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, va descubriendo la identidad entre el placer y la soberanía. Un “dios-artista” que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y el exceso del sufrimiento de la antítesis en él acumuladas. El artista no huye del enigma ni del horror, y su predilección por ello constituye en cambio un síntoma de fuerza. Esta es la verdadera profundidad del artista, aquel que no se refugia en la belleza de la forma, sino que poseído por la fuerza primordial artística —dionisiaca—, es capaz de sobrepasar la observación de las cosas próximas y afirmar la verdadera naturaleza de la vida que conoce también el horror, el terror, la fealdad. Por lo tanto, el arte que es el “gran estimulante de la vida”, es “la embriaguez de vivir”, su voluntad de permanecer y mantenerse, sin detracción, ni elección, ni excepción.

A la afirmación inicial del juego como principio constructor-destructor de todo lo existente, debemos agregar ahora el carácter fundamental de esa noción. En sentido extenso, el juego refiere toda actividad ejercida sólo con miras a sí misma y no por el fin a que tiende ni por los resultados logrados. Como actividad física o intelectual no posee una aplicación útil ni determinada, y la razón de ser en la conciencia de quien se entrega a él es el placer mismo que ella produce. Refiriéndonos en términos nietzscheanos, el juego es efectivamente inútil y puede considerarse como ideal del hombre sobrecargado de fuerza, como cosa infantil. La confrontación que origina el juego, el *pólemos*, es inútil, es decir, no tiene motivo práctico. Lo que produce el enfrentamiento no son motivaciones extrañas a él mismo, por lo que no hay “ningún para algo”, sino un “porque sí”, que no excluye en ningún sentido el dolor. En el juego no hay ausencia de leyes, pues cuando el niño se entrega a la acción lúdica no es arbitrario, él crea sus leyes previamente, sólo que éstas no conocen otra estimación que no sea la propia, la interior, lo mismo que el artista crea normas para sí mismo, sin obedecer a motivaciones axiológicas que procedan de otra instancia que no sea la del juego mismo. El arte como el juego es el ideal del hombre sobrecargado de fuerzas; el proceso creativo es como el juego del niño, manifestación de candidez, entrega, plenitud y

³³⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, pp. 114-115.

olvido. Es amoral porque ninguna ley constriñe su propio dinamismo. El artista como jugador está abierto extáticamente al dios danzante que es Dionisos, y se entrega de igual manera que el niño al juego, y en su acto creador se devela el juego del mundo, la infantilidad del dios Dionisos.

Se admite una tercera valoración que nos permite nombrar al arte como afirmación trágica de la existencia. En su forma suprema de tragedia, el arte es una perforación de toda superficie y de toda apariencia. Nace de la potencialidad del hombre, genera la comunicación —por el mito— de que incluso lo terrible, lo feo y lo inarmónico son un juego artístico que la voluntad recrea consigo misma en la eterna plenitud de su placer.³³¹ Este es el fenómeno primordial del arte dionisiaco, que afirma la vida en todos sus aspectos. Dionisos como dios del juego, informe y formador, es la voluntad misma que no se entrega a la fatalidad y ama el destino. Esto representa la aceptación integral, la afirmación y participación en el juego trágico del mundo que expresa la grandeza en el hombre. Esta manera de afirmar la existencia y el hombre mismo, es la fórmula trágica en su sentido más profundo, es la expresión del pensamiento trágico que no pretende orígenes ni fines determinados, que no tiene metas últimas, que no proyecta hacia el porvenir, fuera de este mundo. Ese pensar que sólo cree en el único mundo existente, en este mundo donde el esfuerzo y la lucha permanecen eternos. Es allí donde el hombre trágico instaaura la afirmación decidida de la vida, incluso en los aspectos más enigmáticos y terribles.

Este reconocimiento del arte como afirmación nos permite otra nueva vía conectiva con el juego. Ese principio constructor-destroductor que caracteriza la acción lúdica, es esencialmente inocente, pues sólo en el niño y en el artista puede sucederse la propia infantilidad del Zeus heracliteano, que expresa el juego del fuego, como principio cósmico de la realidad y como símbolo eminente de la naturaleza y de la vida. El instinto de juego permite expresar la afirmación de la existencia que no tiene nada de responsable ni de culpable, pues todo acaece por ley divina, la lucha es pura justicia. La acción lúdica, posibilita que la existencia sea radicalmente justa e inocente, y a partir de ello pueda ser concebida como un fenómeno estético, como obra de arte que se crea y de destruye a sí misma sin cesar. El juego es la manifestación del “santo decir sí”, es la decisión infantil firme y decidida de entregarse al momento de jugar y con ello querer su voluntad y conquistar su mundo. Esa es la enseñanza de Zaratustra: “Sí, hermanos míos, para el juego

³³¹ *Idem.*

del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora 'su' voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo”.³³² Para ese querer y esa conquista se precisa inocencia, ausencia de culpas o deudas con el pasado, y con ello entregarse a la inutilidad del juego, sin preocupaciones por compromisos convencionales. Es la validez permanente de la candidez infantil, capaz de desarrollar una actividad continua sin depender de estimaciones extrañas a su propia vitalidad.

Lo trágico constituye así la máxima fórmula de afirmación existencial, que no sólo excluye el más grave dolor, sino que puede transfigurarlos en un placer superior en virtud de una voluntad victoriosa y un sentimiento desbordante de vida. Y a ello habría que añadir una última afirmación del arte, aquella que el propio Nietzsche llama “embriaguez dionisiaca”: para que haya arte, para que exista algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa, “la embriaguez”. En ella lo esencial es el sentimiento de plenitud extrema y de intensificación de las fuerzas, sobre el que nos reafirma el filósofo alemán: “El hombre que se halla en este estado transforma las cosas hasta que éstas reflejan el poder que emana de él, hasta que éstas son un reflejo de su propia perfección. El *tener que transformar* las cosas en algo perfecto es arte”.³³³ La sobreabundancia de fuerzas que se estimulan constantemente, disponen del hombre y le obligan a la producción de imágenes, formas, ritmos, gestos, movimientos. El acto creador en este sentido está ligado con la sexualidad y la voluptuosidad, con efectos orgánicos que suponen un incremento de la fuerza vital. El hecho artístico lejos de significar la posibilidad de una superación del flujo de las vivencias subjetivas, expresa el despliegue del impulso creativo que erige y destruye urgido por su propia necesidad. No se trata ya de motivaciones subjetivas sino de fuerzas de la naturaleza. Por este motivo sueño y embriaguez son la mediación del juego que tiene lugar entre la forma en que la fuerza se supera a sí misma, trascendiéndose en la obra de arte.

La propuesta dionisiaca sobre el arte es la expresión de una voluntad del mundo que destruye eternamente y obtiene un placer perpetuo con esa destrucción, al convivir con la guerra y el aniquilamiento. Efectivamente, esa alegría estética o placer de la voluntad del mundo en esa destrucción dionisiaca hace que el arte sea considerado como una voluntad orientada a la destrucción eterna. Así entra en escena la imagen de Apolo, actuando como conjuro de esa destrucción, pues la naturaleza sublimada es respetada a través del arte. El

³³² Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005, p. 14.

³³³ Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Edaf, 2002, p. 38.

devenir de la naturaleza se orienta por lo que la fuerza es: expansión y búsqueda del poder máximo como supremacía sobre las demás fuerzas que ofrecen resistencia. En este enfrentamiento de fuerzas está el origen del acto de la creación, caracterizado por Nietzsche como la victoria de una fuerza sobre sus oponentes, los cuales quedan reducidos soberanamente por ella a una unidad. En otras palabras, en la obra de arte se puede prefigurar la esencia del mundo engendrándose perpetuamente a sí mismo, otorgando sin cesar rostro a las cosas, creando y destruyendo sin otra finalidad que la de ejercitar espontáneamente su propio dinamismo interno. En definitiva, la significación más elevada de Dionisos es la de hacernos más ligeros, otorgarnos el instinto del juego a partir del cual la existencia pueda redimirse y convertirse así en una obra del arte. Esta es la relación más contundente que se ha tratado de demostrar en este conjunto de reflexiones, y para lo cual el mismo Nietzsche nos dirá en sus textos últimos: “No conozco ningún otro modo de tratar con tareas grandes que el *juego*: éste es, como indicio de la grandeza, un presupuesto esencial”.³³⁴

Juegos finitos vs. juegos infinitos

Interesantes resultan las reflexiones de James P. Carse sobre los juegos finitos e infinitos para poder entender la persistencia de una propuesta de arte lúdico. Reconoce Carse que por lo menos existen dos clases de juegos, uno de los cuales podría denominarse como *finito*, en tanto al otro como *infinito*. “Un juego finito se juega con la finalidad de ganar, mientras que un juego infinito se juega con la finalidad de seguir jugando”.³³⁵ En el primer caso el juego termina cuando alguien se proclama o es declarado ganador, y en ese sentido su conclusión resulta definitiva. El juego llegará a su fin cuando alguien gane, y ese alguien gana cuando todos los jugadores coinciden entre sí sobre quién es el ganador. No se necesita de requisito alguno, aparte del acuerdo entre los jugadores, para determinar quién ha vencido en el juego. Al igual que es esencial para un juego finito el tener un final definitivo, lo es también el tener un comienzo preciso. Por lo tanto, se puede afirmar que los juegos finitos tienen límites materiales sobre los cuales deben ponerse de acuerdo todos los jugadores, quienes se obligan a consensar sobre el establecimiento de unos límites espaciales y numéricos precisos; es decir, el juego debe ser ejecutado dentro de un área marcada y con jugadores especificados.

³³⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 54.

³³⁵ James P. Carse, *Juegos finitos y juegos infinitos*, Málaga, Sirio, 1989, p. 9.

Solamente en un aspecto coinciden los juegos finitos y los infinitos: en que los jugadores de ambos emprenden el juego de manera *voluntaria*, sin que nadie sea obligado a jugar. En todos los demás aspectos los juegos finitos e infinitos son totalmente opuestos. Los jugadores infinitos no pueden decir cuándo comenzó su juego, ni tampoco les importa. No les preocupa por la sencilla razón de que su juego no conoce limitaciones temporales y su único objetivo es evitar llegar a un fin, para mantener a todo el mundo jugando. No existen limitaciones espaciales o numéricas dentro del juego infinito. El mundo no está marcado con barreras para el juego infinito, y en él no existe la cuestión de la elegibilidad, ya que todos los que lo deseen pueden jugar el juego infinito. Mientras que los juegos finitos son definidos externamente, los infinitos se definen internamente. El tiempo de un juego infinito no es tiempo terrenal, sino un tiempo que ha sido creado para el propio juego. Ya que cada sesión de juego infinito elimina barreras, abre al mismo tiempo al jugador un nuevo horizonte temporal. Por ese motivo resulta imposible decir cuánto tiempo hemos jugado un juego infinito, o por cuánto tiempo más lo seguiremos jugando.

Un jugador finito está preparado para anticipar cualquier posibilidad futura, así como para impedir que el futuro altere el pasado. Ese es el modelo de jugador finito serio aunque con la amenaza de un resultado incierto. Los jugadores infinitos, por el contrario, continúan su juego con la idea de resultar siempre sorprendidos; si la sorpresa ya no es posible y deja de ser, el juego entonces termina. El artista visual es un jugador infinito por naturaleza, en tanto imprime un sentido lúdico a su actividad creativa, en la que predomina generalmente la incertidumbre, que puede llevar a la sorpresa y al descubrimiento de nuevas formas de expresión que hacen precisamente de su juego infinito un triunfo del futuro sobre el pasado. Debido a que los artistas-jugadores infinitos no ven el pasado como si éste tuviera un resultado único e indivisible, lo asumen en perspectiva histórica y de cara al futuro, de tal manera que con cada sorpresa lograda en su hacer, ese mismo pasado les revela un nuevo comienzo en sí mismo. Puesto que el futuro es siempre sorprendente, el pasado es siempre cambiante. Dado que los artistas-jugadores infinitos se preparan para ser sorprendidos por el futuro, juegan con una total franqueza, que no es producto de su *candor*, sino de la *vulnerabilidad*. No se trata de imponer la identidad invariable de uno, el ser real que siempre ha existido, sino una manera de demostrar el continuo crecimiento de la persona, el ser dinámico que aún vive. El artista-jugador infinito no espera sólo divertirse con la sorpresa, sino ser. Más que mostrar la identidad invariable de cada uno, se trata de demostrar el crecimiento continuo de la persona, el ser dinámico que existe todavía. El

artista-jugador infinito no espera únicamente divertirse con la sorpresa, sino ser transformado por ella, ya que la sorpresa no altera el pasado en abstracto, sino el pasado personal de cada uno de nosotros.

Los artistas-jugadores infinitos juegan mejor cuando se hacen necesarios para la continuación del juego; este es el motivo de que jueguen como mortales. El gozo y disfrute del juego infinito estriba en aprender a comenzar algo que no sabemos cómo concluir. En cambio, el poder y la teatralidad –expresadas en títulos y ganadores– son características exclusivas de los juegos finitos. ¿Cómo se enfrentan entonces los jugadores infinitos al poder? El juego infinito es siempre dramático; su resultado es interminablemente abierto. No hay forma de mirar hacia atrás para valorar definitivamente el poder o la debilidad de un juego anterior. Los artistas-jugadores infinitos siempre miran hacia adelante, no hacia una victoria en la cual el pasado alcanza un significado eterno, sino hacia un juego continuo en el cual el pasado necesita ser constantemente reinterpretado. Los jugadores infinitos no se oponen a las acciones de los demás, sino que *inician* sus propias acciones de manera tal que los demás responderán iniciando las *suas* propias. Aunque cualquiera que lo desee puede ser un jugador infinito, y aunque cualquiera puede ser fuerte, no vamos a suponer que el poder no puede causar un daño irremediable al juego infinito. El juego infinito no puede prevenir o eliminar la maldad. Aunque los artistas-jugadores infinitos son fuertes, no son poderosos y no buscan el ser poderosos. La maldad no es el intento de eliminar el juego de otro de acuerdo con unas reglas aceptadas y públicas, sino de querer eliminar al otro sin respetar las reglas. La maldad no es la consecución del poder, sino la expresión del poder.

Como ya se ha visto, un juego infinito no puede repetirse nunca, porque no se puede llevar a su fin. Una característica esencial de la cultura es su condición de irrepetible. La sinfonía *Júpiter* de Mozart no puede ser compuesta de nuevo, tampoco los autorretratos de Rembrandt se podrían pintar dos veces. La sociedad conserva estas obras como premios que ganaron aquellos que triunfaron en sus respectivos juegos. Sin embargo, la cultura no considera esas obras como resultado de una lucha, sino como momentos dentro de un continuo esfuerzo –la verdadera lucha que es la cultura–. Del mismo modo que los juegos infinitos tienen reglas, la cultura tiene una tradición; ella misma es una tradición. Si los pensadores sociales no deben pasar por alto la importancia de *poiesis*, o actividad creativa, tampoco deben subestimar sus peligros, ya que los *poietai* son los más propensos a recordar

lo que ha sido olvidado –que la sociedad es una clase de cultura--. Es lugar común que las sociedades traten a sus *poietai* con una considerable ambivalencia. Los gobiernos de algunos países socialistas creen que todo arte genuino debe hacerse de acuerdo con los modelos del realismo socialista, aunque creen posible compatibilizar el verdadero arte con el realismo socialista. Por lo tanto, aquellos artistas cuyas obras no se ajusten a esa línea deben ser castigados sin perjudicar la integridad del arte como tal. Platón mismo no esperaba que los artistas comprometieran su arte, sino que decía que debían existir unas “líneas generales” que los *poietai* debían seguir en sus historias. Esas líneas no debían ser transgredidas jamás; como consecuencia, la lucha más profunda y consecuente que mantiene cada sociedad no es con las demás sociedades, sino contra la cultura que existe dentro de sí misma, contra la cultura que constituye su esencia.

Dado que la cultura es en sí misma una *poiesis*, todos sus participantes son *poietai*, inventores, fabricantes, artistas, narradores, mitólogos. Sin embargo estos no fabrican realidades, sino posibilidades. La creatividad de la cultura no tiene resultado, ni conclusión. No resultan de ella trabajos artísticos, ni artefactos, ni producto alguno. La creatividad es una continuidad que se produce a sí misma en los demás: “Los artistas no crean objetos, sino que crean por medio de objetos”, reconoce Rank.³³⁶ En consecuencia, el arte no es verdadero arte más que por que lleva a que aquellos que lo contemplan generen creación. Sea quien sea, quien tenga los objetos de arte no ha tomado posesión de ese arte. Puesto que el arte mismo nunca será posesión, y siempre posibilidad, nada que sea poseído puede tener el estatus de arte. Si el arte nunca es propiedad de alguien, la propiedad nunca es arte –mientras sea propiedad--. Las propiedades atraen la atención sobre los títulos y apuntan hacia un tiempo ya pasado. El arte es dramático, se abre siempre hacia adelante, comenzando algo que ya no es posible concluir. Al no ser el arte algo concluyente, sino algo motivado, la cultura no tiene un catálogo fijado de las actividades que son aceptables. No somos artistas por haber dominado ciertas habilidades técnicas específicas. El arte no tiene guiones previamente escritos para aquellos que lo realizan, y precisamente por no tenerlos es por lo que es arte. Lo artístico se puede encontrar en cualquier lugar, y uno puede llegar a ser sorprendido por ello. No se puede buscar. No contemplamos a los artistas para ver lo que hacen, sino que contemplamos lo que ciertas personas hacen y descubrimos el arte que hay en ellas.

³³⁶ Otto Rank, *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1989.

A los artistas no se les puede entrenar. No se llega a ser un artista dominando ciertas técnicas o habilidades, aunque sea posible utilizar cualquier técnica o habilidad en la actividad artística. La creación se halla en cualquier persona que esté preparada para la sorpresa. Este tipo de personas no pueden ir a la escuela para hacerse artistas, sino que sólo pueden ir a la escuela como artistas. Como resultado, los artistas no “encajan” en la sociedad no porque se les niegue un puesto en ella, sino porque ellos no se toman esos “puestos” muy en serio. Consideran abiertamente que sus papeles dentro de la sociedad son “teatrales”, que sus estilos son poses, sus vestimentas ropajes, sus reglas convencionales, sus crisis están ya decididas, sus conflictos han sido previamente preparados y su metafísica es ideológica. El jugador infinito, inherente a nuestra identidad artística, no consume tiempo sino que lo genera. Al ser el juego infinito algo dramático y no tener un fin establecido, su tiempo es vivido y no es algo solamente contemplado. El jugador infinito no es joven ni viejo, ya que no vive de acuerdo con el tiempo de otra persona; por tanto no existe medida externa del tiempo del jugador infinito. Cada uno de sus momentos no es el inicio de un *periodo*. Es el comienzo de un suceso que da al tiempo que hay dentro de él su calidad específica. Para un jugador infinito no existen cosas tales como una hora de amor, un día de duelo, un tiempo de aprendizaje o una jornada de trabajo. El jugador infinito no comienza a trabajar con el propósito de llenar un periodo de tiempo con su trabajo; lo hace con el objeto de llenar ese trabajo con tiempo. Su trabajo no es una manera que tiene el jugador infinito de pasar el tiempo, sino de crear nuevas posibilidades. El trabajo no es un medio de llegar a un presente deseado y asegurarlo contra el futuro impredecible, sino de moverse hacia un nuevo futuro que a su vez conducirá hacia otro futuro. Los artistas-jugadores infinitos no pueden decir cuántas cosas han realizado durante su trabajo, en el amor o cuando discuten; únicamente pueden hablar de aquello que aún permanece incompleto. No se preocupan por calcular cuántas cosas han acabado, sino de lo que aún falta por terminar.

El mar, metáfora de lo inconmensurable

El mar como representación sublime de la naturaleza se remonta al pensamiento y a la literatura de los tiempos más antiguos de la humanidad, como ya se advierte en el contenido de uno de los documentos fundacionales bíblicos:

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.

Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz “día”, y a la oscuridad la llamó “noche”. Y atardeció y amaneció: día primero.

Dijo Dios: “Haya un firmamento por *en medio de las aguas*, que las aparte unas de otras.” E hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas de por debajo del firmamento, de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue. Y llamó Dios al firmamento “cielos”. Y atardeció y amaneció: día segundo.

Dijo Dios: “*Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver los seco*”; y así fue. Y llamó Dios a lo seco “tierra”, y *al conjunto de las aguas lo llamó “mares”*; y vio Dios que estaba bien.³³⁷ (*cursivas mías.*)

Como se puede apreciar en la narración del libro del “Génesis”, en los tiempos más remotos prevalecía el caos, la confusión y la oscuridad por encima del abismo, pero destaca la existencia de las aguas como parte de ese caos, sobre las que “aleteaba” el espíritu divino, que decidió crear por en medio de ellas el firmamento (el cielo), para después reunir las aguas en un solo conjunto (mar), desde donde surgiría lo “seco” (la tierra). Por su relación con las tinieblas originarias, y por su extensión tan inconmensurable en el globo terráqueo, tal vez se explique el carácter sublime del mar que ha prevalecido a lo largo de la historia de la humanidad.

La inmensidad marina siempre ha estimulado la imaginación humana, que se ha preguntado en todo momento sobre su origen y el de los fenómenos con él relacionados. Baste tener presente, en pleno siglo XXI, las grandes catástrofes regionales provocadas por los *tsunamis* del Pacífico sur, o los grandes huracanes que recientemente han diezmado poblaciones enteras de las costas americanas del Atlántico y del Pacífico, que los científicos explican como resultado del calentamiento global del planeta. Ahora existe una explicación científica y racional de estos fenómenos, pero en la antigüedad prevalecía una ignorancia sobre los mismos y los marineros creían —y muchos seguramente los siguen creyendo— que el mar ha existido desde el principio de los tiempos, e inclusive fue creado antes que la tierra.

El origen acuático del universo es explicado además en las cosmogonías de las más antiguas culturas como la asiria, la egipcia, la hindú y la griega, de tal forma que para el filósofo griego Tales el mar era el origen de todas las cosas. El *Avesta* o libro sagrado de Zoroastro, así como el *Kalevala* de los finlandeses, cuentan que el agua fue el primer elemento de toda la naturaleza. En las *Leyes de Manu* se relata que el ser que existe por sí mismo deseaba crear seres vivos, para lo cual creó primero las aguas, a las que llamo “Narah”, y después una

³³⁷ Libro del “Génesis”, en *Biblia de Jerusalén*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 500), 1988, p. 13.

semilla que hundió entre ellas y que se convirtió en huevo de oro radiante como el Sol. De ese huevo nació Brahma, el padre de todas las cosas, y como las aguas fueron su primer hogar, se le llamó Narayana, nombre así reconocido en el *Maharabata*, libro sagrado de hindues. En otros contextos, el dios del Sol egipcio, Ra, surgió en forma similar del agua primigenia en forma de huevo-Sol, en tanto que entre nuestros ancestros mexicas, la creación entera, incluidos los propios dioses, la tierra, el Sol y las estrellas, yacían ocultos en el fondo del abismo insondable.³³⁸

Generalmente las antiguas cosmogonías atribuyen al agua el principio de todo, sea maligno o benigno. Por esa razón los hombres de mar sienten por el océano lo mismo asombro y admiración, que horror y temor. Otras leyendas de viejas culturas afirman que la mar es hija de los dioses. Hesiod señala que la Tierra dio a luz a Urano, al tiempo que nació el insondable océano. En Oceanía pervive la creencia de que Tane se casó con Taaroa y dio a luz al mar y al viento; al tiempo que los polinesios afirman que todas las cosas nacen de sus respectivas madres, y que el mar también tuvo una. Para otras tradiciones la mar no es hija de ningún dios, sino que es en sí misma una divinidad o parte de ella, razón por la cual algunos pueblos le rinden tributo y adoración. Para la tradición escandinava, al principio no había ni tierra ni mar, sino tan solo Guinunga-Gap, el abismo de los abismos, y cuando los hijos de Bur mataron al gigante Ymer, depositaron su cuerpo en medio del Guinunga-Gap, y del él surgió la tierra, su sangre se convirtió en el océano y sus huesos en montañas.³³⁹ De acuerdo con muchas otras tradiciones, el mar contenía el germen de todas las cosas, incluida la tierra sumergida en él, que esperaba el momento para que el creador la hiciese surgir de las aguas. De acuerdo con el *Kalevala*, la virgen Luonnotar bajó de los cielos para lanzarse al mar, que la hizo fértil. Habitó durante siete siglos entre las olas, y un día sacó una rodilla del agua y un águila se posó allí para depositar sus huevos. A los tres días, Luonnotar volvió a bajar la rodilla y los huevos cayeron al agua. De la parte inferior de éstos se formó la tierra, y de la superior el cielo; de la clara se formó la Luna, y de la yema el Sol.

El imaginario sobre los peligros marinos también es inmenso, y los ejemplos son muchos. Sobre las peligrosas trombas se dice en Bretaña que son enviadas por Dios para alimentar a las nubes, y que un barco rodeado por ellas corre el riesgo de hundirse si no está

³³⁸ Daniel Garrison Brinton, *Myths of the New World*, Blauvelt, Nueva York, Multimedia Pub. Corp., 1976, p. 129.

³³⁹ Friedrich Kauffmann y M. Steele Smith, *Northern Mythology*, Londres, J.M. Dent, 1903.

bautizado.³⁴⁰ Por su parte, lo árabes atribuían el origen de las trombas al movimiento de dragones y serpientes dentro de las profundidades del océano, que antes de ello se dejaban caer de los aires sobre la amplia superficie marina. Un medio de defensa eficaz contra las trombas consistía en que un marinero esgrimiese un cuchillo de mango negro contra el aire, después de leer el evangelio de San Juan, tradición que aún se conserva en Irlanda. Se dice que los marineros de Colón recurrieron a esta vieja costumbre, lo que los salvó de naufragar en más de una ocasión. De igual manera, sobre la fosforescencia marina se dice entre los bretones que es resultado de las almas de los ahogados que sufren el fuego del infierno, que arde en ese momento, aunque muchos otros aseguran que se da por el brillo de las joyas lucidas por ninfas y sirenas, que sólo brillan en el agua. Existe también la leyenda que atribuye la fosforescencia del mar a una ardiente nave construida por el diablo y que destruyó San Telmo. La aparición de luces en los mástiles de los barcos dio lugar a curiosas supersticiones entre los marineros. Una sola llama era considerada un mal presagio, mientras que dos llamas auguraban una feliz travesía. La tripulación de Colón pudo observar este fenómeno durante su segundo viaje transmarino, mientras padecían fuerte vientos nocturnos que los ponían en peligro; de repente los marineros observaron la aparición de luces sobre los mástiles y las jarcias, lo que contribuyó a que se relajaran porque las consideraron como la presencia de San Telmo, que venía a protegerlos ante todo riesgo. Historias similares existen sobre la travesía que Magallanes realizaría posteriormente alrededor del globo terráqueo, donde su tripulación quedó agradecida con la presencia de San Telmo, que en forma de luz apareció en el palo mayor durante las grandes tormentas que padecieron.³⁴¹

La irrupción del romanticismo fue pródiga en la producción de pintura de temas marineros, y personalidades del ambiente artístico francés, inglés y alemán no pudieron sustraerse a la tentación de tratar estos temas, con sus proyecciones y sentidos muy particulares. Tales fueron los casos de Géricault, Delacroix, Turner y Friedrich, quienes posteriormente influirían en Van Gogh, Gauguin y Mondrian. Joseph Claude Vernet (1714-1789) es definido por algunos autores como el pintor de marinas más célebre de la Francia dieciochesca. En el Salón de 1765 Diderot lo describía como un “gran mago”, y describe así uno de sus cuadros allí presentados:

³⁴⁰ Mélusine, II, col. 206, cit. en Angelo S. Rappoport, *El Mar*, Madrid, M.E., 1995, p. 42.

³⁴¹ *Le Négrier*, ed. Corbière, en Angelo S. Rappoport, *op. cit.*, p. 48.

El mar ruge, los vientos silban, el trueno brama; el resplandor pálido y sombrío de los relámpagos atraviesa las nubes, muestra y oculta la escena. Se oye el ruido de los costados del buque al partirse; sus mástiles están inclinados, las velas desgarradas: unos, en el puente, tienen los brazos levantados al cielo, otros se han lanzado al agua. Son llevados por las olas contra las rocas cercanas, donde su sangre se mezcla con la espuma que las blanquea. Los veo flotando; los veo a punto de desaparecer en el abismo; los veo intentando desesperadamente alcanzar la orilla, contra la cual se destrozarán. La misma variedad de caracteres, acciones y expresiones se refleja en los espectadores: unos se estremecen y desvían la mirada; otros prestan auxilio; otros, inmóviles, miran.³⁴²

Las imponentes marinas de Vernet representaban naufragios próximos a las costas, lo que daba pie a situar figuras en primeros planos que daban auxilio a los náufragos. Asimismo, la situación estable de las rocas —sobre las que a veces se levantaban construcciones fortificadas— contrastaba con el violento ímpetu marino, que con sus enormes olas inclinaba de manera dramática las embarcaciones, conjugándose esta acción con los cielos tormentosos. Diderot expresaba su extrañeza ante el hecho de que el pintor no contara con modelos a la hora de pintar, dejando los efectos atmosféricos y marinos a la entera imaginación creativa. Más tarde se enteraría que Vernet —al igual que Géricault y más tarde Turner—, es muy probable se haya valido del recurso de atarse al palo mayor de una embarcación, para experimentar de una manera muy personal los efectos de las turbulencias marinas y poderlas representar con mayor verosimilitud dramática.

Tan importante resultó la pintura marinera de Vernet, que llegó a generar toda una escuela pictórica que tuvo entre sus discípulos a Delaçoix y Géricault.³⁴³ Efectivamente, Géricault siempre fue atraído hacia los temas épicos o trágicos, que trataba con un gran sentido de actualidad y de denuncia social. Fue así como retomó la historia del naufragio de *La Medusa*, buque insignia francés de un convoy que trasladaba soldados y colonos del Senegal, encallado mar adentro del África occidental como resultado de la impericia de su capitán. Como no había botes salvavidas suficientes en el buque, 149 hombres y una mujer fueron obligados a embarcarse en una balsa improvisada, que se suponía sería remolcada por los botes salvavidas. Pero la tripulación de esas lanchas, impaciente por llegar lo antes posible a la costa, enseguida cortó los amarres de la balsa. En adelante transcurrieron 15 días de horror, que incluyeron un motín, acciones de canibalismo y un momento de amarga esperanza ante la visión lejana de un barco del convoy, el *Argus*, que no reparó en ellos.

³⁴² Denis Diderot, “Salón de 1765”, en *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994, p. 98.

³⁴³ Esperanza Guillen, *Naufragios, imágenes románticas de la desesperación*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 28-34.

Cuando finalmente los náufragos fueron rescatados, sólo quince de ellos se mantenían con vida.

El incidente fue encubierto por las autoridades francesas y el capitán de *La Medusa* recibió una sentencia indulgente, hasta que dos de los supervivientes —el médico Savigny y el ingeniero Corréard— presentaron una demanda de compensación por daños, lo que provocó el despido de sus trabajos en el gobierno, ante lo cual decidieron publicar su experiencia en un libro que causó expectación en toda Europa. Géricault conoció a Savigny, con quien trabajó durante dieciocho meses en un proyecto que significó una disminución considerable de los recursos del pintor. Alquiló un estudio especial para trabajar un inmenso lienzo, y necesitó de algún tiempo para decidir qué momento de la tragedia podía representar. Finalmente optó por retomar el momento de la primera visión del *Argus*, en donde incluye una figura en posición meditabunda, entre los muertos en un primer plano, mientras detrás de ella otros supervivientes se quitan y agitan sus camisas en señal de auxilio para llamar la atención de la tripulación del *Argus*, que apenas se distingue como un pequeño punto en el lejano horizonte marino. La evidencia de no poder ser vistos presenta a otros de los náufragos en una actitud de plena apatía.³⁴⁴

Con esta obra Géricault pretendía ser moderno y agresivo, pero sin abandonar los métodos tradicionales de composición de la imagen, y sin renunciar a la primacía de los significados morales y políticos convencionales. Quería formar parte de su tiempo, pero sin renunciar a la mentalidad de otra época; quería ser romántico, sin dejar de ser clásico, decía Delacroix. Géricault enfrentó esta contradicción sin complacencias, al mostrar el problema en toda su desnudez. Su obra la realizó en un sentido tradicional, a la manera neoclásica, al mismo tiempo que buscaba satisfacer las nuevas expectativas de la sensibilidad moderna o romántica. En buena parte de su pintura plasmó conductas mentales inéditas, sin tener una clara conciencia de su carácter subversivo y opositor con respecto a los consolidados sistemas de producción artística.³⁴⁵

El otro gran representante de la pintura romántica francesa fue Delacroix, quien formado a la sombra del academicismo neoclásico davidiano terminó junto con Géricault por ceder a las aspiraciones de la expresión romántica. Decía: “Si por romanticismo se entiende la libre

³⁴⁴ William Vaughan, *Romanticismo y arte*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 181-185.

³⁴⁵ Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003, pp. 312-317.

manifestación de mis impresiones personales, mi alejamiento de los modelos de las escuelas y mi desprecio por las investigaciones académicas, entonces debo confesar que [...] soy romántico [...] No me gusta la pintura razonable. Es necesario [...] que mi espíritu desordenado se agite.”³⁴⁶ Nada expresa mejor la diferencia de actitud entre los dos artistas, que el debut del más joven en el Salón de 1822, con la obra *Dante y Virgilio en el infierno*, con el que Delacroix rinde homenaje a *La balsa de la Medusa* en su aire de desastre náutico. Sin embargo, en lugar de un acontecimiento contemporáneo, Delacroix elige una escena del infierno de Dante, que muestra el momento en que el poeta es llevado en una balsa a través de la “tenebrosa laguna” hacia la ciudad infernal en compañía de Virgilio. El manejo de la luz oblicua y el despliegue de los desnudos en primer plano nos recuerdan —lo mismo que *La balsa*— el estilo de Miguel Ángel, y los tonos oscuros son mucho más atractivos que los pálidos grises y verdes de *La balsa de la Medusa*.³⁴⁷

Pero entre todos los pintores románticos de temas marinos, quizás destaque la imponderable personalidad del inglés Joseph Mallord William Turner, para quien el mar representaba un terreno de lo desconocido y del peligro, del azar, de la fuerza y la violencia, en tanto la tierra la paz y la calma, en donde el hombre podía habitar y convivir, cultivar y reproducirse por generaciones; en esta última se mantienen los vestigios e historias de la humanidad, que la vida y la memoria conservan por tiempos inmemorables. Para Turner, la extensión de lo universal fue su más grande obsesión, al pretender abarcar lo inimaginable en sus más disímbolos extremos. Decía John Ruskin que sus pinturas marineras expresaban lo mismo “la poesía del silencio y la calma”, que “la turbulencia y la furia”, cuestiones en las que se definía el conjunto de su obra, y agregaba que “de las condiciones intermedias da pocos ejemplos”.³⁴⁸ Si Turner admiró y estudió con particular atención la pintura de Rembrandt, una generación posterior de artistas franceses fue asimismo selectiva en su admiración hacia las armonías cromáticas del pintor inglés, en tanto que se predisponían al “exuberante romanticismo de su fantasía”. En contraposición con los simbolistas románticos, para Turner los colores no representaban la liberación de emociones, sino un vehículo de “inefable actitud hacia el ser; de la curiosidad, asombro, desesperación e ingenuidad psicológica de una época [...], de alguna totalidad detrás del enigma y la

³⁴⁶ Eugène Delacroix, *Diario* (3 de septiembre de 1822-5 de octubre de 1824), cit. en Alfredo de Paz, *op. cit.*, pp. 330-331.

³⁴⁷ William Vaughan, *op. cit.*, pp. 245-248.

³⁴⁸ John Ruskin, *Sobre Turner*, México, UNAM, 1996, pp. 85-89.

inconsecuencia de la existencia. No hubo otro artista en esa época que pudiera hacerlo de manera puramente visual”.³⁴⁹

Menciona Ruskin que Turner nunca dibujó cosa alguna que pudiese ser *vista* sin haberla visto él personalmente, de tal manera que cuando pintó un naufragio en 1818 era porque previamente ya le había tocado observar alguno. De ahí que en el tema de *Ilfracombe* represente uno de los sucesos marinos tan dramáticos, como el barco destrozado al pie de un inaccesible acantilado. Esta pintura encierra la metáfora sobre la vulnerabilidad del hombre frente a la fuerza tan poderosa del mar, pero además una visión muy particular de su autor sobre la muerte, en donde el mar alimenta sus “blancas llamas con las almas de los hombres”. Era evidente la emoción que le provocaban los temas del paisaje marino y de los barcos, como se demuestra en la serie de lienzos dedicada a la batallas navales y en especial a la de Trafalgar, por lo que expresan: lo mismo el valor y la entrega incondicional de la marina inglesa ante el poderío napoleónico, que la reflexión ante la ruina y el dolor humanos, como se proyecta en el lienzo *The old Téméraire*.

Caspar David Friedrich es sin duda el pintor alemán romántico más representativo del periodo, y al igual que Turner retoma la violencia y la calma como temas y entes contradictorios del mar como universo. Entre sus obras destaca particularmente *Monje a la orilla del mar*, en la que se expresa del modo más explícito posible la idea de un sobrecogimiento del sujeto frente a la inmensidad del infinito. Dice Clemens Brentano sobre esta pintura:

Es magnífico dirigir la mirada hacia un ilimitado desierto marino, en infinita soledad a la orilla del mar y bajo un cielo encapotado, con lo que esto implica, a saber: que uno ha ido allí y que tiene que volver, que uno querría ir allí y no puede, que se echa en falta todo lo necesario para la vida y que, no obstante, se percibe su voz en el rumor del oleaje, en el soplo del viento, en el pasar de las nubes, en el griterío de los pájaros. Eso es lo que nos exige el corazón; eso, la ruptura ocasionada por la naturaleza. Pero ante el cuadro esto es imposible [...] El cuadro me exigía algo de que yo era incapaz de cumplir; de esta manera me convertí yo mismo en capuchino.³⁵⁰

Y en concordancia con esa interpretación contemporánea, el mismo Friedrich llegó a afirmar con fuerte sentido poético: “El pintor no sólo debe pintar lo que ve ante él, sino

³⁴⁹ William Vaughan, *op. cit.*, pp. 158 y 174.

³⁵⁰ Cit. en Paolo D’Angelo y Félix Duque, *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal, 1999, p. 123.

también lo que ve en él. Si en él mismo no ve nada no debe pintar lo que tiene delante.” De manera muy clara nos señala Alfredo de Paz sobre la obra de este precursor del romanticismo alemán:

La pintura de Friedrich está unida a un sentido espectacular y grandioso de la naturaleza, a los efectos insólitos de la luz y del color: la aparición de la luna, el destello del crepúsculo, el resplandor, la contraluz. Es una pintura que siempre ha destacado debido a su intensa expresividad psicológica y a un simbolismo pictórico no hermético. La perplejidad ante el infinito, la relación entre el *yo* y la naturaleza se evocan sin sentimentalismos y sin asociaciones literarias. Friedrich no deja duda acerca del carácter meditativo de su pintura y de su búsqueda de lo más profundo. Le gustaba colocar frente a un paisaje grandioso personajes de espaldas formando casi siempre fantásticas y singulares siluetas, como aquella mujer que al amanecer abre los brazos hacia el horizonte como si hiciese salir el sol. Sin ver sus ojos sabemos cómo es la mirada de esos personajes, porque tanto su visión como la del pintor se hacen nuestras.³⁵¹

Elementos sustantivos de las aportaciones románticas, en la pintura marinera, se encuentran inmersos en parte de la obra plástica que he venido realizando desde hace algunos años. Pintores románticos o prerrománticos como Goya, Géricault, Delacroix, Ingres, Turner, Friedrich, lo mismo que modernos y contemporáneos como Van Gogh, Gauguin, Pollock, De Kooning, Rothko, Baselitz, entre otros, han contribuido a fortalecer no sólo mis predilecciones estéticas, sino también a reafirmar el contenido y el sentido de mi trabajo personal. Creo que de ellos he procurado retomar su ejemplo como creadores, aspirando a realizar un arte que pueda ser libre, auténtico, honesto, enteramente personal e íntimo, sin que ello signifique que como sujeto deba mantenerme en una situación de aislamiento del contexto en que vivo, frente al que tenga que asumir una posición y una responsabilidad, moral, social y política.

En ese sentido, el tema del mar, su significado y sus misterios, que ha sido tratado en forma recurrente en la pintura romántica y moderna, llegó a ser también tema inicial de este proyecto de investigación plástica durante el primer semestre de la maestría. En ello influyó mi afición por la historia y la literatura marinera, que hace algunos años me animó a realizar dos exposiciones individuales: *El mar y sus historias*, y posteriormente *Travesías*. Esta afición contribuyó de alguna forma a la generación de imaginarios visuales que he llevado a la “tela”, y autores y cronistas como John y Lord Byron, Daniel Defoe, Robert Louis Stevenson, Louis Antoine Bougainville, Denis Diderot, John Hawkins, Francis Drake,

³⁵¹ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 238.

Alexandre Olivier Exquemelin, Patrick O'Brien y Joseph Conrad, entre muchos otros, han contribuido a fortalecer una pasión hacia ese tipo de lecturas, pero también a estimular y enriquecer un mundo visual que ha sido utilizado como pretexto en mi obra plástica.

A partir de la reflexión anterior me fijé como proyecto inicial de investigación y experimentación durante el primer semestre de la maestría realizar un conjunto de obras con esta temática, mediante la utilización del óleo sobre soportes sintéticos de polipropileno. Terminado el semestre y llegada la hora de evaluar ese periodo, juzgo que cumplí del todo con el propósito de trabajo, aunque en forma un poco heterodoxa, es decir, sin ajustarme literalmente —en algunas de las pinturas realizadas— a la temática planteada. Los trabajos primeros se apegaron perfectamente a la temática —por lo menos intencional y mentalmente—, aunque no tanto los que cerraron el ciclo. La conclusión a la que llegué es doble: *una*, los propósitos artísticos, planteados como procesos académicos racionales, no son precisamente el mejor aliciente para el trabajo creativo, porque siente uno que está trabajando de una manera condicionada y no enteramente libre, y *dos*, uno pinta la circunstancia que vive (social, personal, emocional), y las condiciones que posibilitaban y estimulaban mis imaginarios temáticos (particularmente las lecturas marineras), no estuvieron ya del todo presentes durante todo este proceso por esas razones.

Estas conclusiones me llevan a coincidir plenamente con las reflexiones del pintor y escritor Gao Xingjian (Premio Nobel de literatura en el 2000), quien afirma que “cuando el artista se lanza a la creación, no busca ningún objetivo, sólo existe su necesidad de expresarse en tanto que individuo”, como si fuera una “necesidad biológica, continua y poderosa”. En ese momento —agrega— se dejan de lado los juicios de valor, sean estéticos, históricos o ideológicos, y es más probable que el artista “se pierda en el delirio, que se entusiasme, que sea seducido y se desoriente, que su inteligencia y su instinto sean uno”.³⁵² Esto es precisamente lo que creo me sucedió con la puesta en práctica de ese proyecto de investigación sobre pintura marinera: mis inquietudes por historiarla iban por un camino, mientras que el accionar en esos momentos como pintor iba por otro. Sólo en algunos momentos se daba la intersección de estos dos intereses. Si en otros momentos se dio una coincidencia plena y duradera, seguramente se debió a circunstancias muy particulares por las que entonces pasaba, distintas a las vividas durante la ejecución del proyecto de pintura marinera en el taller. Así, resulta claro que la investigación histórica y la

³⁵² Gao Xingjian, *Por otra estética*, seguido de *Reflexiones sobre la pintura*, Barcelona, El Cobre, 2004, pp. 15-17.

pictórica van por caminos separados, por la naturaleza que encierra cada una de ellas: la una es científica, en tanto la otra artística. Dice Xingjian que el artista es ante todo un esteta, y que “la génesis de su pensamiento es indisoluble de sus actividades de enjuiciamiento y de creación estética. Sólo eso decide que al mismo tiempo es creador. La crítica que hace de la sociedad y el desafío que le lanza, más que un acto ideológico, es un juicio estético. Si sustituye su juicio estético por cualquier otro juicio de valor, sea social, político, poético o ético, ese hombre está muerto como artista”, palabras sabias que sin duda nos mueven a reflexión.

Paisaje contemplado y transfigurado

Acertadamente se reconoce que el paisaje se contempla y el placer que esta acción produce conlleva a su descripción gráfica, pictórica, literaria o fotográfica, así como a la reflexión filosófica. Campo de estudio relativamente reciente, la investigación sobre el paisaje goza de un interés cada vez mayor no sólo entre los historiadores del arte sino también entre otros especialistas. En investigación reciente, Raffaele Milani³⁵³ aborda el significado y el valor del paisaje como categoría estética que orienta y caracteriza complejas reflexiones sobre las múltiples manifestaciones de la naturaleza y sobre sus transfiguraciones en el arte y la literatura. Aunque en la actualidad el paisaje aparece más vinculado con la ecología, el urbanismo y la geografía, Milani la analiza desde sus valores propiamente estéticos para explicar identidades culturales e históricas. Al ser considerado como categoría estética, el paisaje se convierte así en instrumento de la filosofía, y al ser resultado del placer de la mirada interactúa con los procesos de construcción artística.

La discusión sobre el arte del paisaje ha sido constante y asociada con la mirada pictórica que recurre a la representación de la naturaleza; no obstante, también se ha analizado a partir de un concepto más amplio, que saca a relucir la figura del hombre entre la naturaleza, la historia y el mito, en donde la experiencia estética resulta fundamental. La idea del paisaje se distingue así de la de territorio, espacio, ambiente y naturaleza para descubrir su relación con el arte, cuya constitución se vive a través de los sentidos, la imaginación, la razón y el trabajo. Milani revisa las ideas del paisaje concebido como arte, ambiente, espacio y territorio, para insertarlo en su acepción de categoría estética. Recurre para ello lo mismo a las ideas platónicas sobre la aprehensión creativa de un objeto natural

³⁵³ Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

percibido, que a las románticas de Goethe y Carus sobre la purificación del alma del artista por el elemento suprasensible de la belleza natural.³⁵⁴ Analiza los conceptos de lo bello y lo sublime tratados por Longino, Burke, Kant y Hegel,³⁵⁵ lo mismo que las aportaciones de Leopardi sobre lo indeterminado e indefinible de lo bello natural,³⁵⁶ o lo señalado en tiempos más recientes por Merleau-Ponty sobre la intuición estética que no corresponde necesariamente a la objetividad de las cosas.³⁵⁷ En este recorrido, Milani se reconoce deudor de Venturi Ferriolo, para quien el concepto de naturaleza entraña cierta complejidad que incluye lo *trascendente*, que va más allá de los límites de cualquier conocimiento posible, lo mismo que lo *inherente*, que atañe a la sustancia.³⁵⁸ No obstante, Milani trata de manera más específica el arte del paisaje, con una reflexión sobre la evolución de las categorías estéticas, y entre las muy particulares que rescata y enuncia están: lo maravilloso, lo pintoresco, lo sublime, la gracia y la belleza.

Sobre lo *maravilloso* argumenta que es un instrumento de mediación entre la mirada del sujeto y la contemplación intelectual, lo mismo que una condición de la contemplación que se coloca entre el mito y la filosofía; la *maravilla* forma parte de lo inverosímil, pero también de lo monstruoso, de aquello incomprensible al modelo cultural conocido; ofrece un catálogo de fenómenos y estados emotivos: sorpresa, temor, curiosidad, atracción, deseo, embotamiento, etcétera. El término lo utilizó Chateaubriand para referirse a la materia de las literaturas de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII, contraponiéndolo al término de *mitología*, materia de las literaturas clásicas. Lo *maravilloso* designa así un conjunto de contenidos como leyendas cristianas, representaciones del infierno y del paraíso, historias de ángeles y demonios, escenas de caballería y amorosas. Consiste esencialmente en la capacidad de representar lo sobrenatural y los tres reinos dantescos, el Satán de Milton y las intervenciones divinas en Jerusalén, con lo que se muestra cierto apego a los esquemas clasicistas. Entre los románticos alemanes lo maravilloso abarca un conjunto de aspectos más delimitado. Así, en su ensayo *Sobre el tratamiento de lo maravilloso en Shakespeare* (1793), L. Tieck valora la capacidad del dramaturgo inglés para trasladar al espectador a un mundo

³⁵⁴ Véase Johann W. Goethe, *Escritos sobre arte*, Madrid, Síntesis, 1999; Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa, 54), 1992.

³⁵⁵ Véase Pseudo Longino, *Tratado sobre lo sublime*, Santiago de Chile, Ed. de Cobre, 2007; Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial (Filosofía), 2005; Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime (edición bilingüe alemán-español de Dulce María Granja)*, México, FCE/UNAM/UAM, 2004; Georg W.F. Hegel, *Estética*, 8 vols., Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.

³⁵⁶ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. Crítica, anotada por Giuseppe Placella, Milán, Carzanti, 1991.

³⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta, 1985.

³⁵⁸ Massimo Venturi Ferriolo, *Giardino e Filosofia*, Roma, Guerini & Associati, 1992.

mágico, a un elemento extraño y aventurero, sin suscitar en él horror y repugnancia. Otras obras dramáticas del inglés como *Tempestad* o *Sueño de una noche de verano* dan vida a situaciones “románticas y extraordinarias” y parecen tejidas con la misma tela de los sueños. Tieck defiende así las apariciones de espectros en *Hamlet* y en *Macbeth*. En su *Filosofía del arte*, Schelling considera que la introducción a lo maravilloso es la mayor aportación de la épica de Arisoto y Tasso, respecto de la antigua de Homero y Virgilio. Por su parte, Novalis expresa la idea de que lo poético se vincula estrechamente con lo maravilloso, lo fantástico y lo extraordinario; en su opinión la poesía tiene ante sí un doble movimiento: hacia lo portentoso y hacia lo familiar. “En el momento en que atribuyo a lo que es común un sentido elevado; a lo que es habitual, un sentido lleno de misterio; a lo que es conocido, la dignidad de lo desconocido; a lo finito, la apariencia infinita, en ese momento lo hago romántico. Para lo que es elevado, desconocido, místico, infinito, la operación es inversa; mediante una conexión semejante queda *logaritmizado*.”³⁵⁹ En el campo del arte, lo maravilloso se desarrolla con clara preferencia hacia las escenas nocturnas, los sueños, la magia y las fuerzas ocultas en general, lo cual se expresa de manera muy clara en la obra de Johann H. Füssli, William Blake y Francisco de Goya, tratados ya en otro capítulo de esta investigación.

Por su parte, lo *pintoresco* toma forma en los escritos del siglo XVIII de Gilpin, Price o Knight,³⁶⁰ y atraviesa el barroco y el rococó, compartiendo con ellos los excesos de la imaginación, para después encontrarse a las puertas del romanticismo; lo pintoresco tiene su origen en el gusto del viajero sentimental, situado entre la emoción provocada por el paisaje agreste, las ruinas de antiguas culturas y el entusiasmo por las curiosidades y extravagancias de Oriente (India, China, Japón, Medio Oriente). En 1741, sir William Windham, terrateniente de Norfolk, Inglaterra, realizó una expedición por los Alpes para visitar los glaciares del Mont Blanc, acompañado de otros caballeros también británicos. No los movía el interés científico por los fenómenos físicos observables en las cumbres ni tampoco el ansia de explorar nuevos territorios, sino tan solo el placer de escalar montañas. En 1800 señalaba Friedrich von Schiller, “en las montañas habita la libertad”,³⁶¹ y esta atracción por las cumbre y el imaginario *pintoresco* tuvo entre sus mejores exponentes a John Constable, William Turner y Caspar David Friedrich, entre muchos otros.

³⁵⁹ Novalis, *Obra filosófica, op. cit.*, vol. I, p. 484.

³⁶⁰ Véase William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004; Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful*, Londres, J. Robson, 1794; Richard Payne Knight, *The Landscape, a Didactic Poem*, Londres, W. Bulmer and Co., 1795.

³⁶¹ Friedrich von Schiller, *La sposa di Messina (tragedia)*, acto IV, escena VII.

La categoría de lo *sublime* se rescata desde los testimonios de la antigua Grecia platónica, en que Longino la reconoce como un concepto que alude a una belleza extrema que arrebató al espectador hacia un éxtasis irracional, que lo mismo provoca disfrute que dolor, imposibles de comprender. Reitera este filósofo que “lo sublime es como cierta cima y excelencia del discurso que los más grandes poetas y escritores sólo por este medio alcanzaron la primacía y la inmortalidad de su renombre [...] No es a la persuasión de los auditores, sino al éxtasis que lleva lo prodigioso; lo asombroso, junto a lo que arrebató, siempre prevalece por doquier sobre lo persuasivo y gracioso, pues lo persuasivo depende mayormente de nosotros, y en cambio aquellos ejercen un poder y una violencia irresistibles, sobrepujando al auditor completamente [...] pero lo sublime, al irrumpir en el momento oportuno, despedaza todas las cosas como un rayo y muestra al punto la íntegra potencia del orador”. Lo sublime —agrega Longino— caracteriza una belleza extrema, que provoca en quien la percibe una pérdida de la racionalidad, una identificación total con el proceso creativo del artista y un gran placer estético. En ciertos casos, lo sublime puede ser tan puramente bello que produce dolor en vez de placer, “pues por naturaleza nuestra alma es exaltada [...], y toma una elevación ufana y es colmada de alegría y orgullo, como si ella misma hubiese creado lo que escuchó. [...] En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo. En efecto, cuando personas que difieren en sus ocupaciones, formas de vida, gustos, edades y modos de pensar, coinciden en su opinión sobre una misma cosa, entonces este juicio y asentimiento coincidente a partir de tal diversidad confiere una garantía fuerte e incontestable a lo que se admira.” Cinco son las fuentes de la expresión sublime de acuerdo con Longino: “La primera y más importante es la capacidad de concebir grandes pensamientos. La segunda es la emoción vehemente y entusiástica. Estas dos disposiciones para lo sublime son generalmente innatas; las otras se pueden adquirir también por medio del arte, y son: la específica forja de las figuras (que son de dos tipos, de pensamiento y de lenguaje); la expresión noble, de la que forma parte la elección de los nombres y la elocución elaborada mediante el uso de los tropos; la quinta, que encierra a todas las anteriores, es la composición digna y elevada.”³⁶² Importa señalar que el tratado de nuestro filósofo griego tiene como marco referencial el estudio de la literatura, lo que no limita la extensión de sus conceptos hacia las otras formas de expresión artística, con sus respectivos matices, desde luego. Algunos pensadores ingleses del siglo XVIII rescatan las aportaciones de Longino, como Addison, quien le cita

³⁶² Pseudo Longino, *op. cit.*, pp. 21 y 31-33.

y toma en cuenta lo sublime en su tesis no aristotélica contra las reglas, definiéndolo como la expresión del horror placentero que provoca el inmenso paisaje;³⁶³ por su parte, Hume³⁶⁴ lo incluye en el ámbito psicológico de la asociación argumental y Burke³⁶⁵ le atribuye la propiedad de inducir al terror placentero, pues es en la mente donde se incendian las pasiones y los delirios, que se muestran al calor de la oscuridad o de lo indeterminado; pero es en Kant³⁶⁶ donde el concepto adquiere mayor relevancia y claridad al asociarlo a una visión de la inmensidad de la naturaleza, para convertirlo en un verdadero ideal de la estética romántica.

Después viene la categoría de la *gracia*, que para Homero³⁶⁷ es una evocación de la belleza divina, que escapa y deslumbra, cuyo esplendor atraviesa los cuerpos y la materia, exaltando lo escondido y profundo. La gracia es por tanto una cualidad extraordinaria inherente no a todos los artistas, diferenciada ciertamente del concepto general de belleza, según lo reconoció también Pico della Mirandola, al afirmar “que aparece, transfigurando todo aquello que es bello”, sin que exista una “definición más apropiada para esta cualidad que la gracia”. La belleza entonces pertenece a los cuerpos, mientras que la gracia es una cualidad del espíritu: “no surge del cuerpo, hay que atribuírsela necesariamente al alma”, nos dice.³⁶⁸ En pleno Renacimiento el concepto también es rescatado por Giorgio Vasari³⁶⁹ en su obra biográfica sobre los grandes artistas de su tiempo, al reconocer que la personalidad de éstos se veía reflejada en su arte, en el que era posible leer su temperamento a través de la pincelada o de los golpes del cincel. Además de su particular punto de vista sobre el sistema de las artes renacentista, Vasari enfatiza la noción de gracia como un valor estético esencial que refleja una cualidad versátil y huidiza, continuamente mudable y de difícil comprensión. La utiliza para referirse al arte producido durante la tercera etapa del Renacimiento, caracterizado por su “delicadeza, refinamiento y suprema gracia”. Así, refiere que Leonardo estaba dotado de la “más divina gracia”. Rafael, un “artista lleno de gracia”, concedía a sus retratos “gracia perfecta y veracidad”. También Parmigianino “aportó al arte gracia tan atractiva, que sus obras habrán de ser apreciadas eternamente”. Otro autor de ese periodo

³⁶³ Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*, Madrid, Visor (La Balsa de Medusa), 1991.

³⁶⁴ David Hume, *Investigación sobre el entendimiento humano*, Madrid, Istmo (Fundamentos, 216), 2004.

³⁶⁵ Edmund Burke, *op. cit.*

³⁶⁶ Emmanuel Kant, *op. cit.*

³⁶⁷ Homero, *La Iliada*, Madrid, Rialp, 2004.

³⁶⁸ Pico della Mirandola, *Comentario alla Canzone di G. Benivieni*, Luca, 1731, cit. en Moshe Barasch y Fabiola Salgado Garces, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 181-182.

³⁶⁹ Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos...*, Madrid, Cátedra, 2002 [1550].

buscaría precisar aún más el término: Benedetto Varchi, quien en su *Libro de la belleza y la gracia* (1590) nos dice que la gracia puede existir sin la belleza, pero no la verdadera belleza sin la gracia. La belleza, nos dice Varchi, no es más que la “correcta proporción y correspondencia de todos los elementos”, mientras la gracia es “lo que nos deleita y nos emociona”, sin que pueda ser resultado de la medida y la proporción, pues no fluye de los cuerpos o de la materia, sino que emana del alma.³⁷⁰ En este sentido, algún autor contemporáneo³⁷¹ se atreve a hacer una comparación entre dos artistas renacentistas: Alberto Durero y Miguel Ángel, para referirse a la obra del primero como dotada exclusivamente de la belleza, mientras que la del segundo con el añadido de la gracia. En tanto Durero dedicaba especial atención a las medidas y proporciones de los cuerpos, Miguel Ángel se mostraba más interesado en el esplendor inconmensurable de una perfección ligada al absoluto. Al referirse a la gracia como la “belleza del alma”, Varchi se anticipa en mucho al pensamiento romántico.

Finalmente está la categoría de la *belleza*, que a diferencia de las anteriores puede tener mayores acepciones y diversidad de particularidades, por lo que nos conformaremos en señalar lo que dicen algunos de los autores ya citados. Burke distingue la belleza de lo sublime en tanto contribuye a despertar el amor a través de los sentidos y cuyas cualidades son el ser pequeño, liso, diverso, delicado, coloreado en su justa medida; lo sublime en cambio es lo basto, rudo, tétrico, tenebroso e intenso, es decir, una tranquilidad teñida de terror. Por su parte, Kant distingue entre belleza natural y belleza artística, reconociendo la autonomía de la primera, en tanto en la filosofía idealista prevalecerá la segunda, como lo afirmara Hegel, al señalar la superioridad de la belleza artística sobre la natural por ser “generada y regenerada del espíritu”, convirtiendo este postulado en principio fundamental de la estética del romanticismo.

En una segunda parte de su obra aludida, Milani también abarca “la contemplación del paisaje”, y discute el arte del paisaje como objeto estético mediante la reflexión de expresiones como las de Goethe, quien destaca las diferencias entre la mirada y la contemplación en tanto ésta última implica una manera sensible de teorizar.³⁷² Un siglo después Simmel reafirma que el paisaje se revela, estéticamente, como “forma espiritual” mediante el registro de las tonalidades psíquicas que del mundo de las emociones avanzan al

³⁷⁰ Cit. en Moshe Barasch y Fabiola Salgado Garces, *op. cit.*, pp. 183-184.

³⁷¹ Ascanio Condivi, *La apasionada vida de Miguel Ángel*, Madrid, Círculo Bibliófilo, 1981, p. 69.

³⁷² J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997 [1823].

de las artes, lo mismo que del mundo de la percepción al de la intuición y del hacer.³⁷³ Y es precisamente esa revelación la que nos permite transformar las puras y simples cosas naturales en objetos estéticos, tal y como lo reconoce Baudelaire: “sí, la imaginación crea el paisaje”.³⁷⁴ De esta manera surge la idea del *genius loci*, que en la cultura moderna y contemporánea se refiere a un componente a través del cual la naturaleza infunde al artista el propio *ingenium*. De acuerdo con Shaftesbury,³⁷⁵ lo bello, la proporción y la conveniencia no están nunca en la materia, sino en el arte y en el esquema, en la forma y en la energía que prefiguran, siendo en la naturaleza donde el espíritu forma la belleza; es el *genius loci* el que dota del encanto a las agregaciones plásticas, lineales y coloristas. El *genius loci* es signo de la más amplia sacralidad, así lo atestigua Mircea Eliade³⁷⁶ al considerar que el más primitivo de los lugares rituales era un microcosmos, un paisaje hecho de piedra, árboles, agua, etcétera, que no era elegido, sino descubierto por el hombre, y que con el paso del tiempo se tornó simbólico.

La contemplación del paisaje implica también, entre la enunciación teórica y el espíritu creativo, la entrada en juego del placer de los cinco sentidos en lo que podría denominarse como un rito sinestésico. Es claro que al pasear o viajar por la campiña, los montes, las ciudades o los mares, se estimulan los sentidos, como pueden ser el olfato o el tacto en los jardines, o bien el oído ante el canto de las aves, lo que en el caso del pintor o el poeta constituyen importantes alicientes para su creación. Pero además el paisaje implica casi inmediatamente descripciones y representaciones mediante diversas formas, materiales y sonidos, que alientan no sólo el espíritu poético y pictórico, sino también musical, como lo llegaron a exaltar Vivaldi o Haydn. Reconoce Schopenhauer³⁷⁷ que muchos objetos de nuestra intuición provocan el sentimiento de lo sublime, en razón de su grandeza o antigüedad, haciéndonos aparecer reducidos ante la magnificencia de las altas montañas, los océanos o las ruinas de las antiguas civilizaciones. Dentro de esta línea, afirma Panofsky,³⁷⁸ se presentan dos tipos de arcadía: la primera, dulce, apacible y de ensueño, sujeta al retiro bucólico, a la calma y al abandono amoroso, y la segunda, dura, áspera y oscura, relacionada con el miedo a lo primitivo y a la muerte. El paisaje de una y otra lo tuvo presente

³⁷³ G. Simmel, “Filosofía del paisaje”, en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986 [1912-1913], pp. 175 y ss..

³⁷⁴ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 8), 1996.

³⁷⁵ A.A.C. Shaftesbury, *Los moralistas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1975.

³⁷⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1984.

³⁷⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, FCE, 2003.

³⁷⁸ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

Sannazaro, en cuya arcadia conviven los dos aspectos, lo mismo que en Poussin en su *Paisaje con hombre asesinado por la serpiente* (ca. 1648).

Finalmente Milani trata de las morfologías del paisaje o de las bellezas naturales. Aquí el autor revisa aspectos como el agua y sus colores y aduce que este elemento tiene una belleza propia que se propaga con fuerza al estar hecha de luces, colores, sabores, sonidos e incluso perfumes, además de poseer diversas cualidades en razón de su estado físico dentro de la naturaleza (nieve, rocío, lluvia, hielo, vapor, etcétera). Pero lo más importante son los valores simbólicos que entraña como elemento, donde las divinidades marinas o celestes, que así como puede constituirse en lluvia o manantial de vida en distintos mitos de creación, también es principio de disolución, anulación, pérdida o extravío. Otro aspecto morfológico del paisaje es el cielo, con sus transparencias y oscuridades, concebido según la tradición mítica en morada de los dioses o lugar de los difuntos que se han salvado, de acuerdo con la tradición bíblica. En China, en cambio, el cielo representa la energía que mueve el destino de todo lo terrenal. La tierra es el otro elemento cuya transposición simbólica y arquitectónica es el templo de los hombres, lo mismo que territorio de sagrada fertilidad y esplendor de las cosas. Las verdades del cielo, agua, tierra y de la vegetación se resumen en el ideal naturalista en el que se asienta el principio de la imaginación asociativa, generada a partir de la relación entre el sentimiento y las leyes del cosmos. Es un ideal que se ocupa solamente de las cosas por aquello que son, pero al mismo tiempo piensa el arte como un producto de la imaginación, según lo afirma Ruskin,³⁷⁹ para quien los fundamentos de cada descubrimiento estético se encuentran en el paisajismo. Para concluir, reconoce Milani que el paisaje, real o imaginado, es el prodigio de una verdad de la mirada, de la mente y del sentimiento, que es producido por la humanidad y la historia, en una geografía de cultos, mitos y divinidades. En este contexto, la naturaleza, espontánea o artificial, material o adulterada, ya no está dividida en dos o tres naturalezas en función del trabajo del hombre y del principio de imitación, sino que es única. Enfatiza que el problema estético del paisaje parte lo mismo del plano de la transfiguración que de la contemplación artística.

El plano de la transfiguración comprende el paisaje como categoría estética en el terreno de la sensibilidad humana, bajo el signo de la realidad y del valor, a la luz de múltiples manifestaciones de las cosas que nos rodean y de sus transfiguraciones en el arte y la

³⁷⁹ John Ruskin, *op. cit.*

literatura. A través de una red de juicios y sentimientos, la experiencia estética se nos ofrece en un proyecto de conocimiento, iniciándonos en un terreno noético o conceptual, en donde la categoría estética aspira a revelar la estructura misma de los objetos y de los fenómenos, colocándose entre la intención humana y la naturaleza íntima del mundo. Se trata de una disposición objetiva, un aspecto interno del goce ante las obras de arte que reproducen las formas de la belleza natural, resaltando así la sugestión, pero también la ambigüedad de la fórmula de Amiel: el paisaje es un estado de ánimo.³⁸⁰

El plano de la contemplación, por el contrario, invita a la trascendencia y es espacio en donde “el aspecto de la naturaleza es devoto”, y el hombre más feliz es “aquel que aprende de la naturaleza la lección de adoración”, como afirmara Emerson.³⁸¹ Esta posición la refrenda el misticismo occidental y el aura de la mitología clásica, pues como señalara Novalis:³⁸² para algunos la naturaleza es una fiesta, un banquete, en tanto para otros es un culto íntimo, religioso. La belleza del paisaje posee una sacralidad propia, lo cual se ejemplifica en las antiguas representaciones chinas y japonesas en las que seres y cosas parecen desaparecer ante la supremacía del juego de elementos como viento, fuego, agua y tierra, sujetas a las leyes cósmicas del *Yin* y del *Yang*, y a los seis cánones de *Hsieh Ho*. Como bien lo explica Marchianò: “no es el hombre medida de lo creado y cumbre de la escala de los vivos, sino que es la naturaleza en su conjunto la que es medida de sí misma, modelo de un renacimiento que el hombre, en cambio, conquista con fatiga. En la doctrina del Loto, la naturaleza budista del universo no distingue entre una ameba, una estrella o un hombre”.³⁸³

El paisaje figurado o imaginado fue resorte anímico en una segunda etapa de la producción pictórica de la maestría que tuvo como punto de partida el denominado grado cero, entendido como un punto de quiebre de la “norma” o estilo –si quisiéramos precisarlo mayormente– que había venido caracterizando mi producción plástica durante varios años. El rompimiento con una constante estilística significó varias cosas, entre ellas: prescindir en la medida de lo posible de todos aquellos elementos anecdóticos de raíz literaria o histórica como motivos de la pintura; persistir en el uso de soportes alternativos como el polipropileno que había empezado a usar, lo mismo que del óleo que había sido ajeno a mi

³⁸⁰ Henri-Frédéric Amiel, *Diario íntimo*, Barcelona, Mateu, 1964.

³⁸¹ Ralph Waldo Emerson, “Nature”, en *The Collected Works of R.W. Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

³⁸² Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales. Fragmentos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.

³⁸³ Grazia Marchianò, *Sugli orienti del pensiero*, Roma, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 1994.

práctica profesional anterior. Las maneras de pintar también fueron trastocadas a sugerencia del profesor titular del Taller, y la nueva práctica consistió en dejar de lado el uso de la línea y del negro para construir las imágenes con el puro color.

En ese contexto, los resultados obtenidos durante ese segundo semestre de la maestría tuvieron como consecuencia dos variables de la producción plástica: por un lado, el conjunto de obra que después denominé como de *expresión estructural*, y por el otro el denominado como *expresión lúdica*, en razón de las formas utilizadas para su creación y de los efectos logrados. La búsqueda de la pintura a partir de la pintura misma constituyó la base anímica de esta etapa de producción, dividida en esos dos segmentos indisolubles de la expresión *estructural* y *lúdica*, la primera de ellas caracterizada por la generación de planos y formas visualmente delimitadas de acuerdo con cierta realidad geométrica, a la manera de una especie de constructivismo gestual, en tanto la segunda, como resultado evolutivo de la anterior, presentada ya como un gestualismo puro del color, con un añadido deconstructivista, consistente en una “transgresión” posterior del plano pictórico, realizado con el propósito de darle mayor contenido y significación. Con la posibilidad de que la “transgresión” misma generara otro producto artístico (pequeñas esferas policromas de papel), validando involuntariamente el principio científico de que la materia (artística en este caso) no se crea ni se destruye, sino sólo se transforma.

Vendría después una nueva etapa a partir de nuevas reflexiones, como la propuesta por el profesor director de esta tesis a sus alumnos, de generar un breve ensayo sobre la práctica profesional a partir de la crítica a un texto del conocido filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, claramente identificado con el pensamiento marxista durante toda su vida intelectual. “Toda vida social es esencialmente práctica”, es el presupuesto marxista retomado por Sánchez Vázquez, y en concordancia con ello agregaríamos que toda producción artística también lo es. De nada sirve lo excelso de las ideas o de los proyectos que llegan a conceptualizarse si no tienen como propósito su realización o materialización. De manera general podemos afirmar que la acción humana que tiende a las transformaciones sociales constituye una praxis creadora, como lo ha venido siendo también la producción artística generadora de nuevos estilos a lo largo de la historia. Pero no toda praxis social o artística tiene la categoría de ser creadora, como nos argumenta Sánchez Vázquez, pues también puede ser reiterativa, reflexiva o espontánea. No sobra decir que lo reiterativo se refiere a lo que se repite sobre la fórmula o el estilo ya probado o logrado, en tanto lo reflexivo se

queda sólo en el terreno de las ideas, mientras lo espontáneo designa aquella práctica descontextualizada de una idea generadora y de sus respectivo proceso transformador de la materia.

Sobre la praxis creadora nos dice nuestro autor que no puede concebirse como una serie continua de actos de conciencia, que tenga que traducirse en otra serie de actos materiales, pues la producción del objeto ideal es inseparable de la producción del objeto real, material, y ambas no son “sino el haz y en envés de un mismo paño, o dos caras de un mismo proceso”. Reafirma: la forma que el sujeto quiere imprimir a la materia existe primigeniamente en la conciencia, pero la forma en cómo se plasma definitivamente en la materia no es la misma de la que preexistía originariamente. Si bien el resultado definitivo estaba prefigurado idealmente, lo definitivo es justamente el resultado real y no el ideal. En consecuencia, los actos prácticos encaminados a someter a la materia obligan a modificar una y otra vez el plan trazado. Así, a lo largo del proceso práctico se va profundizando cada vez más la distancia entre el modelo ideal o prefigurado, y el producto definitivo y real. Ésta es la base en que se finca la praxis creativa, en cuyo proceso se da una retroalimentación entre lo que se piensa y lo que se logra, y que Sánchez Vázquez distingue con los siguientes rasgos: *a)* en ella se da una unidad indisoluble de lo subjetivo y lo objetivo, *b)* una imprevisibilidad del proceso y del resultado, *c)* así como la unicidad y lo irrepitable del producto. De esta forma, en el producto artístico su forma no se identifica con la forma originaria, ni el contenido con el hecho psíquico de que se partió en el primer tramo del proceso creador, ni la materia es la materia prima o primaria no tocada aún por el artista.

Como productor de imágenes, mi práctica creativa se identifica con los principios generales arriba señalados, y sólo diferiría respecto a lo que Sánchez Vázquez llama como la “unidad indisoluble de lo subjetivo y lo objetivo”, que parece contradecir el planteamiento general sobre la praxis creativa. La idea de que parte el artista para realizar una obra es distinta a la idea de que parte el militante comprometido para hacer la revolución. La del primero puede ser enteramente vaga, inverosímil y muy íntima, en tanto la del segundo tiene una naturaleza distinta, porque debe partir de un conocimiento muy profundo de la sociedad en que vive y que quiere transformar. De esta forma, el sentido lúdico de la praxis creativa se relativiza en mucho con relación al planteamiento ideal o referencial del luchador social, de tal manera que los resultados de la praxis artística derivan más de las condicionantes

emocionales invertidas por el artista, en tanto los resultados de la praxis política lo son en función de un conocimiento científico de la realidad social, por lo que en este último caso sí se justifica la “unidad indisoluble de lo subjetivo y lo objetivo”. No así en la praxis creativa, en la que se da mayor énfasis al proceso emprendido y a sus resultados, por sobre el referente o la idea.

Coincido que en la praxis creativa nada tiene que ver el realismo visual de orientación naturista, pues como se afirma, la imitación no sólo es una praxis reiterativa sino también burocrática, en tanto contribuye a reafirmar y reproducir el *status quo*, en un sentido social y más particularmente cultural. La sociedad globalizada y consumista está dominada por la retórica visual de representación naturista, y los *mass media* reproducen y multiplican estas formas visuales por ser las de más fácil consumo y de inducción social. La posición del artista debe ser enteramente revolucionaria, en tanto aspira a romper con la praxis reiterativa y burocrática de producción visual.

Lo imprevisible del proceso y sus resultados, que Sánchez Vázquez menciona como segunda característica de la praxis creativa, también valida mi práctica pictórica, en tanto los procesos que desarrollo siempre están sujetos a cambios, y por lo mismo los resultados terminan por distanciarse de la idea original de que se partió. Este aspecto imprevisible de la obra de arte, aparentemente terminada, puede traer como resultado también un producto inacabado, sujeto a nuevas intervenciones. La importancia de este tipo de praxis es que toma distancia con mayor énfasis de las prácticas reiterativas y burocráticas, generalmente condicionadas por el mercado y el consumo artísticos.

La unicidad y lo irrepetible del producto, que es la tercera característica de la praxis creativa, queda confirmada con lo anteriormente señalado, y lo que es más, la unicidad queda en cierto sentido relativizada, si se considera a la obra de arte como un producto inacabado, sujeto a nuevas intervenciones. No obstante, la existencia temporal o no de cada uno de mis trabajos no invalidan su unicidad e irrepetibilidad, que finalmente contribuyen a reafirmar o transformar el ideal en el que tuvieron su origen.

Del paisaje imaginado al Paraíso perdido

En su epopéyico poema, *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*), John Milton (1608-1674) retoma el tema bíblico de la expulsión de Adán y Eva del estado de felicidad permanente, a causa de su atrevimiento de acceder al placer del conocimiento y del saber. Su subsistencia ahora sería a costa de su propio trabajo y del padecimiento de todo tipo de males y sufrimientos. Desde entonces el sufrimiento de la humanidad será proporcional a los avances que el hombre vaya logrando en el saber. La pérdida del paraíso revela de esta manera a sus protagonistas los costos que implica el disfrute del saber. En el arte, la expresión sublime tiene una relación directa con esa actitud de “nuestros primeros padres” bíblicos y se reconoce como una categoría estética que refiere una belleza extrema que trastorna al artista y al espectador hacia un éxtasis irracional, con sus consecuentes efectos de disfrute o de dolor, imposibles de comprender. Consustancial a la expresión sublime, nuestra mirada se proyecta quizás como la más perfecta y deliciosa de las actividades sensoriales, al llenar la mente con la mayor variedad de imágenes e ideas, dialogando con ellas y produciendo los más diversos placeres de la imaginación. *Paraíso perdido* es una exposición de monotipos inaugurada el 2 de octubre de 2008, en la que presento una serie de obras que conjuga como ejes temáticos el placer y el sufrimiento humanos, provocados por la búsqueda y pérdida de utopías, junto con el disfrute consustancial que trae consigo la producción de imágenes mediante el uso de esa técnica del grabado, que por sus características brinda enormes posibilidades a la intencionalidad gestual. Desde una experiencia muy personal, la producción de monotipos constituye una de las formas más placenteras de producción gráfica, por la potencialidad lúdica que ofrece esa técnica. En la realización de monotipos se conjugan el dibujo y la pintura, porque las particularidades de su técnica posibilitan que así sea. La rapidez de su ejecución exige el ejercicio de una plena libertad dibujística, en donde las intuiciones se van potenciando, permitiendo lograr cada vez resultados más positivos en sentido plástico. En los empleos técnicos lo mismo se recurre al emplastamiento cromático, que algunos realizan con pincel, con rodillo o con ambos instrumentos. Las opciones en este sentido demandan agilidad de aplicación, por lo que el azar juega un rol primordial, sobre todo en los inicios de una sesión de trabajo. Mientras transcurre el tiempo se afinan ideas, trazos y paleta de color, de tal manera que en los resultados finales permiten valorar los logros. Por todo ello reafirmamos el doble estímulo que tiene la producción de monotipos, en los planos emocional y formal de su práctica. Mientras en uno contribuye a brindar la seguridad y el goce durante su realización, en el segundo se posibilita la calidad de sus resultados, observados de manera tangible en el producto final.

Para los artistas visuales nuestra mirada se torna como el más perfecto y delicioso de todos los sentidos porque nos permite irradiar la mente con la mayor variedad de ideas provenientes de la lectura, dialogar con los objetos que observamos a la mayor distancia y puede seguir la más larga acción sin resultar cansada o satisfecha del todo. La mirada parece así destinada a recibir la oferta de todo lo imaginable que nos ofrece la naturaleza, en la más amplia variedad de formas y colores, estimulando con ello nuestra mente con una diversidad de sensaciones, placeres y fantasías. Difícilmente podemos lograr una sola imagen, por más fantástica que resulte, que no haya tenido su primera entrada a través de la vista, y en este proceso entra en juego la facultad de retener, alterar y modificar los componentes de esas imágenes percibidas. De esta manera, un hombre en un calabozo es capaz de entretenerse a sí mismo con las escenas y los paisajes más hermosos que cualquier otro puede encontrar en todo el entorno de la naturaleza. Pero el conocimiento sensible no representa en modo alguno las cosas como son, sino solamente la forma como afectan a nuestros sentidos y en razón de ello nuestro espíritu, que tiene como facultades el conocimiento, el placer y el deseo. De esta manera, en la obra artística intervienen la actividad consciente y la inconsciente, de la misma manera que la naturaleza y el espíritu, que se concilian en una bella armonía de principios opuestos: la idea y la forma, la esencia y la realidad, lo invisible y lo visible. Ya no es el arte una simple imitación de la naturaleza, ni un juego, ni un mero solaz del espíritu, sino algo más grande: la manifestación del principio oculto que anima las cosas de la naturaleza, la intuición artística, que es la intuición trascendental objetivada, logro del arte que no alcanza la ciencia. Se reconoce así la acción artística como una etapa en el despliegue de lo absoluto, un momento del espíritu, cuyo destino es el de manifestar, bajo forma sensible y adecuada, la idea que constituye el fondo de las cosas, pues es en las obras de arte donde los pueblos han depositado sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones; el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia, y sus fenómenos son más expresivos y transparentes que los del mundo real y del acontecer histórico.

El goce estético producido por la mirada se encuadra en las categorías de lo grande, lo singular, lo extraño y lo bello, que proporcionan placer y estímulo a la imaginación, en relación directa con la expresión sublime que provocan otros objetos como los artísticos. Lo sublime y lo bello son categorías mutuamente excluyentes, del mismo modo como lo

son la luz y la oscuridad. La imaginación se ve así arrastrada hacia un estado de terror de lo “oscuro, incierto y confuso”, que sin embargo también implica un placer estético, obtenido de la conciencia de que esa percepción es una ficción. El principio del temor es universal, como universal es el miedo a la muerte, pues nace del instinto de la propia conservación, y de esa forma el sentimiento de lo sublime enlaza con el impulso más primitivo de la supervivencia. Imaginación y fantasía son dos conceptos con cualidades diferentes: un hombre tiene imaginación en la medida que puede copiar claramente la idea de impresión de sus sentidos, y tiene fantasía en la medida que puede recordar, conectar y asociar a su gusto las imágenes internas para así completar representaciones ideales de un objeto ausente. Así, la imaginación tiene el poder de modificar o transformar imágenes, y la fantasía el de agregar o asociar esas imágenes o impresiones almacenadas en nuestra mente. El concepto de lo sublime se define como “lo absolutamente grande”, que sobrepasa al espectador causándole una sensación de malestar, y que se da únicamente en la naturaleza, ante la contemplación acongojante de algo cuya medida sobrepasa nuestras capacidades. “El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de malestar provocado por la inadaptabilidad de la imaginación en la estimulación estética de magnitudes respecto a la percepción provocada por la razón, y a la vez un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia éstas es, empero, ley para nosotros.”³⁸⁴ El sentimiento de lo sublime, nos dice Schopenhauer, es resultado de la observación de un objeto maligno de gran magnitud, que podría destruir al observador. Las fases entre uno y otro pueden ir en un sentido progresivo, que va del sentimiento más simple de lo bello (el placer que provoca la luz reflejada en una flor), a los distintos estadios de lo sublime (el infinito desierto o el mar turbulento que amenazan al espectador, hasta la inmensidad espacial que muestra la insignificancia del espectador frente a la naturaleza).³⁸⁵

En carta dirigida a Goethe, Schiller apuntaba que para él “el sentimiento carece al principio de un objeto concreto y claro; éste se forma más tarde. Se da previamente una especie de disposición musical del ánimo, y sólo después surge en mí la idea poética”.³⁸⁶ De esta manera, el sentimiento sublime determinaba el momento arbitrario de la estructura, al

³⁸⁴ Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 246), 1999.

³⁸⁵ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Mestas, 2007.

³⁸⁶ Friedrich Schiller, “Carta a Goethe, en Weimar (1796)”, en Novalis, *et al.*, *Fragments para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994, p. 45.

someter ésta a una finalidad que no provenía precisamente de conceptos objetivos. Por su parte, Schelling “enfrenta lo absoluto más elevado como un todo libre de determinación a lo particular condicionado, y considera que en esto particular la fantasía llega a compensar la limitación con un contenido absoluto”,³⁸⁷ mientras Novalis insiste en el poder que tiene la fantasía “para constituir realidad en la autoconciencia [, definiendo con ello] la aspiración de la fantasía a la transformación formal del sujeto en algo íntegro que reconoce su propia realidad y la asienta”.³⁸⁸ La inspiración, en opinión de Novalis, se experimenta como un movimiento en el que “la fantasía establece la naturaleza de la realidad del sujeto, [y] posee libertad de conocimiento”.³⁸⁹ De igual manera reconocía, también Schlegel, que no es el arte ni las obras las que hacen al artista, sino el sentido, el entusiasmo y el impulso,³⁹⁰ y Schelling abundaba al afirmar que el arte “no se organiza únicamente por la conciencia”, pues a la actividad consciente ha de ligarse una fuerza inconsciente, y de la compenetración y del recíproco influjo de ambas surgirá el arte más elevado.³⁹¹

En la imaginación y la fantasía tiene sus pilares la *expresión sublime*, frase que llego a utilizar para catalogar el conjunto de obra plástica realizada durante el segundo año de la maestría, y en la que se condensan los resultados más acabados de lo aprehendido durante ese ciclo académico. En la *expresión sublime* se conjugan con mayor entereza las propuestas que le precedieron: la *expresión estructural* y la *expresión lúdica*, para dar sentido a una nueva direccionalidad propositiva, en términos formales y discursivos. Una muestra de estos trabajos dio pie a la exposición organizada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (inaugurada el 19 de agosto de 2010), que tuvo por título “Materialidad revelada”, y en la que se reseña: “[...] la pintura de Benigno Casas busca también desmitificar la tradición al experimentar con soportes de polipropileno, en los que conjuga cierta inclinación por las formas básicas y los mecanismos del subconsciente, para reafirmar una intencionalidad de marcado sentido lúdico de la que derivan diversidad de emociones, con toda su descarga de energía vital. En la relación arte-juego su pintura propugna una acción enteramente libre, ajena a todo mandato o ideología, que tiene como base el desarrollo del instinto y como principios el gusto y el placer; lo lúdico-artístico consiste así en un

³⁸⁷ Friedrich W.J. Schelling, “Limitación pura de lo absoluto indivisible (1802)”, en Novalis, *et al., op. cit.*, p. 46.

³⁸⁸ Novalis, “Granos de polen (1797-1798)”, en Novalis, *et al., op. cit.*, p. 49-52.

³⁸⁹ Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 36), 1990, p. 10.

³⁹⁰ Friedrich Schlegel, “Fragmentos del Lyceum (1797)”, en Novalis, *et al., Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994, p. 75.

³⁹¹ Friedrich W.J. Schelling, “Espíritu creador y ciencia de la naturaleza (1807)”, en Novalis, *et al., Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994, p. 55.

escaparse de la cotidianidad visual y vivencial, hacia una esfera de actividad temporal que posee su propia lógica y contexto, a la manera de un *intemezzo* de y para recreo”.³⁹²

Sujeto y cotidianeidad en imágenes de la ciudad de México

Durante un curso de “Visión urbana” impartido en el posgrado, tuvimos oportunidad de revisar y comentar distintos textos en los que se reflejaban diversidad de opiniones y percepciones sobre la ciudad, dentro de una variedad de contextos históricos, sociales y culturales. Comentamos lo mismo posiciones optimistas que negativas acerca del presente y futuro de las grandes urbes, y sobre la condición de sus habitantes, en las que se expresan miradas de extrañeza frente al otro, comparativas o nostálgicas sobre la naturaleza de los conglomerados urbanos, y sobre la capital de nuestro país discutimos textos que desde el enfoque disciplinar rescataban la grandeza del pasado prehispánico o la opinión del sujeto sobre su entorno, lo mismo que del habitante de la Nueva España o del México decimonónico o contemporáneo.

Lo que nos resultó claro de los contenidos de todas estas lecturas, es que las opiniones escritas reflejan en última instancia la posición social y cultural del sujeto sobre la ciudad, lo que a su vez contribuye a la construcción de imaginarios sobre la misma. La ciudad de México, lo mismo que nuestro país, ha venido siendo construida sobre la base de estos imaginarios entre la diversidad de sus habitantes y visitantes. La conquista y caída de la antigua Tenochtitlan se intuyó de alguna forma por sus ilustres monarcas, como parte de un ciclo mitológico de renovación solar que formaba parte de su particular cosmovisión. Los conquistadores españoles a su vez asumieron la responsabilidad de construir una nueva ciudad a imagen y semejanza de la metrópoli española y por eso la llamaron “Nueva España”, sin considerar la naturaliza distintiva que adquiriría con el tiempo la nueva urbe al integrar a la enorme población de indígenas sometidos y conquistados.

Si bien durante los cuatro siglos siguientes la ciudad de México se pretendió ir la urbanizando y gobernando de acuerdo con la traza y principios monárquicos de las ciudades europeas, la conciencia política criolla no se conformaría con ello y mucho menos con el carácter colonial de las posesiones españolas que sólo funcionaban como proveedoras de riquezas y materias primas para Europa. Las reformas borbónicas y el

³⁹² Benigno Casas, *Materialidad revelada* (cat. exp.), México, UACM, 2010.

pensamiento liberal incidirían también en las conciencias de ultramar, para ir generando las nuevas ideas de emancipación independentista, que sin embargo llevaría muchísimos años consolidar hasta después de liberado México de la corona española. Parece que haría falta aún una gran reforma liberal encabezada por Benito Juárez para lograr la plena independencia de todos los poderes imperiales, lo mismo que una sangrienta revolución social iniciada por Madero en pleno siglo XX.

La ciudad de México no se sustrajo a todos esos cambios históricos que le han venido dando su perfil, como a la nación entera, y después de la conquista llegó a ser campo de batalla de realistas e insurgentes, de conservadores y liberales, de federales y revolucionarios. Cuando en 1917 se proclamó una avanzada Constitución política que reafirmaba el carácter independiente, reformista y revolucionario de nuestro país, nos hemos dado cuenta sin embargo que en el territorio nacional y sobre todo en la ciudad de México, por ser la gran capital de la república, se sigue reflejando la significativa pluralidad cultural nacional. Los habitantes de la gran urbe son tan distintos entre sí, como distinta es la composición social en todos los rincones del país, y para darnos cuenta de ello basta comparar no sólo a los habitantes sino los diversos espacios urbanos que conforman la zona metropolitana del valle de México, como región extensiva de la gran urbe capitalina.

Para nadie resulta desconocida la diferencia entre los habitantes de la amplísima zona oriente de la ciudad, como lugar de arraigo de numerosos emigrantes de las zonas rurales del país, con los que habitan en algunos espacios de la zona poniente en lugares como las Lomas o Santa Fe. De igual forma, los ciudadanos que viven en las colonias populares del norte de la ciudad y en sus zonas industriales, nada tienen que ver con los habitantes del sur, donde predominan las colonias de la clase media acomodada y alta. Los habitantes de los barrios del Centro Histórico se distinguen también de los del resto de la capital, y así sucesivamente, de tal manera que la ciudad de México puede ser vista como un real espejo del conglomerado humano y cultural de todo país, con todas sus afinidades y disparidades. Y sin embargo cada uno de estos grupos humanos: sociales, étnicos, culturales o de género, contribuyen a la construcción de lo urbano y de la ciudad a partir de sus respectivos imaginarios.

Los urbanistas, diseñadores, pintores, grabadores, fotógrafos y otros hacedores de imágenes no estamos distantes de lo que visualmente nos ofrece la ciudad, de tal manera

que se nos presenta la oportunidad de desarrollar proyectos en los que podamos ofrecer nuestra particular percepción sobre las distintas circunstancias ciudadanas. En lo personal me he interesado por desarrollar una propuesta que tenga como referente principal la relación del sujeto con su ciudad, y más específicamente con los espacios en los que vive, labora, interactúa o se recrea. La vida ciudadana se ha vuelto tan compleja en las grandes urbes como la nuestra, que a veces los ciudadanos nos vemos obligados a recorrer largas distancias para poder llegar al lugar de trabajo, para conseguir cierto producto o bien para poder acceder a diversos servicios, sean éstos de salud, educativos, etcétera. El antropólogo francés Marc Augé ha llegado a distinguir los *lugares* y *no lugares* de la ciudad, para referirse a los espacios significativos y a los que no lo son para el habitante urbano.³⁹³

Esa relación del sujeto con su ciudad es la que me interesa rescatar en el proyecto visual que propongo, a partir del registro fotográfico de la cotidianidad urbana diaria, que se expresa a través de las más diversas manifestaciones. En esta interacción de los sujetos con los espacios urbanos se pueden involucrar aspectos sociales, históricos, étnicos, políticos y de otra naturaleza. Nuestra condición de estetas nos ofrece posibilidades excepcionales de percepción sobre nuestra gran ciudad, y la experiencia personal lograda en este sentido es la que ofrezco en este ensayo fotográfico, que se compone de un conjunto de veinte fotografías sobre la ciudad de México y sus habitantes.

Neopictorialismo, una propuesta gráfica

Para algunos autores³⁹⁴ la fotografía ha devenido en un arte por excelencia posmoderno, en tanto su práctica se ha desarrollado considerablemente masiva, popular y yuxtapuesta con otras disciplinas artísticas, merced a la irrupción de la tecnología digital y a los diferentes usos sociales generados por la mercadotecnia fomentadora de la excesiva producción y consumo de imágenes. Sus funciones han rebasado por mucho las originalmente planteadas, de instrumento descriptivo, documental y publicitario, para proyectarse como un medio más de la expresión artística. Por lo mismo, quienes la practicamos en un sentido

³⁹³ Véase Marc Augé, *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona Gedisa, 1993.

³⁹⁴ Destacamos entre otros: Joan Fontcuberta (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, s.f.; Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, México, Serieve/Conaculta/UNAM/Fundación Televisa, 2009; Rosalind Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002; Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2010; Fred Ritchin, *Después de la fotografía*, México, Serieve/Conaculta/UNAM/Fundación Televisa, 2010; Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

estético y multidisciplinar, nos orientamos a presentar propuestas que la distinguan y la proyecten más allá de esos usos.

Dentro de la fotografía, entendida como una disciplina de la expresión artística, se pueden diferenciar dos tendencias principales entre sus autores, derivadas de alguna manera de los medios técnicos de producción de que se valen, y de la posición que cada uno asume respecto al discurso y proyección que imprimen al conjunto de su obra. La primera tendencia puede ser denominada como purista, y abarca a todos aquellos fotógrafos que cuentan con un trabajo consolidado y reconocido que tiene como base la defensa y práctica de la fotografía como documento intocable, a partir de su reproducción lograda con los medios tradicionales mediante el uso de la cámara oscura y del laboratorio, y que ante los avances de la fotografía digital se han empeñado inclusive en profundizar en torno sus modos de producción personal, rescatando antiguas técnicas, materiales y maneras de trabajar. Algunos partidarios de este purismo fotográfico incurren incluso en descalificar a la fotografía digital como un arte menor, por estar sujeta a la manipulación y con ello carecer de la verosimilitud que supuestamente caracteriza a la fotografía documental, basada en los procedimientos analógicos. Otros fotógrafos de esta corriente empiezan a incursionar en los medios digitales, pero sólo como mecanismos de difusión y organización de sus catálogos, más que como técnica de producción de imágenes.³⁹⁵

No obstante, importa señalar que la manipulación de imágenes a la que alude esa corriente no sólo es inherente al uso de su reproducción digital, pues el crítico Joan Fontcuberta³⁹⁶ se ha encargado de mostrarnos cómo –desde finales del siglo XIX– maestros reconocidos de la fotografía documental han incurrido en la manipulación de imágenes mediante mecanismos como la sobreimpresión, escenificación o composición en algunos de sus trabajos emblemáticos de carácter social y humanístico, entre ellos Robert Doisneau, Eugene Smith y Sebastiao Salgado. Ellos se dieron cuenta que su misión en esos momentos no consistía en dar forma a la verdad sino a la persuasión, y en la actualidad nadie les reclama por ello. Reitera Fontcuberta que en realidad todas las fotografías son manipuladas, pues enfocar es una manipulación, lo mismo que escoger el momento oportuno del disparo. No existe acto humano que no implique manipulación, por lo que esta acción no

³⁹⁵ Esta tendencia tiene como bases de apoyo a autores como Gisèle Freund (*La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983) y Susan Sontag (*Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981), y en México tiene un fuerte arraigo entre los fotógrafos ligados al fotoperiodismo: Nacho López, Héctor García, Rogelio Cuéllar, Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, etcétera.

³⁹⁶ Véase Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, *op. cit.*, pp. 209-212.

está exenta de valor moral *per se*, y el hecho de que arrastre connotaciones negativas es un prejuicio contra el que se debe luchar.³⁹⁷

En la segunda tendencia se encuentran también varios fotógrafos de la vieja escuela, pero también muchos jóvenes cuyas intenciones han ido más orientadas en la utilización de las nuevas técnicas proporcionadas por la fotografía digital que en esencia ha prescindido del uso del laboratorio, o en algunos casos han recurrido a una especie de producción híbrida en donde se mezclan los medios analógicos y los digitales, de la misma forma en que incurren al entrecruzamiento con otras disciplinas como la pintura, el grabado, el dibujo, la escultura, el video o la instalación. Artistas visuales, formados en otras disciplinas se han volcado al uso de la fotografía para desarrollar y fortalecer proyectos de naturaleza heterogénea, en donde el discurso conceptual tiene prevalencia.³⁹⁸

Se pertenezca o no a alguna de estas dos tendencias de la fotografía artística actual, la realidad es que existe una sobresaturación de imágenes que proporcionan más información que conocimiento, frente a la que los fotógrafos tienen la responsabilidad de rescatar su oficio no como un fin en sí mismo, sino como un medio de conocimiento de su entorno y de sí mismos como productores de arte. La fotografía, así, no estará desligada de los procesos de construcción del saber y de la expresión humana, porque predominantemente pasará de lo descriptivo a lo discursivo, en correspondencia con la evolución que ha tenido como medio de reproducción de imágenes cada vez más sofisticado. Sobre ello nos dice el mismo Joan Fontcuberta que “todavía estamos en un periodo de cierta hibridación y cuando decimos fotografía digital todavía no acabamos de definir con precisión a qué nos referimos, pero es cierto que es un tipo de imagen que por las posibilidades de intervención se aleja del documento como reflejo de lo real para facilitar un tipo de trabajo más interpretativo, más discursivo, más narrativo”, es decir de connotaciones artísticas.

La fotografía que con propósitos estéticos se practica en los tiempos más recientes va en esta dirección descrita por Fontcuberta, y se ha valido en gran medida de las posibilidades que le proporcionan los medios digitales de reproducción. Esta condición le ha permitido

³⁹⁷ Joan Fontcuberta, “Introducción”, en *Pedro Meyer. Verdades y ficciones, un viaje de la fotografía documental a la digital*, México, Casa de las Imágenes, 1995, pp. 11-12.

³⁹⁸ En esta tendencia destaca la particular presencia del legendario Carlos Jurado, quien ha innovado en sentido técnico y estético la fotografía en nuestro país, lo mismo que el también ya reconocido Pedro Meyer, quien ha persistido en su defensa de la fotografía digital. Además de un grupo numeroso de fotógrafos más jóvenes entre quienes están Gerardo Suter, Ricardo Garibay, Javier Hinojosa, Lourdes Almeida y Agustín Estrada.

acercarse e interactuar con otras disciplinas de las artes plásticas como el grabado, la pintura y el dibujo, para generar nuevas formas y discursos que la trasciendan y la coloquen en el mismo nivel de las otras formas de expresión artística.

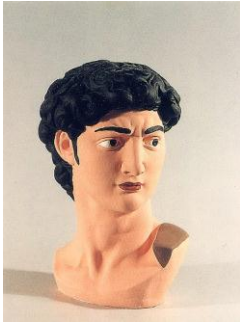
El ensayo fotográfico, motivo de este apartado del trabajo de tesis, persevera un poco en ese propósito, y tiene el nombre de *Neopictorialismos* precisamente porque parte de la premisa de que la fotografía no puede ser vista de manera purista y ajena a las otras formas de producción artística. Al igual que la pintura y los otros géneros de expresión, la fotografía ha llegado a trascender sus propósitos originarios como medio exclusivo de reproducción de la realidad, aunque de ella parta, para llegar a proyectarse y reafirmarse como un medio más de expresión personal, con toda la carga emocional que caracteriza a las otras formas de manifestación artística. Fotografía y gráfica digital se conjugan en la propuesta que presentamos como parte de esta tesis, ajena completamente a todo purismo disciplinar, que sólo tiene el propósito de redimensionar las imágenes aprehendidas en un sentido lúdico y pictórico con medios digitales.

Se llama *Neopictorialismos* precisamente porque tiene sus antecedentes argumentales y gráficos en la fotografía pictorialista propugnada por Alfred Stieglitz y Edward Steichen a principios del pasado siglo, cuando buscaban su liberación de aquella concepción que la limitaba tan sólo como un medio de reproducción de la realidad. Los pictorialistas estadounidense y europeos, cohesionados alrededor de Camera Work, contribuyeron para que la fotografía lograra precisamente emanciparse de su atadura como medio reproductivo. La sensibilidad y el talento de ese grupo de creadores catapultaron la fotografía a posibilidades infinitas de expresión, y a casi cien años de la magna exposición pictorialista realizada por la Photo-Secession en 1910, que tuvo lugar en Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, la irrupción de la tecnología digital le abre nuevos horizontes para proyectarla en un sentido que nos parece oportuno denominarlo como neopictorialista, por la amplitud de medios de expresión que enfrenta. De la misma manera que el neoexpresionismo de finales del siglo XX redimensionó el espíritu y los postulados paradigmáticos del primer movimiento expresionista, el neopictorialismo contemporáneo refrenda las aportaciones pictorialistas de la Photo-Secession en la nueva proyección de la revolución digital. Finalizamos con las palabras del fotógrafo bangladeshiano Shahidul Alam: “¿Y qué de una fotografía hecha de la nada? ¿Y qué de pintar con la luz? ¿Es acaso fotografía? Definitivamente, si podemos pintar con luz podemos pintar con sueños,

podemos crear la neblina de la mañana o el resplandor del atardecer. ¿Es acaso falso? De ninguna manera. Cualquier otra cosa puede ser falsa en nuestra tenue existencia, pero la imaginación no lo es. Todo lo que valoramos y luchamos por defender, todo lo que nos da fuerza está hecho de sueños y por eso debemos continuar soñando. Y si los píxeles son el vehículo que realizará nuestros sueños, que así sea.”³⁹⁹

³⁹⁹ Cit. en *Pedro Meyer...*, *op. cit.*, p. 14.

NEORROMÁNTICOS



Hans Peter,
David Kopf, 1990.



K. Kilimnik,
El Matterhorn nocturno, 2012.



K. Donachie, *A primera hora de madrugada*, 2003.



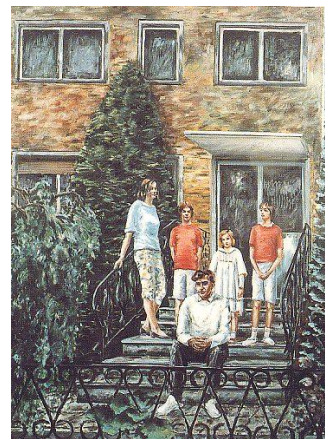
Peter Doig, *Lunker*, 1995.



Uwe Henneken, *Bondad desconocida*, 2012.



Justine Kurland, *Pastores*, 2003.



Michael Bach, *Familia*, 1987.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN ESTRUCTURAL, 2007



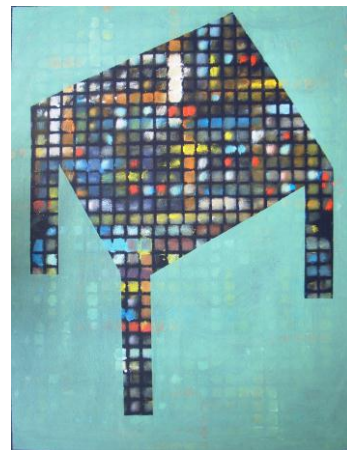
Mesa-banco, óleo-propileno, 58 x 45.



Ventana inversa, óleo-propileno, 45 x 58.



Silla, óleo-propileno, 58 x 45.



Mesa policroma, óleo-propileno, 58 x 45.



Escalera al cielo, óleo-propileno, 58 x 45.



Mesa y media, óleo-propileno, 58 x 45.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN ESTRUCTURAL, 2007



Caja, óleo-propileno, 58 x 45.



Cubo, óleo-propileno, 58 x 45.



Pupitre, óleo-propileno, 58 x 45.



Ave fenix, óleo-propileno, 58 x 45.



Mesa trunca, óleo-propileno, 45 x 58.



Trigal, óleo-propileno, 58 x 45.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN ESTRUCTURAL, 2007



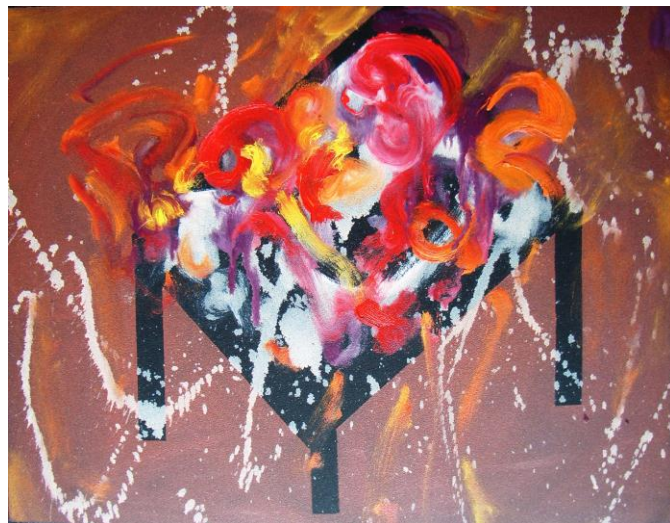
Mesa espacial, óleo-propileno, 58 x 45.



Paisaje encapsulado, óleo-propileno, 58 x 45.



Vestimentas, óleo-propileno, 58 x 45.



Mesa con naturaleza muerta, óleo-propileno, 58 x 45.



Ventana al pasado, óleo-propileno, 58 x 45.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN LÚDICA, 2007



Serranías, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Canal gélido, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Tierra de fuego, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Estrecho de Magallanes, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Doble rívera, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Isla pacífica, acrílico-papel kraft, 50 x 63.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN LÚDICA, 2007



Huella, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Amazonas, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Marea roja, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Cabo de Hornos, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Canal de Suez, acrílico-papel kraft, 50 x 63.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN LÚDICA, 2007



Doble afluente, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Peninsular, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Antártico, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Subterráneo, acrílico-papel kraft, 50 x 63.



Afluentes, acrílico-papel kraft, 50 x 63.

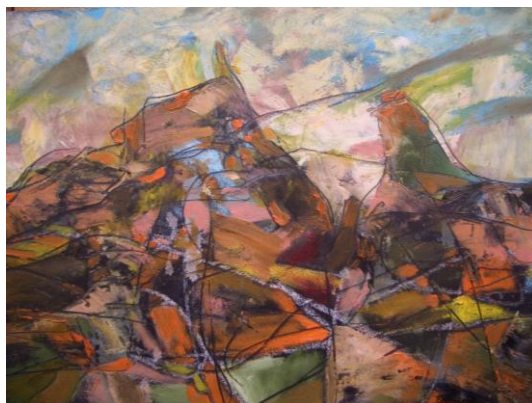


Ruta inhóspita, acrílico-papel kraft, 50 x 63.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN SUBLIME, 2008



Paisaje maorí, óleo-propileno, 29 x 45.



Montañas de fuego, óleo-propileno, 29 x 45.



Volcán negro, óleo-propileno, 29 x 45.

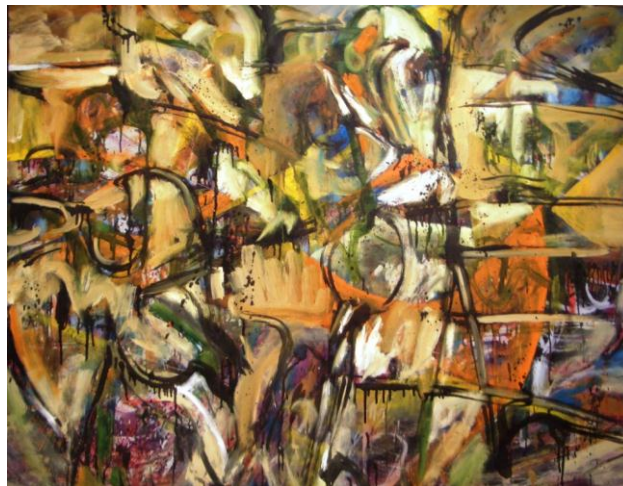


Caminos entrecruzados, óleo-propileno, 29 x 45.



Tromba, óleo-propileno, 29 x 45.

BENIGNO CASAS, PINTURA / EXPRESIÓN SUBLIME, 2008



Paraíso perdido II, óleo-propileno, 90 x 116.



Tiro al blanco, óleo-propileno, 90 x 116.



Reticula, óleo-propileno, 90 x 116.

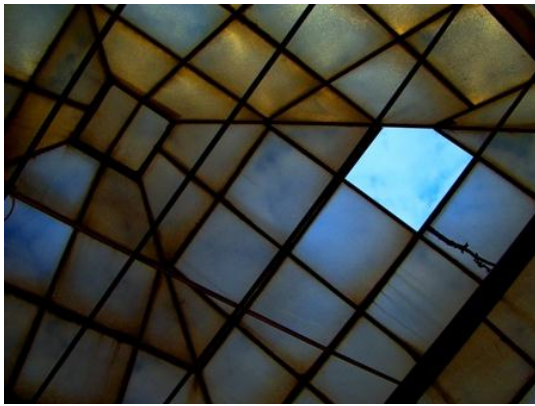


Bosque brumoso, óleo-propileno, 90 x 116.



Cubo, óleo-propileno, 90 x 116.

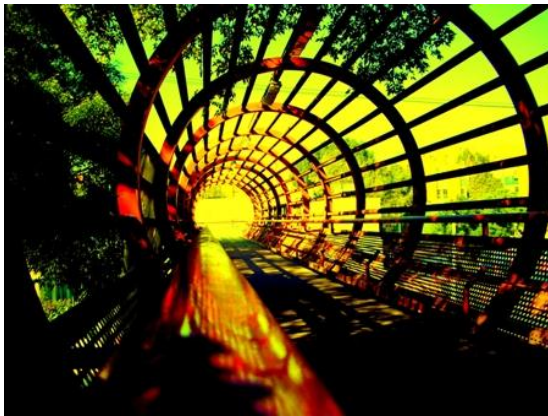
BENIGNO CASAS, FOTOGRAFÍA / NEOPICTORIALISMO, 2008



Caleidoscopio, impresión digital.



Diagonales, impresión digital.



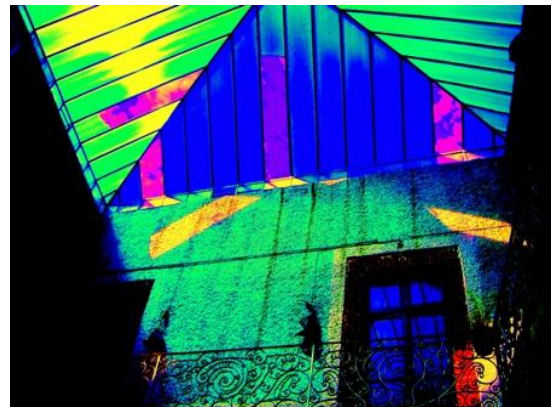
Perspectiva circular, impresión digital.



Ventana a la imaginación, impresión digital.



Composición, impresión digital.



Triángulo, impresión digital.

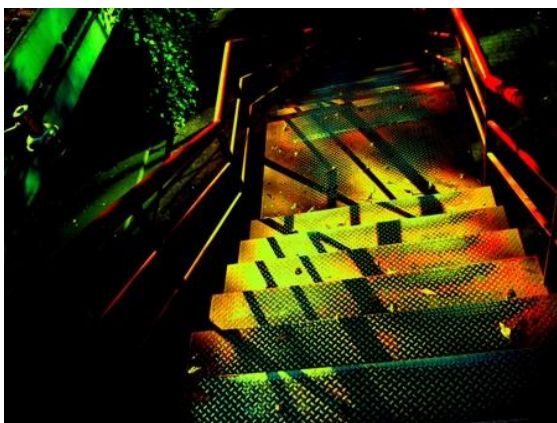
BENIGNO CASAS, FOTOGRAFÍA / NEOPICTORIALISMO, 2008



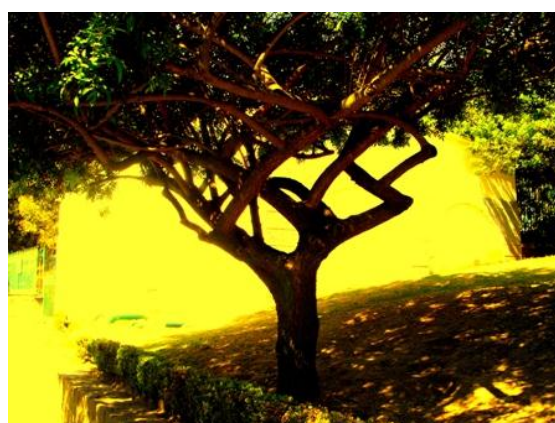
Palma urbana, impresión digital.



Luz y sombra, impresión digital.



Escaleras, impresión digital.



Arbóreo, impresión digital.



Sombra orgánica, impresión digital.



Enredo aéreo, impresión digital.

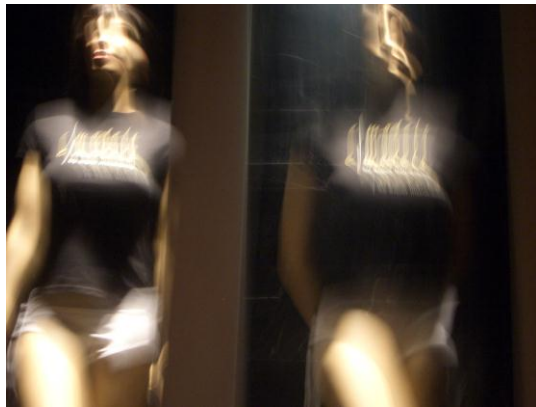
BENIGNO CASAS, FOTOGRAFÍA / NEOPICTORIALISMO, 2009



Mesón del sur, impresión digital.



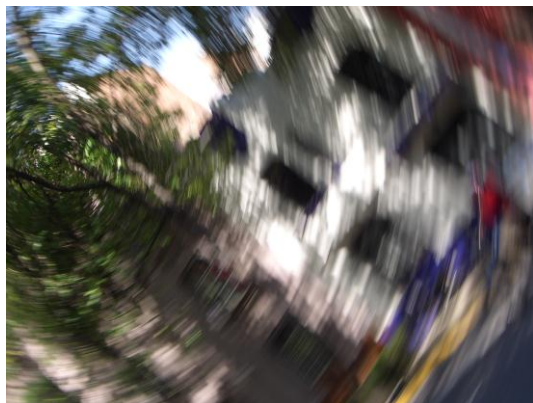
Sin título, impresión digital.



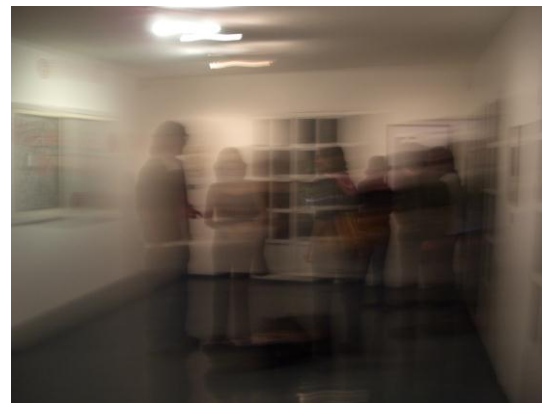
Gemelas, impresión digital.



Sin título, impresión digital.



Remolino, impresión digital.



Sólo sombras, impresión digital.

CONCLUSIONES

El romanticismo revolucionó el arte en todas sus manifestaciones y enraizó en el pensamiento ilustrado en un ambiente de agitación filosófica y literaria que en términos programáticos asumió el movimiento denominado como *Sturm und Drang* (“*Tormenta e Impulso*”), que tenía como principio la rebelión contra los sistemas cerrados de pensamiento, a los que anteponía la exaltación del sentimiento como fuerza incontenible y el de la individualidad como condición necesaria para la creación artística. El concepto innovador de este movimiento fue el del genio artístico, irracional y creativo, insumiso a la razón ilustrada y que se movía con entera libertad interior, distante a cánones y convencionalismos impuestos por la sociedad. Esa libertad individual apelaba a la subjetividad, la intuición, la pasión y la inspiración, contribuyendo con ello a la generación del “superhombre”, con el que se retomaba la naturaleza humana como centro de la atención universal; contribuyendo con ello al nacimiento de un nuevo concepto del arte que debía reflejarse en la más amplia libertad creativa, en el derecho a la fantasía y en el rechazo a todas las limitaciones derivadas de reglas y tradiciones impulsadas por el neoclasicismo.

Entre los románticos persistía una concepción del arte entendida como expresión de la genialidad creadora y la inspiración divina, y su protagonista era un intelectual aislado socialmente, pero fiel intérprete de la “religión del arte”, en conflicto permanente con su entorno.⁴⁰⁰ La imaginación romántica era instrumento de revelación espiritual dentro del mundo sensible, elemento mediador entre el hombre y la naturaleza que permitía al artista incursionar en un estado de particular conciencia que, de acuerdo con Caspar David Friedrich—, propiciaba a cerrar el “ojo físico para poder ver con el ojo del alma”. La imaginación así entendida se convirtió en símbolo del oculto e inexplorado poder de la mente, que transformó en un campo de investigación sin límites los itinerarios ignotos de la

⁴⁰⁰ Caspar David Friedrich, “Sobre arte y espíritu artístico (sin fecha)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994, p. 132.

psique en sus manifestaciones más dramáticas, para dar lugar a la expresión más exultante de la genialidad creadora, de la locura al triunfo del individuo.

El punto convergente del sujeto místico y la presencia infinita de la naturaleza se dio a través del sentimiento, como noción fundamental del pensamiento romántico. En el sentimiento estético se alude a un presentimiento del universo vinculado a la conciencia moral, al presagio de la divinidad y a una forma de comprensión que integra la capacidad racional y la sensible, a efecto de forjar una peculiar crítica al conocimiento discursivo apoyado en la ciencia demostrativa y racionalista. El romanticismo no es propiamente una estética de la *recepción*, al estar fundamentado en otro tipo de valores como el modo de ver y de disfrutar el arte. La relación del artista con la naturaleza tiende a redimensionarse, al conceder mayor importancia a la vinculación obra-autor, proyectando al romanticismo mayormente como una estética de la *producción*, que enfatiza la crítica hacia la representación mimética, que suponía una actitud meramente receptiva y pasiva, contra la autónoma y creativa que postulaban los románticos. Con la irrupción romántica entra en crisis la idea del arte vinculado a la sola reproducción de la naturaleza, y se asume el paradigma de que la producción artística se da como una proyección de la subjetividad del artista. El arte deja así de ser imitación para ahora pasar a ser expresión.

La tradición romántica sería retomada por diversos pensadores, cuyas ideas contribuyeron a generar las bases para el surgimiento de nuevos movimientos artísticos, entre los que destacaría precisamente el expresionismo. Sin duda las aportaciones de Wilhelm Worringer resultan significativas para el entendimiento del movimiento expresionista, a partir del supuesto de que la obra de arte se encuentra del lado de la naturaleza como un organismo autónomo, sin nexo con ella, si es que por “naturaleza” se entiende la superficie visible de las cosas. Lo bello natural no constituye ninguna condición del objeto artístico, aunque ha llegado a ser un valioso factor de éste. La estética moderna pasa del “objetivismo estético al subjetivismo estético”, lo que quiere decir que no parte de la forma del objeto estético sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, y culmina con una teoría denominada como del *Einfühlung* (proyección sentimental), que Worringer retoma como punto de partida para llegar a la abstracción. Así, mientras el afán de *Einfühlung* —como supuesto de la vivencia estética— encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de la abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a la ley y necesidad abstractas. La

abstracción se asume como el instinto de arrancar el objeto de su contexto natural, con el objeto de romper sus relaciones para clarificarlo, estabilizarlo y darle una forma nueva y absoluta. Así, la empatía es la base del “naturalismo”, mientras la abstracción del “estilo”.

Die Brücke (El Puente) y *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) son los grupos de artistas históricamente reconocidos que dieron materialidad a la pintura expresionista. Tres son las raíces inmediatas que se encuentran en su origen: *una*, el simbolismo del *Jugendstil* o *Art Nouveau*, opuesto a las formas tradicionales de ornamentación para reivindicar las formas más emocionales y sugestivas que tenían como base el plano bidimensional, con especial énfasis en la línea y la forma; *dos*, la influencia determinante de individualidades artísticas como Van Gogh, Gauguin, Munch y Ensor, quienes fueron tomados como ejemplos y modelos a seguir; *tres*, el descubrimiento del arte tribal hasta entonces poco conocido y valorado, materializado en la escultura de los pueblos africanos y de los maoríes de los mares del sur. El Jinete Azul no era una escuela ni un movimiento, y la crítica que hiciera Nolde hacia El Puente, en el sentido de que la obra de sus integrantes era confusamente similar, no podía aplicarse hacia los integrantes del Jinete, que desde su primera muestra dejaban claro su propósito de “mostrar, en la *variedad* de las formas presentadas, que el deseo interior del artista da como resultado una multiplicidad de formas”.⁴⁰¹ Esa diversidad estimuló y reforzó la vitalidad del grupo y de sus integrantes, interesados más por la actitud mental que por las formas a través de las cuales expresaban ese espíritu. Para el año de 1911 los conceptos románticos del grupo y en particular de Kandinsky quedarían claramente plasmados en un ensayo programático: el artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística; separada de él adquiere vida propia y se convierte en un ente independiente que posee una vida material real; el arte en su conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana. El arte es el lenguaje del alma y de las cosas que para ella significan su alimento. Si el arte se sustrajera a esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que tienda a sustituirlo. En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que el alma y el arte mantienen una relación recíproca de efecto y perfección.

La primera vez que se habló de expresionismo abstracto fue en el año de 1919, en la revista *Der Sturm*, ilustrada en sus interiores con grabados expresionistas. Posteriormente, Alfred

⁴⁰¹ *Der Blaue Reiter*, catálogo de la primera exposición, Munich, 1911.

Barr utilizó este término para referirse a las obras de Wassily Kandinsky, y llegó a distinguir dos tradiciones del arte abstracto: una de ellas marcadamente geométrica y estructural, que tenía sus orígenes en la obra de Georges Seurat y Paul Cezanne, pasando por el cubismo, los constructivistas rusos y holandeses, y la otra que se remonta a las teorías de Paul Gauguin y su círculo, que evolucionó desde el fauvismo de Henri Matisse hasta el expresionismo abstracto de Kandinsky, anterior a la guerra. Pero el expresionismo abstracto se consolidaría orgánicamente como tendencia a mediados del siglo XX, con la obra de Mark Rothko, Adolph Gottlieb y Barnett Newman, quienes reafirmaron su propuesta plástica con base en los principios de la “exploración, afirmación y expresión de uno mismo”.⁴⁰² Desde la década de 1940 estos artistas se autodefinían como “creadores de mitos modernos”, apoyados en las culturas primitivas y arcaicas, de las que se valían para generar una serie de metáforas y símbolos sobre la situación trágica del hombre moderno. En carta hecha pública por esos años, validaban su posición como creadores, a manera de proclama, reconociendo al arte como una aventura en un mundo desconocido que sólo podía ser explorado por aquellos dispuestos a arriesgarse, apelando a la libre imaginación. Como artistas se fijaron el propósito de lograr que el espectador pudiera ver a su modo, para lo cual favorecían la expresión sencilla del pensamiento complejo, inclinándose por las grandes dimensiones por su impacto inequívoco, al igual que por las formas planas porque contribuyen a destruir la ilusión y revelan la verdad. Se pronunciaron contra el academicismo y validaron los temas trágicos e intemporales, reivindicando un parentesco espiritual con el arte primitivo y arcaico.

Si Mondrian en sus últimos trabajos buscaba eliminar lo trágico y sublime del arte, los expresionistas estadounidenses se proponían rescatarlo y cultivarlo bajo la influencia de Nietzsche, quien fungiría como puente y referente conceptual de los nuevos artistas que surgirían en Europa en las últimas décadas de ese siglo, en las ciudades de Berlín, Düsseldorf, Hamburgo y Colonia, sedes del surgimiento del neoexpresionismo, que asumió el retorno de la pintura como un medio eficaz para hallar la razón histórica de su presente, como la manera más directa de asimilar la modernidad y como una forma de reencuentro con su tradición cultural. El surgimiento de este movimiento constituyó asimismo un retorno a la visión romántica de origen gótico-renacentista, fundamental en la reconstrucción de la nacionalidad alemana, y ajena a la visión nacionalsocialista hitleriana. Entendida como *continuum* del romanticismo de finales del siglo XIX y del expresionismo

⁴⁰² Barbara Hess, *Expresionismo abstracto*, Colonia, Taschen, 2005, pp. 10-11.

surgido a principios del XX, el neoexpresionismo se vinculó también en forma manifiesta con el expresionismo abstracto estadounidense. Combina un sentido de lo particular autóctono y existencial, con una proyección internacional del más elevado espíritu creativo. Esta unión de tradición germánica y vanguardia internacional se liga a un fenómeno de renovación romántica que suma tradiciones y paradojas, donde se mezclan novedad y originalidad, tradición y modernidad. Concluida la segunda guerra mundial, los artistas alemanes y europeos volvieron su mirada hacia las vanguardias internacionales, al tiempo que reencontraron su propia tradición neoexpresionista.

La actualidad estética y poética de lo neorromántico se da a partir de una serie de presupuestos que giran alrededor de los nuevos contextos de producción, distribución y consumo del arte contemporáneo identificados con esta corriente. En años recientes de este nuevo siglo resurge la presencia neorromántica con nuevas propuestas y autores que reivindican la individualidad del sujeto como parte sustantiva de una sociedad cada vez más distanciada de la condición humana a la que sin embargo se debe. En 2005 tuvo lugar la exposición “Mundos de ensueño: el nuevo romanticismo en el arte contemporáneo”, celebrada en la galería Schrin Kunsthalle de la ciudad de Frankfurt, cuyos contenidos tuvieron como base la añoranza frente al extravío de una sociedad caracterizada por su creciente movilidad y por la pérdida de vínculos sociales, en donde la sobresaturación de todo tipo —incluida la visual— y las malas noticias acompañadas de imágenes trágicas contribuyen a despertar el anhelo de pugnar por lugares seguros y perspectivas redentoras. Las artes visuales contemporáneas no son ajenas a los efectos devastadores de los nuevos contextos sociales de la posmodernidad, como en su momento llegó a suceder con los movimientos románticos y expresionistas. Después de las corrientes artísticas identificadas con el conceptualismo, prevalecientes durante las décadas de 1980-1990, y de la transformación del arte en acción social, se puede observar un resurgimiento de las propuestas visuales fincadas en el pensamiento de tradición romántica.

La reactivación romántica actual confirma la teoría de Theodor W. Adorno de que el arte es la “antítesis de la sociedad”, porque de las contradicciones incorporadas en ella se genera un proyecto fascinante. Si en los inicios del siglo XXI se habla de romanticismo en el arte, ello obedece al paralelismo conceptual que se da con el movimiento decimonónico, permitiéndonos afirmar que en las actuales formas de producción visual, la actitud de los artistas guarda rasgos de identidad con la asumida por los filósofos, escritores y pintores del

siglo XIX, quienes se pronunciaron contra el racionalismo y el dogmatismo imperantes, frente a los inicios del progreso industrial y urbano, y que en los tiempos que vivimos se ilustra con el desarrollo inconmensurable de la ciencia y la tecnología que todo lo explica y justifica. Klaus Lankheit reafirma que aunque en la actualidad las condiciones sociales y culturales son distintas, se presenta la misma necesidad radical de cambio en los terrenos sociales, económicos y culturales, y particularmente en segmentos que tienen que ver con la sustentabilidad ecológica del planeta, el respeto a la diversidad étnica y cultural, la lucha contra la pobreza, desigualdad y marginación mundial, que alejan el espíritu del hombre cada vez más de su propia naturaleza, convirtiéndole en un autómatas del enorme engranaje en el que se sustenta el funcionamiento de las sociedades postindustriales y posmodernas.

De acuerdo con Argullol, el estudio del neorromanticismo implica una “nueva sensibilidad” que reconoce un malestar civilizatorio, permanente y de vastas dimensiones, expresado en un sentimiento de asfixia frente a la propia época, una desconfianza ante las opciones colectivas y una exaltación insatisfecha de la subjetividad, de tal manera que lo neorromántico se autodefine como una conciencia desgarrada, y paulatinamente como una voluntad de resistencia individual frente a la realidad social avasallante.⁴⁰³ Una segunda consideración de este autor se traduce en una “concepción trágica de la existencia”, entendida como una tendencia espiritual presente en las poéticas románticas, que tiene su origen en perennes reflexiones literarias y filosóficas, con sus consecuentes definiciones estilísticas, lo que da lugar a un “espacio de autoexilio”, desde el que se manifiestan temerariamente las alternativas concebidas para romper el cerco de la realidad. La tercera y última consideración se refiere a las “tendencias y contradicciones” que persisten en el contexto de la cultura moderna, entre las que se encuentran la pérdida de la nostalgia como un elemento de valor, la desaparición del diálogo sagrado hombre-naturaleza, y la conciencia limitada para hacer frente a la imposición de tendencias y modas impuestas por el bombardeo mediático, fortaleciendo la incapacidad humana para enfrentar la carencia de paradigmas.

En la actualidad los artistas neorrománticos se identifican por sus afanes creativos de marcada individualidad, y en su hacer se expresan como si se tratara de una necesidad biológica, continua y poderosa, los más distante posible de los juicios de valor estético, histórico o ideológico. La libertad plena es su divisa en el ejercicio de su creatividad, y en el

⁴⁰³ Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urzueta (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 208-213.

plano espiritual se asumen como sus propios dioses, constructores de sus respectivos imaginarios y proyectos. La conciencia del artista va más allá de la razón, pues mientras ésta se realiza a través de la reflexión, recurriendo al lenguaje y la lógica, brilla en medio del “yo” caótico y no sufre la limitación provocada por las causas y los efectos, al mismo tiempo que coacciona y guía las actividades humanas. La conciencia se eleva del inconsciente, no lo rechaza, lo regula y sublima sus impulsos en actividad creadora. Es difícil distinguirla de la intuición, pues si decimos que ésta está dotada de sensaciones, la conciencia tomará posesión de la razón. La conciencia también puede ser definida como una introspección que no tiene connotación ética, aunque equivale al estado mental de la piedad o del arrepentimiento, sin tender con ello a la religión, sino más bien a la estética.

La pintura nos permite realizar un viaje interior a todos los lugares que la imaginación está dispuesta a explorar. Si el artista adopta el camino de filósofos y críticos de arte, únicamente contribuirá a que su arte desaparezca y no sobreviva más que en términos discursivos e intangibles. La abstracción formal puede llevar al extremo de extraviar el punto de vista humano, teniendo como único recurso la utilización de procedimientos más allá de las formas, apoyándose sólo en el discurso. Si reconocemos al arte como la expresión subjetiva del hombre, el significado de la forma es completamente relativo. El sentido de lo humano en el arte procede en primer lugar de la observación de quien aporta su punto de vista y sentimientos; al pretender desaparecer por completo del arte el factor humano, lo artístico se reduce a un factor material. Si bien la forma es condición existencial y material del arte, desde su gestación hasta la realización de la obra, constituye también una búsqueda que atraviesa por un proceso que va de la concepción a la conclusión de la obra. Sin embargo, la forma no puede ser independiente, puesto que su existencia obedece a una condición, que es la imagen generada por la conciencia humana. Decir que la forma es el arte quiere decir que el lenguaje es el estilo. Si nos apartamos de los sentimientos humanos que el artista desea expresar en la obra, tanto el lenguaje como la forma degenerarán en simples juegos de la destreza y perderán su carácter y su función lúdicos. En la forma pura, se corre el riesgo de que los sentimientos humanos queden erosionados o neutralizados hasta redundar en lo meramente decorativo. Desde los embalajes hasta la publicidad, desde la decoración hasta la arquitectura pública, son numerosos los materiales de la tecnología moderna que han permitido realizar este tipo de formas. El recurso de la forma pura se ha convertido en la marca más corriente de la sociedad de consumo. Las formas se han simplificado, mientras el carácter valorativo e intrínseco de la forma,

progresivamente borrado por los materiales, las nuevas técnicas y procedimientos tecnológicos, pierde su autonomía y sentido propios.

La expresión abstracta en pintura puede evocar las imágenes en su diversidad metafórica, a la manera de la imagen poética, yendo más allá del exclusivo formalismo. Mientras se derrama pintura o tinta, las huellas de ese acto tendrán una intencionalidad que evoque asociaciones de imágenes en todo lo que la imaginación pueda ofrecer; de otra forma más valdría renunciar. Se busca el placer de la mancha, al mismo tiempo que se piensa en la imagen, sin separar de manera tan tajante abstracción y figuración, similitud y diferencias. Se generan espacios en función de la imaginación propia que pueda ser contagiosa también para el espectador. Ahí donde no llega la expresión con el habla, con la lengua, comienza la pintura mediante el acto de pintar, y se desechan las palabras y los conceptos. Terminada la pintura se tiende a mirarla y se contempla detenidamente, de manera interrumpida o ininterrumpida. Puede ser considerada terminada o no, o dejarla como una obra abierta, factible de ser intervenida de nuevo.

El pintor sólo encuentra satisfacción total en la pintura. Podrá contemplar detenidamente sus cuadros y le costará mucho trabajo terminarlos, porque una pintura no se acaba nunca. Es la intuición la que indica cuando se concluye un cuadro, pues este mismo puede ser creado y recreado una y otra vez. Durante el proceso de pintar se realizan muchos descubrimientos sin recurrir a la descripción; es la pintura la que no cesa de sugerir nuevas posibilidades, imposibles de agotar. Con frecuencia nos guía hacia esta o aquella dirección, hacia este o aquel horizonte. No es lo mismo empezar a pintar partiendo del centro que haciéndolo de los bordes; ni pasar del oscuro al claro, o a la inversa; experiencias diferentes conducen a descubrimientos distintos. Mirar un cuadro desde lejos tomando distancia, o entrar en los detalles a partir del conjunto es también diferente: cada forma de mirar lleva a otros resultados. El sentido aparece poco a poco, y luego deriva hacia otro, pero hace falta que todos esos sentidos encuentren su unidad en la pintura, y es la intuición la que determinará esa unidad. La pintura puede concebirse en un sentido lúdico. No obstante, para determinar esa conexión entre juego y arte es necesario partir de tres consideraciones: *primera*, todo juego es una actividad libre en el más amplio sentido de la palabra, ajena a todo orden o mandato, en la que importa reconocer que el principio de ese juego son el gusto y el placer y en ello radica precisamente su libertad; *segunda*, el juego no es la vida cotidiana o la vida propiamente dicha, sino una forma de escape hacia una esfera de

actividad temporal que posee su propia lógica, organicidad y entusiasmo; cuyas propiedades se convierten en complemento o parte de la vida misma, tornándose en una función biológica cargada de significados expresivos o espirituales; *tercera*, el juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración, y ese estar encerrado en sí mismo agota su curso y sentido, lo que le otorga una nueva y positiva característica; mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace; junto con esa limitación temporal, el juego cobra inmediatamente una sólida estructura como forma cultural, al permanecer en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, sujeto a ser transmitido por tradición o replicado en cualquier momento.

De acuerdo con Carse, el artista visual es un jugador infinito por naturaleza, en tanto imprime un sentido lúdico a su actividad creativa, en la que predomina la incertidumbre, que puede llevar a la sorpresa y al descubrimiento de nuevas formas de expresión que hacen precisamente de ese juego un triunfo del futuro sobre el pasado.⁴⁰⁴ Debido a que los artistas-jugadores infinitos no ven el pasado como si tuviera un resultado único e indivisible, lo asumen en perspectiva histórica y de cara al futuro, de tal manera que con cada sorpresa resultante de su hacer, ese mismo pasado les revela un nuevo comienzo. Puesto que el futuro es siempre sorprendente, el pasado es siempre cambiante. Dado que los artistas-jugadores infinitos se preparan para ser sorprendidos por el futuro, juegan con una total naturalidad, que no es resultado de su *candor*, sino de la *vulnerabilidad*. No se trata de imponer la identidad invariable de uno, el ser real que siempre ha existido, sino una manera de demostrar el continuo crecimiento de la persona, el ser dinámico que aún vive. El artista-jugador infinito no espera sólo divertirse con la sorpresa, sino ser. Más que mostrar la identidad invariable de cada uno, se trata de demostrar el crecimiento continuo y dinámico que todavía se puede lograr. El artista-jugador infinito no espera únicamente divertirse con la sorpresa, sino ser transformado por ella, ya que la sorpresa no altera el pasado en abstracto, sino el pasado personal de cada uno de nosotros.

Asumido en su conciencia como jugador infinito, el artista pretende representar a la naturaleza de la que forma parte y más particularmente al paisaje, real o imaginado, retomando así una tradición heredada de los viejos románticos. El paisaje es así prodigio de una verdad de la mirada, de la mente y del sentimiento, producido por la humanidad y la historia en una geografía de cultos, mitos y divinidades. En este contexto, la naturaleza,

⁴⁰⁴ James P. Carse, *Juegos finitos y juegos infinitos*, Málaga, Sirio, 1989, p. 9.

espontánea o artificial, material o adulterada, ya no está dividida en dos o tres naturalezas en función del trabajo del hombre y del principio de imitación, sino que es única. El problema estético del paisaje parte lo mismo del plano de la transfiguración que de la contemplación artística. El primero comprende el paisaje en tanto categoría estética en el terreno de la sensibilidad humana, bajo el signo de la realidad y del valor, a la luz de múltiples manifestaciones de las cosas que nos rodean y de sus transfiguraciones en objetos artísticos, que nos revelan su estructura misma, colocada entre la intencionalidad humana y la naturaleza íntima del mundo. En el plano de la contemplación, por el contrario, el paisaje invita a la trascendencia y es espacio en donde “el aspecto de la naturaleza es devoto”, y el hombre más feliz es “aquel que aprende de la naturaleza la lección de adoración”. Esta posición la refrenda el misticismo occidental y el aura de la mitología clásica, pues como señalara Novalis,⁴⁰⁵ para algunos la naturaleza es una fiesta, un banquete, en tanto para otros es un culto íntimo, religioso.

El paisaje figurado o imaginado fue resorte anímico de una parte de la producción pictórica que realicé durante la maestría. En una primera etapa me concentré en estudiar plásticamente la pintura marinera, para proceder después a analizar la estructura misma de los objetos y de los aspectos relacionados con el paisaje, colocándome en un punto intermedio entre la intencionalidad personal y la naturaleza íntima del mundo. Con entera libertad buscaba asumir una disponibilidad al goce que representa la generación artística del paisaje ejercida con un actitud desprejuiciada y ajena a mi práctica anterior, en la que resaltara lo figurado e imaginado de la belleza natural, con toda su ambigüedad sugestiva. Como lo reconoce Amiel: “el paisaje es un estado de ánimo”,⁴⁰⁶ y en este contexto es que pude retomar como punto de partida el denominado “grado cero”, entendido en retórica como un punto de quiebre de la “norma” o estilo que había venido caracterizando mi obra plástica durante varios años. El intento de rompimiento con una constante estilística significó varias cosas, entre ellas prescindir en la medida de lo posible de todos aquellos elementos anecdóticos de raíz literaria o histórica como motivos de la pintura; considerar el paisaje figurado o imaginado como tema central, con especial atención en sus aspectos formales; persistir en el uso de soportes alternativos como el polipropileno con que había empezado a experimentar, lo mismo que del óleo que había sido ajeno a mi práctica profesional anterior. Las maneras de pintar también fueron trastocadas a sugerencia del profesor Javier Anzures, y la nueva práctica consistió en dejar de lado el uso de la línea y

⁴⁰⁵ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

⁴⁰⁶ Henri-Frédéric Amiel, *Diario íntimo*, Barcelona, Mateu, 1964.

del negro para construir las imágenes con el puro color. Los resultados de ese segundo periodo de la maestría se traducen en dos variables de la producción plástica: por un lado, el conjunto de obra que después denominé como *expresión estructural*, y por el otro el denominado como *expresión lúdica*, en razón de las formas utilizadas para su creación y de los efectos logrados. La búsqueda de la pintura a partir de la pintura misma constituyó la base anímica de esta etapa de trabajo, en donde la expresión *estructural* se evidenció por la generación de planos y formas visualmente delimitadas de acuerdo con cierta realidad geométrica, a la manera de una especie de constructivismo gestual, en tanto la expresión sublime como resultado evolutivo de la anterior, presentada ya como un gestualismo puro del color, con una variable deconstructiva, consistente en la intervención de la “obra acabada”, a manera de una “transgresión”, orientada a desprender algunas secciones del plano pictórico, con el propósito de darle mayor contenido y significación. Involuntariamente, dicha “transgresión” contribuyó a generar otro producto artístico con las tiras de papel pintado desprendidas del plano pictórico, convertidas en esferas policromas de papel con hilo, validando el conocido principio de que la materia (artística en este caso) no se crea ni se destruye, sino sólo se transforma.

Concluida esa etapa vendría una posterior reflexión propuesta por el profesor Julio Chávez, director de esta tesis, de generar un breve ensayo sobre la práctica profesional a partir de la crítica a un texto de Adolfo Sánchez Vázquez, quien reconoce que “toda vida social es esencialmente práctica”,⁴⁰⁷ y de nada sirve lo excelso de las ideas o proyectos conceptuales si no tienen como propósito su realización o materialización. De manera general coincidimos con su propuesta al afirmar que la acción humana que tiende a las transformaciones sociales constituye una praxis creadora. Pero no toda praxis social o artística es creadora, como nos argumenta Sánchez Vázquez, pues también puede ser reiterativa, reflexiva o espontánea. Sobre la praxis creadora dice nuestro autor, no puede concebirse como una serie continua de actos de conciencia que tenga que traducirse en otra serie de actos materiales, pues la producción del objeto ideal es inseparable de la producción del objeto real, material, y ambas no son “sino el haz y el envés de un mismo paño, o dos caras de un mismo proceso”: la forma que el sujeto quiere imprimir a la materia existe primigeniamente en la conciencia, pero la forma en cómo se plasma definitivamente en la materia no es la misma que la preexistente originalmente. Si bien el resultado definitivo estaba prefigurado idealmente, lo definitivo es justamente el resultado real y no el ideal. En consecuencia, los

⁴⁰⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis*, México, Grijalbo, 1980.

actos prácticos encaminados a someter a la materia obligan a modificar una y otra vez el plan trazado. Así, a lo largo del proceso práctico se va profundizando cada vez más la distancia entre el modelo ideal o prefigurado, y el producto definitivo y real. Ésta es la base en que se finca la praxis creativa, en cuyo proceso se da una retroalimentación entre lo que se piensa y lo que se logra, y que Sánchez Vázquez describe con los siguientes rasgos: *a)* en ella se da una unidad indisoluble entre lo subjetivo y lo objetivo, *b)* genera una imprevisibilidad del proceso y del resultado, *c)* así como la unicidad y lo irrepitable de la obra. De esta forma, en el producto artístico su forma no se identifica con la forma originaria, ni el contenido con el hecho psíquico de que se partió en el primer tramo del proceso creador, ni la materia es la materia prima o primaria no tocada aún por el artista.

Lo imprevisible del proceso y sus resultados, que Sánchez Vázquez menciona como segunda característica de la praxis creativa, también está vinculada a mi práctica pictórica, en tanto los procesos que desarrollo siempre están sujetos a cambios, y por lo mismo los resultados terminan por distanciarse de la idea original. Este aspecto imprevisible de la obra de arte, aparentemente terminada, puede traer como resultado un producto inacabado, sujeto a nuevas intervenciones. La importancia de esta praxis es que toma distancia con mayor énfasis de las prácticas reiterativas y burocráticas, generalmente condicionadas por el mercado y el consumo. La unicidad y lo irrepitable del producto, que es la tercera característica de la praxis creativa, resulta en cierto sentido relativizada, si se considera a la obra de arte como un producto inacabado, sujeto a nuevas intervenciones. No obstante, la existencia temporal o intemporal de cada uno de mis trabajos no invalida su carácter único e irrepitable, que finalmente contribuyen a reafirmar o transformar el ideal en el que tuvieron su origen.

En esa misma línea de trabajo y bajo el concepto del paisaje imaginado se desarrolló la producción de trabajos para la exposición *El paraíso perdido*, que tuvo como base el largo poema así titulado de John Milton (1608-1674), que alude a la expulsión de Adán y Eva del estado de felicidad permanente, derivada de su acceso al placer del conocimiento y del saber. Su subsistencia ahora sería a costa de su propio trabajo y del padecimiento de todo tipo de males y sufrimientos. Desde entonces la tragedia humana será proporcional a los avances que el hombre vaya logrando en el conocimiento. La pérdida del paraíso revela de esta manera a sus protagonistas los costos que implica el disfrute del saber. En el arte, la expresión sublime tiene una relación directa con esa actitud de “nuestros primeros padres”

bíblicos y se reconoce como una categoría que refiere la belleza extrema, que lo mismo provoca disfrute que melancolía, imposibles de comprender. *El paraíso perdido* fue una exposición de monotipos (inaugurada el 2 de octubre de 2008), en la que se conjugaban los temas del placer y la tragedia provocados por la búsqueda y pérdida de utopías, junto con el disfrute consustancial que trae consigo la producción de imágenes mediante el uso de esa técnica gráfica, que por sus características brinda enormes posibilidades a la intencionalidad gestual. En la producción de esos trabajos se reúnen el dibujo y la pintura, propiciados por las particularidades de esta técnica. La rapidez de su ejecución exige un trazo de primera intención, lo mismo si se trata del emplastamiento cromático, que algunos realizan con pincel, con rodillo o con ambos instrumentos. Las opciones en este sentido demandan agilidad de aplicación, por lo que el azar juega un papel primordial. Mientras transcurre el tiempo se afinan ideas, trazos y paleta de color. Por todo ello se reafirma el doble estímulo que tiene la producción de monotipos, en los planos emocional y formal. Mientras uno contribuye a brindar la seguridad y el disfrute durante su realización, el otro posibilita la calidad de sus resultados.

En la obra artística intervienen la actividad consciente y la inconsciente, conciliadas en atractiva armonía de principios opuestos: la idea y la forma, la esencia y la realidad, lo invisible y lo visible. Ya no es el arte simple mimesis, juego, ni mero solaz del espíritu, sino la manifestación del principio oculto que anima las cosas de la naturaleza, la intuición artística, trascendental y objetivada, en tanto logro del arte que no alcanza la ciencia. Se reconoce así su esencia como una etapa en el despliegue de lo absoluto, un momento del espíritu, cuyo destino es el de manifestar bajo forma sensible y adecuada la idea que constituye el fondo de las cosas, pues es en las obras artísticas donde los pueblos depositan sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia, y sus fenómenos son más expresivos y transparentes que los del mundo real y del acontecer histórico. La imaginación puede conducir a una circunstancia oscura, incierta y confusa, que sin embargo también puede traducirse en placer estético, obtenido de la conciencia de que esa percepción es una ficción. En esa oposición dialéctica, imaginación y fantasía son dos conceptos con cualidades diferentes: un hombre tiene imaginación en la medida que puede copiar claramente la idea de impresión de sus sentidos, y tiene fantasía en tanto puede recordar, conectar y asociar a su gusto las imágenes internas para así completar representaciones ideales de un objeto ausente. La imaginación tiene el poder de modificar o transformar

imágenes, y la fantasía el de agregar o asociar esas imágenes o impresiones almacenadas en la mente.

En la imaginación y la fantasía tiene sus pilares *expresión sublime*, frase que utilizo para catalogar el conjunto de mi obra plástica realizada durante el segundo año de la maestría, y en la que se condensan los resultados más acabados de lo aprehendido durante ese ciclo académico. En *expresión sublime* se conjugan con mayor entereza las propuestas que le precedieron: la *expresión estructural* y la *expresión lúdica*, para dar sentido a una nueva direccionalidad propositiva, en términos formales y discursivos. Una muestra de estos trabajos dio pie a la exposición organizada bajo el auspicio de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (inaugurada el 19 de agosto de 2010), que tuvo por título “Materialidad revelada”, en la que se busca desmitificar la tradición al experimentar con soportes de polipropileno, en los que conjuga cierta inclinación por las formas básicas y los mecanismos del subconsciente, para reafirmar una intencionalidad de marcado sentido lúdico de la que derivan diversidad de emociones. En varios de estos trabajos se parte de la relación arte-juego, mediante una pintura que propugna una acción enteramente libre, ajena a todo mandato o ideología, que tiene como base el desarrollo del instinto y como principios el gusto y el placer; de tal manera que lo lúdico-artístico se asume como un escape de la norma y de la cotidianidad visual y vivencial, hacia una esfera de actividad hasta cierto punto extraordinaria que posee su propia lógica y contexto. El concepto de lo sublime marca los contenidos temáticos de la obra expuesta, y es entendido como un sentimiento de inadaptabilidad a los caminos seguidos y afirmados en la expresión plástica, para apelar a la imaginación en una perspectiva estética de nuevas magnitudes propositivas. El sentimiento de lo sublime, nos dice Schopenhauer, es resultado de la observación de un objeto de consideración “que podría destruir al observador”; sus fases pueden ir en un sentido progresivo, que va del sentimiento más simple de lo bello.

La fotografía constituye una disciplina que abordé durante el segundo año de la maestría, y su práctica dio pie a la generación de una serie de proyectos y reflexiones sobre la diversidad de sus usos en los nuevos tiempos de desarrollo tecnológico. Para algunos autores como Rosalind Krauss, Clément Chéroux, Fred Ritchin o Joan Fontcuberta, la fotografía ha devenido en un arte por excelencia posmoderno, en tanto su práctica se ha desarrollado de manera masiva, popular y yuxtapuesta con otras disciplinas artísticas, merced a la irrupción de la tecnología digital y a los diferentes usos sociales generados por

la mercadotecnia que estimula la excesiva producción y consumo de imágenes. Sus funciones han rebasado por mucho las originalmente planteadas, de instrumento descriptivo, documental y publicitario, para proyectarse como un medio más de la expresión artística. Por lo mismo, quienes la practicamos en un sentido estético y multidisciplinar, nos obligamos a presentar propuestas que la distinguan y la proyecten sobre el común de esos usos. Dentro de la fotografía, entendida como una disciplina de la expresión artística, se pueden diferenciar dos tendencias principales, derivadas de alguna manera de los medios técnicos de producción de que se valen, y de la posición que cada uno asume respecto al discurso y proyección que imprimen al conjunto de su obra. La primera tendencia puede ser denominada como purista, y abarca a todos aquellos fotógrafos que cuentan con un trabajo consolidado y reconocido que tiene como base la defensa y práctica de la fotografía como documento intocable, a partir de su reproducción lograda con los medios tradicionales mediante el uso de la cámara oscura y del laboratorio, y que ante los avances de la fotografía digital subestiman las posibilidades que ésta representa en los nuevos contextos de producción artística. Algunos partidarios de este purismo fotográfico incurren en descalificar a la fotografía digital como un arte menor, por estar sujeta a la manipulación y con ello carecer de la verosimilitud que supuestamente caracteriza a la fotografía sustentada en los procedimientos analógicos. Algunos fotógrafos de esta corriente empiezan a incursionar en los medios digitales, pero sólo como mecanismos de difusión y organización de sus catálogos, más que como técnica de producción de imágenes.

Importa señalar que la manipulación de imágenes a la que alude esa corriente no sólo es inherente al uso de su reproducción digital, pues el crítico Joan Fontcuberta se ha encargado de mostrarnos cómo —desde finales del siglo XIX— maestros reconocidos de la fotografía documental han incurrido en la manipulación de imágenes mediante mecanismos como la sobreimpresión, escenificación o composición en algunos de sus trabajos emblemáticos de carácter social y humanístico, entre ellos Robert Doisneau, Eugene Smith y Sebastiao Salgado.⁴⁰⁸ Ellos se dieron cuenta que su misión no consistía en dar forma a la verdad sino a la persuasión, y en la actualidad nadie les reclama por ello. Reitera Fontcuberta que en realidad todas las fotografías son manipuladas, pues enfocar es una manipulación, lo mismo que escoger el momento oportuno del disparo. No existe acto humano que no implique manipulación, por lo que esta acción no está exenta de valor

⁴⁰⁸ Joan Fontcuberta, “Introducción”, en Pedro Meyer, *Verdades y ficciones, un viaje de la fotografía documental a la digital*, México, Casa de las Imágenes, 1995.

moral *per se*, y el hecho de que arrastre connotaciones negativas es un prejuicio contra el que se debe luchar.

En la segunda tendencia se encuentran también varios fotógrafos cuyas intenciones han ido más orientadas en la utilización de las nuevas tecnologías proporcionadas por la fotografía digital que en esencia han prescindido del uso del laboratorio, o en algunos casos han recurrido a una especie de producción híbrida en donde se mezclan los medios analógicos y los digitales, de la misma forma en que incurren al entrecruzamiento con otras disciplinas como la pintura, el grabado, el dibujo, la escultura, el video o la instalación. Artistas visuales formados en otras disciplinas se han volcado al uso de la fotografía para desarrollar y fortalecer proyectos de naturaleza heterogénea, en donde el discurso conceptual interviene significativamente en ese movimiento de la fotografía.

Denominé a mi ensayo fotográfico como *Neopictorialismos* precisamente porque parte de la premisa de que la fotografía no puede ser vista de manera purista y ajena a las otras formas de producción artística. Al igual que la pintura y los otros géneros de expresión, la fotografía ha llegado a trascender sus propósitos originarios como medio exclusivo de reproducción de la realidad, aunque parta de ella, para llegar a proyectarse y reafirmarse como un medio más de expresión personal, con toda la carga emocional que caracteriza a las otras formas de manifestación artística. Fotografía y gráfica digital se conjugan en la propuesta neopictorialista, ajena completamente a todo purismo disciplinar, que sólo tiene el propósito de redimensionar las imágenes aprehendidas en un sentido lúdico y pictórico con medios digitales. *Neopictorialismos* tiene sus antecedentes argumentales y gráficos en la fotografía pictorialista propuesta por Alfred Stieglitz y Edward Steichen a principios del pasado siglo, cuando buscaban su liberación de aquella concepción que la limitaba tan sólo como un medio de reproducción de la realidad. La sensibilidad y el talento de ese grupo de creadores catapultaron la fotografía a posibilidades infinitas de expresión, que serían retomadas en 1925 por el vanguardista húngaro László Moholy-Nagy, quien desde la década de 1930 refrendaba la importancia de la fotografía como medio autónomo de expresión artística, más allá de sus usos convencionales de instrumento-medio para documentar o representar la realidad. Moholy-Nagy, como nadie antes, contribuyó a desarrollar lo fotográfico al margen de la cámara oscura que le había venido dando sustento, para entenderla como una escritura de luz en las que las relaciones de contraste entre el negro más profundo y el blanco más brillante, junto con una escala de tonos más

finos de gris, eran suficientes para la creación de un lenguaje lumínico —desprovisto de significación social— capaz de incitar una experiencia óptica inmediata. Ese fue el sentido artístico de sus fotogramas, en los que la luz y su variabilidad de efectos se convertían en la sustancia inmaterial de cada uno de sus experimentos y ensayos fotográficos. Con su práctica y reflexiones teóricas dio carta de naturalidad artística a la fotografía, al concebirla como un medio generador de imágenes a partir de la luz misma entendida como lenguaje visual.

Con estos antecedentes, la irrupción de la tecnología digital en la fotografía le abre nuevos horizontes para proyectarla en un sentido que nos parece oportuno denominarlo como neopictorialista, por la amplitud de medios de expresión que enfrenta. De la misma manera que el romanticismo decimonónico contribuyó a redimensionar el espíritu y los postulados del neoexpresionismo de finales del siglo XX y del neorromanticismo del XXI, el neopictorialismo contemporáneo refrenda las aportaciones pictorialistas y vanguardistas de la fotografía en la nueva proyección de la revolución digital. Finalizamos con las palabras del fotógrafo bangladeshiano Shahidul Alam: “¿Y qué de una fotografía hecha de la nada? ¿Y qué de pintar con la luz? ¿Es acaso fotografía? Definitivamente, si podemos pintar con luz podemos pintar con sueños, podemos crear la neblina de la mañana o el resplandor del atardecer. ¿Es acaso falso? De ninguna manera. Cualquier otra cosa puede ser falsa en nuestra tenue existencia, pero la imaginación no lo es. Todo lo que valoramos y luchamos por defender, todo lo que nos da fuerza está hecho de sueños y por eso debemos continuar soñando. Y si los píxeles son el vehículo que realizará nuestros sueños, que así sea.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Cit. en Pedro Meyer, *op. cit.*

Bibliografía

- Adisson, Joseph, *Los placeres de la imaginación*, Madrid, Visor, 1991 [1712].
- Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- Amiel, Henri-Frédéric, *Diario íntimo*, Barcelona, Mateu, 1964.
- Amor y muerte en el romanticismo: fondos del Museo Romántico*, Barcelona, Ambil, 2001.
- Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Icaria, 1985.
- , *La atracción al abismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- , *El héroe y el cínico: el espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- , *El arte: los estilos artísticos*, Barcelona, Corregio, 1991.
- , *El cansancio de Occidente: una conversación*, México, Espasa-Calpe, 1993.
- , “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urzuela (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 36), 1990.
- , “El movimiento romántico”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 1.
- “Barnet Newman y Pierre Schneider. Diálogo en el Museo del Louvre”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Barthel, Gustav, *Historia del arte alemán*, México, FCE (Breviarios, 87), 1983.
- Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 8), 1996.
- , “Le public moderne et la photographie”, en Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós (Comunicación, 20), 1986, p. 24.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- Baumgarten, A.G., *Belleza y verdad: sobre la estética de la ilustración el romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999.
- Baur, John I.H., *Revolución y tradición en el arte moderno norteamericano*, Buenos Aires, Poseidón, 1957.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1996.

- Benichou, Paul, *El tiempo de los profetas: doctrinas de la época romántica*, México, FCE, 1984.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara, 1990.
- , “Tesis de filosofía de la Historia”, en Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001 [1955].
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- , *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.
- , *Obras, libro I, vol. 1, El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán; “Las afinidades electivas” de Goethe; El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, Madrid, Abada, 2006.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.
- Blumenberg, Hans, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 71), 1995.
- Bornay, Erika, “Contrastes en el lenguaje pictórico del romanticismo”, en Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urzueta (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004.
- , “Arte contemporáneo y lenguaje”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 2.
- Braun, Karl y Maria Antonia Seijo (eds.), *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1996.
- Brugger, Ilse T.M. de (selecc., pról. y notas), *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*, Buenos Aires, Nova, 1976.
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial (Filosofía), 2005 [1757].
- Calvo Serraller, Francisco, *Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Carrera, Mauricio, “Travesías de Benigno Casas”, en *Arena*, suplemento cultural de *Excélsior*, 6 de abril de 2003.
- Carse, James P., *Juegos finitos y juegos infinitos*, Málaga, Sirio, 1989.
- Carus, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 54), 1992.
- Ciseri, Ilaria, *El Romanticismo, 1780-1860: el nacimiento de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Electa, 2004.
- Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- D’Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor, 1999.
- D’Angelo, Paolo y Félix Duque (eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal, 1999.
- De Kooning, Elaine, “Comentarios acerca de las controversias actuales sobre el lugar de la naturaleza en el lienzo”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de

- la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- De Paz, Alfredo, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2003.
- Del romanticismo a los nuevos salvajes*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1985.
- Delaçroix, Eugene, *El puente de la visión*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Diderot, Denis, *Obras escogidas*, México, W.M. Jackson, 1968.
- , *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Buenos Aires, Aguilar, 1981.
- , *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994.
- , “Suplemento del viaje de Bougainville o diálogo entre A y B” (1772-1773), en L.A. de Bougainville, *Viaje a Tabití*, Barcelona, José J. De Olañeta, 1999.
- Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, México, FCE (Breviarios, 170), 1963.
- , *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, ed. s.a [introd. de 1965].
- , *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- , *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Valencia, Torres, 1973.
- , *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, Barcelona, Lumen, 1974
- , *Elogio de la inarmonía*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Dube, Wolf-Dieter, *Los expresionistas*, Barcelona, Destino, 1997.
- Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975.
- Düchting, Hajo, *Wassily Kandinsky, 1866-1944. A Revolution in painting*, Colonia/Londres/Madrid/Los Angeles/París/Tokio, Taschen, 2000.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- , *Apocalípticos e integrados*, México, Fábula, 1995.
- , *Tratado de semiótica general*, México, Random House Mondadori, 2005.
- El arte romántico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972
- Elger, Dietmar, *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Emmerling, Leonhard, *Jean-Michel Basquiat, 1960-1988*, Colonia, Taschen, 2003.
- , *Jackson Pollock, 1912-1956*, Colonia, Taschen, 2003
- Farinelli, Arturo, *El romanticismo en Alemania*, Buenos Aires, Argos, 1948.
- Firth, Kathleen, “El movimiento romántico en Inglaterra: una época de individualistas”, en Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urzueta (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Fontcuberta, Joan, “Introducción”, en Pedro Meyer. *Verdades y ficciones, un viaje de la fotografía documental a la digital*, México, Casa de las Imágenes, 1995.
- Fontenay, Elisabeth, *Diderot o el materialismo encantado*, México, FCE (Breviarios), 1988.
- Franzke, Andreas, *Georg Baselitz*, Barcelona, Polígrafa, 1989.

- Freud, Sigmund, *Psiconálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1971.
- Friedrich, Caspar David, “La voz interior (1830)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994.
- , “Sobre arte y espíritu artístico (sin fecha)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1988.
- García Gabaldón, Jesús, “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 2.
- Gauguin, Paul, *Diarios íntimos*, México, Coyoacán, 1999.
- , *Noa-Noa*, México, Coyoacán, 1999.
- , *Escritos de un salvaje*, Madrid, Istmo, 2000.
- Gilpin, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004.
- Gode-Von Aesch, Alexander, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- Goethe, Johann W., *Escritos sobre arte*, Madrid, Síntesis, 1999.
- , *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997 [1823].
- Goic, Cedomil, *Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991.
- Golding, John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Málerich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, México, Turner/FCE, 2003.
- Goldwater, Robert, “Reflexiones sobre la escuela de Nueva York”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Gombrich, Ernst H., *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984.
- , *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, FCE, 1993.
- Gombrowics, Witold y Jean Dubuffet, *Correspondencia*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.
- , “La pintura ‘estilo estadounidense’”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- , “La pintura de Nueva York apenas ayer”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Guillén, Esperanza, *Nafragios: imágenes románticas de la desesperación*, Madrid, Siruela, 2003.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.

- , *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, CENDEAC/Fundación Caja Murcia, 2006.
- Guo-Qiang, Cai, *Resplandor y Soledad / Sunshine and Solitude*, México, MUAC-UNAM, 2011.
- Hegel, Georg W.F., *Estética*, 8 vols., Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.
- , *Lecciones de Estética*, México, Coyoacán, 1997.
- Heine, Heinrich, *La escuela romántica*, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- Hess, Thomas B., “Pintura abstracta. Antecedentes y fase estadounidense”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1995.
- , *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Hollein, Max y Martina Weinhart, *Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart: New Romanticism in Contemporary Art*, Colonia, Verlag, 2005.
- Honnet, Klaus, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991.
- Honour, Hugo, *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé, 1957 [1938].
- Hume, David, *Investigación sobre el entendimiento humano*, Madrid, Istmo (Fundamentos, 216), 2004.
- Jarque, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 1.
- Jensen, Jens Christian, *Caspar David Friedrich. Vida y obra*, Barcelona, Blume, 1980.
- Jiménez, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá, 1981.
- , *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral/Labor, 1986.
- , *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 246), 1999 [1783].
- , *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime (edición bilingüe alemán-español de Dulce María Granja)*, México, FCE/UNAM/UAM, 2004.
- Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, México, Premiá (La nave de los locos, 41), 1981.
- , *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza, 1987.
- Lankheit, Klaus, *Revolución y restauración*, Barcelona, Praxis/Seix Barral, 1967.
- Lazo, Raimundo, *El romanticismo*, México, Porrúa, 1992.
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm, *Fundamentos de la naturaleza*, Buenos Aires, Tor, s.a.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Arte y vida (Laocoonte)*, Buenos Aires, Tor, s.a.
- Lucie-Smith, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Lukács, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1984.

- Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1985.
- Mennekes, Friedhelm, *Joseph Beuys: pensar Cristo*, Barcelona, Herder, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta, 1985.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.
- Milani, Raffaele, *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Mondrian, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973.
- Moralejo, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal (Arte y Estética, 67), 2004.
- Murken, Sammlung, *Romantik in der Kunst der Gegenwart*, Colonia, Verlag, 1995.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005.
- , *Ecce Homo*, Buenos Aires, Losada, 2004.
- , *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Edaf, 2002.
- , *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 2000.
- , Friedrich, *El origen de la tragedia*, México, Porrúa, 1989.
- Nolde, Emil et al., *Expresionismo alemán*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996.
- Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987.
- Pellicer, A. Cirici, *La pintura francesa del siglo XIX*, Barcelona, Ramón Sopena, 1963.
- Pérez Carreño, Francisca, “La estética empirista”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 1.
- Petrova, Eva, *Delaçroix y el dibujo romántico*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
- Peyre, Henri, *Qué es verdaderamente el romanticismo*, Madrid, Doncel, 1972.
- Picard, Roger, *El romanticismo social*, México, FCE, 1947.
- Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Pla, Roger (sel., trad., y pról.), *Denis Diderot y sus ideas sobre la pintura*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Pseudo Longino, *Tratado sobre lo sublime*, Santiago de Chile, Ed. de Cobre, 2007.
- Ragon, Michel, *El expresionismo*, Madrid, Aguilar, 1968.
- Raquejo, Tonia, “El romanticismo británico”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. I.
- , “Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 1.
- Richard, Lionel, *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

- Riegl, Alois, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Riezu Martínez, Jorge, *Nietzsche: estética, religión y moral*, Salamanca, San Esteban (Ariadna, 2), 2000.
- Romero de Solís, Diego y Juan B. Díaz Urzueta (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Rosenberg, Harold, “Los *action painters* (pintores de acción) estadounidenses”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Rosenblum, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza Forma, 1975.
- , *The Romantic Child. From Runge to Sendak*, Londres, Thames & Hudson, 1988.
- , “Lo sublime abstracto”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Rothko, Mark, *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Rötzer, Hans Gerd, “Atlántida. El reino de la consumación: una aportación al concepto del mito en el romanticismo alemán”, en Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urzueta (eds.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Rousseau, J.J., *Las confesiones*, México/New York/ Panamá, W.M. Jackson, 1976.
- , *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- Runge, Philipp Otto, “Carta a su hermano Daniel (1802)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994.
- Ruskin, John, *Sobre Turner*, México, UNAM, 1996.
- Russo, Raffaella, *Friedrich: la naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán*, Madrid, Electa, 1999.
- Russoli, Franco (coord.), *Las luces del siglo XIX: Goya, Turner, Constable, Ingres, Delacroix*, México, Promexa, 1980.
- “Sam Francis y Pierre Schneider. Diálogo en el Museo del Louvre”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, México, Grijalbo, 1967.
- , *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1983.
- , *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1987.
- Sandler, Irving, “El expresionismo abstracto y la experiencia estadounidense”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Sala, Charles, *Caspar David Friedrich and Romantic painting*, París, Tenail, 1993.

- Schapiro, Meyer, “La cualidad liberadora del arte de vanguardia”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Schelling, Friedrich W.J., *La esencia de la libertad humana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1950.
- , *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid, SARPE, 1985.
- , “Espíritu creador y ciencia de la naturaleza (1807)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994.
- , *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Schenk, Hans George, *El espíritu de los románticos europeos: ensayo sobre historia de la cultura*, México, FCE, 1983.
- Schiff, Gert, *L'opera completa di Johann Heinrich Füssli*, Milano, Rizzoli, 1977.
- Schlegel, Friedrich, *Fragmentos: invitación al romanticismo*, México, UNAM, 1958.
- , “Fragmentos del Lyceum (1797)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994.
- Schiller, Friedrich, “Carta a Goethe, en Weimar (1796)”, en Novalis *et al.*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y ed. de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1994.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, FCE, 2003.
- Selva, José, *La pintura alemana del siglo XIX*, Barcelona, Ramón Sopena, 1963.
- Selz, Peter, *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza, 1989.
- “Sesión de artistas en el *Studio 35* (1950)”, en *Pintura estadounidense. Expresionismo abstracto*, México, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1996.
- Shaftesbury, A.A.C., *Los moralistas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1975.
- Siebers, Tobin, *Lo fantástico romántico*, México, FCE (Breviarios), 1989.
- Siguan Boehmer, Marisa, *Romanticismo/Romanticismos*, Barcelona, PPU, 1980.
- Simmel, G., “Filosofía del paisaje”, en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986 [1912-1913].
- Solana, Guillermo, “El romanticismo francés”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la Medusa, 80), 2004, vol. 1.
- Souto Alabarce, Arturo, *El romanticismo*, México, Patria, 1955.
- Taine, Hippolyte, *Del ideal en el arte*, Buenos Aires, Tor, s.e.
- Tàpies, Antoni, *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1971.
- Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Tomlinson, John, *Globalización y cultura*, México, Oxford University Press, 1999.
- Tolstoi, León, *¿Qué es el arte?*, México, Edivisión, 1999.

- Trías, Eugenio, *Tratado de la pasión*, México, Grijalbo/Conaculta, 1991.
- Vega Latapie, Eugenio, *Romanticismo y democracia*, Barcelona, ed. del autor, 1938.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral, 1972.
- , *Cartas desde la locura*, México, Coyoacán, 2004.
- Vaughan, William, *Romanticismo y arte*, Barcelona, Destino, 1995.
- Volboudt, Pierre, *Kandinsky, 1922-1944*, Barcelona, Gustavo Gili, 1963.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich y Ludwig Tieck, *Efluvios cordiales de un monje enamorado del arte*, Oviedo, KRK Ediciones, 2008.
- Whitford, Frank, *Retratos expresionistas*, Barcelona, Destino, 1987.
- Willet, John, *El rompecabezas expresionista*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- Winckelmann, J.J., *Historia del arte en la antigüedad*, Barcelona, Iberia (Obras maestras), 1967.
- Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- , *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1953.
- , *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.
- , *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
- Wrehde, Klaus, *La religión de la pintura: escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal, 1999.
- Xingjian, Gao, “Por otra estética”, seguido de “Reflexiones sobre la pintura” (trad. de Cristina Carrillo de Albornoz), Barcelona, El Cobre, 2004.
- Zilcer, Judith, *Willem de Kooning, from the Hirshhorn Museum Collection*, Nueva York, Smithsonian Institution, 1993.