



Calla. l.
94.

CAJUEGADO

LA REVOLUCION PICTORICA DE NUESTRO TIEMPO

POR FERNANDO CLAUDÍN.

— I —

El interés por la pintura en amplias capas sociales ha aumentado considerablemente en los últimos decenios. Se refleja en la mayor frecuentación de museos y exposiciones, en la atención que conceden a la pintura la prensa diaria, la radio, la televisión y el cine, en la multiplicación de galerías de arte y de revistas especializadas con intenciones vulgarizadoras, así como en el incremento del número de pintores profesionales y aficionados. Según estadísticas de 1956 (1) ese año había en Francia 45,000 de los primeros y 800.000 personas que tenían la pintura como “violín de Ingles”

Evidentemente, Francia no es un ejemplo típico. Pero el fenómeno se presenta también, con mayores o menores proporciones, en la generalidad de los países capitalistas desarrollados. El mercado de la pin-

(1) Michel Ragon “L’aventure de l’art abstrait” 1956, pág 110

tura es uno de los más florecientes. España va con retraso en éste, como en tantos otros aspectos de la vida moderna. No podía ser de otra manera, dadas las condiciones materiales y culturales de la sociedad española bajo la dictadura franquista. Pero pese a ello también es sensible, en nuestro país, la mayor curiosidad por la pintura en los intelectuales y en las capas más cultivadas del pueblo

Ni qué decir tiene, que en los países socialistas el interés por el arte, por la pintura en particular, no tiene punto de comparación con lo que era en el viejo régimen. La participación directa de los dirigentes del Partido y del Estado en las recientes discusiones sobre arte en la Unión Soviética y en otros países socialistas, es un índice elocuente del creciente papel que el arte desempeña en la vida socialista.

Parece evidente que la raíz del fenómeno que venimos señalando está en la gran transformación revolucionaria experimentada por el mundo en lo que va del siglo, a la que no escapa ninguna de las esferas de la vida social: económica, política, científica, técnica, artística

En los países socialistas el arte ha dejado de ser un problema que interese sólo a minorías (otra cosa es el nivel estético general). La liberación del yugo colonial de continentes enteros, despierta la preocupación de grandes masas por su cultura nacional y su arte. Este, que antes no era conocido más que por unos cuantos especialistas, adquiere difusión y valorización internacional. En los países capitalistas, la lucha revolucionaria y democrática no sólo ha logrado mejorar la situación económica de las masas, sino que ha abierto ante ellas nuevas posibilidades de acceso a la cultura. La industria moderna exige un nivel cultural y técnico más alto en la clase obrera.

Paralelamente, el progreso técnico ha contribuido notablemente a la difusión de la pintura. Desde las ediciones de lujo, al alcance de la burguesía y de las capas más acomodadas de la intelectualidad, hasta las reproducciones baratas de gran tirada, llegando a las de tipo tarjeta postal, la reproducción de las obras pictóricas se han ido ampliando vertiginosamente. La fotografía en negro o en color, el cine y la televisión, completan las posibilidades antes desconocidas, de tener acceso al museo mundial de la pintura. Sin olvidar los viajes, el turismo de masas, que facilitan la contemplación directa

Esa importante ampliación del sector social interesado en la pintura (y lo mismo podría decirse de otras artes) ha elevado el papel de ésta en la lucha ideológica entre las diferentes concepciones sociales, políticas y filosóficas que se enfrentan en el mundo contemporáneo

Es inevitablemente, la agudización de esta lucha repercute en la esfera del arte. Las escuelas y movimientos pictóricos aparecen, con frecuencia erróneamente, como expresión de posiciones políticas e ideológicas.

Pero todo lo dicho no explicaría suficientemente la boga de la pintura en la vida de hoy. Me parece que hay que destacar un elemento esencial: la misma revolución que ha tenido lugar desde el impresionismo a nuestros días. Las "audacias", "locuras", "extravagancias", de la pintura, han contribuido poderosamente a fijar en ella la atención general.

El hecho de la revolución pictórica parece generalmente admitido. La discusión comienza cuando se trata de definirla, analizarla, valorizarla.

A primera vista esa revolución aparece como desdoblada.

Tenemos, por un lado, una pintura, la llamada pintura del "*realismo socialista*", concentrada en la nueva gran realidad social de nuestra época: el pueblo trabajador dueño de sus destinos, su lucha, su trabajo, la construcción del comunismo. Pero esta nueva realidad aparece en esa pintura expresada en las formas ochocentistas (llegando todo lo más en los últimos años, a un tímido impresionismo), rechazando las principales conquistas plásticas del siglo XX.

Por otro lado, estamos ante una tremenda, brutal, por momentos desconcertante, revolución formal. Paradójicamente, esta radical innovación formal se ha producido en los marcos de la sociedad burguesa y con la hostilidad del nuevo mundo socialista.

En nombre del marxismo ha sido juzgada y condenada como simple expresión en el arte, de la decadencia y descomposición burguesas.

¿No ha llegado la hora de preguntarnos si las cosas son realmente así, si la revolución pictórica contemporánea es un simple eco de la agonía histórica del capitalismo, o si las nuevas formas, el nuevo lenguaje plástico, que la pintura moderna explora febilmente, no son la expresión de nuevas realidades, de nuevos contenidos, que tienen una significación progresiva, incluso cuando no ponen en tela de juicio, directamente, los fundamentos de la vieja sociedad? ¿Si esa revolución formal no es una profundización en la expresión artístico-plástica de determinados aspectos de la realidad contemporánea?

A primera vista, la revolución social y la revolución pictórica marchan por caminos divergentes. Debemos examinar si esta situación refleja una contradicción objetiva, real, o si es el resultado de concep-

ciones subjetivas que, en definitiva, tienen poco de común con el marxismo y con los intereses profundos de la clase obrera y del progreso social

— II —

Si la revolución pictórica tiene, como veremos, sus raíces en el mundo de hoy, sus primeros atisbos aparecen en el alborear del XIX y tienen nombre español: Goya.

Así como Francia dio su forma clásica, político-social, a la revolución burguesa, y de Alemania salió la formulación filosófica más acabada de esa revolución, con el sistema hegeliano, España expresó mejor que nadie en el terreno del arte, con el genio de Goya, la esencia contradictoria del gran cambio histórico.

Goya expresa el dramatismo de un período en el que se hunde un mundo y nace otro que tampoco es satisfactorio, que también es un mundo desgarrado. Traduce artísticamente el espíritu de la revolución, sus ideales progresivos, y al mismo tiempo su zona sombría. No es casualidad. Goya vive el drama de España en los comienzos del siglo, cuando la revolución burguesa española lucha a muerte contra el país que ha llevado esa revolución a su forma más acabada. Y ese drama, Goya no lo puede expresar plásticamente en las formas de un neoclasicismo académico. Le es preciso romper con ellas, liberarse. Situadas en su tiempo, las mejores creaciones goyescas, sus “caprichos” —esa especie de “insurrección del alma atormentada”, según la acertada expresión de L. Venturi— “los desastres de la guerra”, su “pintura negra”, podrían considerarse extravagancias formales, “chafarriones”, como para muchos de nuestros contemporáneos son las mejores pinturas abstractas de hoy.

Goya rechaza la distinción idealista entre lo bello y lo feo. Declara que no quiere copiar la naturaleza. Con él empieza la pintura “no terminada”, abocetada, cuyo poder sugeridor no cesa de crecer hasta nuestros días. En Goya está en germen, no sólo el impresionismo, y, sobre todo, el expresionismo posterior, sino el moderno abstraccionismo expresionista. Hay en él una penetración genial para llegar con el color y el trazo, con la materia y las formas, a la significación plástica de la esencia de las cosas, de los sentimientos, del alma humana. Y esa aspiración de profundidad, de ir más allá de las apariencias ópticas, es uno de los rasgos sobresalientes de la pintura moderna. Por eso, nos parece que tiene razón L. Venturi cuando dice que “así como la anti-

gua poesía comienza con Homero, la pintura moderna comienza con Goya" (2).

Pero Goya sólo fue, y no podía ser en las condiciones de la España del XIX, más que un Himalaya solitario. Francia, el país de la sociedad burguesa más avanzada, pasa a ser también el teatro de los principales fenómenos en la evolución pictórica.

El mundo burgués comienza muy pronto a resultar insatisfactorio para el artista. Su prosaísmo, su culto del dinero, su vulgaridad, resultan incompatibles con el arte. Pero el artista, reclutado en los medios burgueses, prisionero de la ideología burguesa, no ve aún en el proletariado más que un exponente de la vulgaridad reinante. No encuentra en su contorno nada digno de ser expresado por el arte, salvo en momentos excepcionales (la revolución de julio —“La libertad guiando al pueblo”). Y busca la inspiración en un pasado idealizado o en el exotismo de países lejanos, que empiezan a ser conocidos al compás de la colonización capitalista. Como se sabe, la máxima expresión de este movimiento romántico en la pintura es Delacroix, que debe mucho a las conquistas plásticas de Goya.

Poco a poco, se abre paso en algunos artistas la intuición o la conciencia, más o menos vaga, de la personalidad del proletariado, del significado de la lucha social. Adoptan una actitud crítico-realista frente a la sociedad burguesa. Es el caso de un Daumier o de un Coubert. Y también estos artistas, para plasmar plásticamente sus ideas, utilizan los hallazgos goyescos.

En Rusia, la tendencia crítico-social aparece con los “ambulantes”, que van al pueblo en busca de temas y fustigan con su arte la arcaica realidad social de la Rusia zarista. Pero sus medios expresivos quedan en retraso. Están más cerca del neoclasicismo que de Goya y Daumier, más del naturalismo que de un realismo a lo Coubert.

En Francia y en otros países occidentales, al lado de la actitud romántica y de la realista-crítica frente al mundo burgués, aparece la tendencia a refugiarse en la forma artística, o en lo específicamente artístico. Si en la sociedad no hay nada digno del arte, ni en su cara burguesa ni en su cara proletaria o popular, al artista sólo le cabe retirarse al mundo de su espíritu, de su “yo” y buscar las formas más refinadas de plasmarlo artísticamente.

El fondo idealista de esta actitud es evidente, pero su filo hostil a la realidad burguesa no lo es menos. En la práctica, estos adalides

(2) L. Venturi “Artistas de la época moderna”, traducción rusa, 1956, pág 9

del "arte por el arte" o del "arte puro" no hacían más que confirmar, a su manera, la tesis de Marx: "la producción capitalista es hostil a determinadas ramas de la producción intelectual como el arte y la poesía" (3). Plejanov lo percibió también, pero a la hora de caracterizar y clasificar esta tendencia no tuvo en cuenta más que el primer aspecto, poniéndole el rótulo definitivo de "arte decadente".

El arte "realista" burgués, el que se enseñaba en las academias y gozaba del apoyo oficial, también era la expresión de la decadencia y descomposición de la sociedad burguesa, pero con el agravante de que en él no había ninguna reacción contra ésta, ni de fondo ni de forma, y complacidamente exaltaba los fastos, las personalidades, las hazañas bélicas, el patriotismo y el fariseísmo burgués, idealizando la vida del pueblo. En la corriente "formalista" había, por lo menos, aquella hostilidad al medio burgués. No era un ataque a sus fundamentos, ni una toma de posición al lado de las nuevas fuerzas sociales progresivas, sino una reacción de tipo ético y estetizante: contra la moral farisea y el gusto vulgar de una sociedad opuesta, por esencia, a toda manifestación elevada del espíritu, a la fantasía y la imaginación, en una palabra, a todo lo que es consustancial con el arte.

Lunacharski tenía razón cuando escribía refiriéndose a la primera manifestación importante de la moderna revolución formal de la pintura, al impresionismo: "No, no era un artista burgués (habla de Renoir —F. C.). Era un hombre ávido de felicidad, que supo encontrarla y derramarla generosamente" (4). "En general, los mejores artistas impresionistas no fueron representantes de la burguesía dominante. La mayoría no la soportaban, la odiaban, despreciaban sus gustos y a los artistas que los servían" (5).

La burguesía y su estado eran conscientes de la hostilidad de la nueva pintura y para luchar contra ella explotaban el desconcierto que producía en el "gusto popular". El impresionismo provoca el escándalo, se le cierran las puertas de las exposiciones y museos. A sus artistas se les trata como apestados. Jean Cassou recuerda, en su "Panorama des Arts plastiques contemporains", que todavía en 1900, cuando el Presidente de la República Francesa visita la exposición de pintura y llega a la sala de los impresionistas, el académico Gerome le corta el paso declamando enfáticamente: "¡Arrêtez, monsieur le Président, c'est ici le déshonneur de la France!"

(2) Marx y Engels. 'Sobre la literatura y el arte', traducción francesa 1951, pág. 136

(3) Lunacharski. 'Artículos sobre arte' edición rusa 1941, pág. 407

(5) Lunacharski. Idem págs. 405-407

Otra cosa es que posteriormente el Estado y la sociedad burguesa dirigiesen el impresionismo, academizándolo, como asimilaron el realismo de Coubert, procurando despojarle de su filo social.

Algo parecido ocurre con la actitud de la burguesía frente al arte abstracto, que nace en Rusia por los mismos años en que el cubismo nace en Francia. Cuando triunfa la Revolución Socialista en 1917, los creadores del abstraccionismo se ponen al lado del pueblo. Kandinsky, que lleva años trabajando en el extranjero, regresa a la Patria y es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Moscú, lo mismo que Maliévich, T. Tatlin, Pevsner y otros. Participan activamente en la organización de la vida artística de la joven República Socialista. En 1920 aparece, en Moscú, el manifiesto del constructivismo de Pevsner y Gabo, del que son estas fórmulas: "1).— Para responder a la vida real, el arte debe basarse en dos elementos fundamentales: el espacio y el tiempo. 2).—El volumen no es la única expresión espacial. 3).—Los elementos cinéticos y dinámicos pueden permitir la expresión del tiempo real, los ritmos estáticos no bastan. 4).—El arte debe cesar de ser imitativo para descubrir nuevas formas" (6). Entre tanto, la Francia burguesa adopta una actitud hostil al arte abstracto, considerándolo un "arte bolchevique" (7).

Una segunda etapa del arte abstracto se desarrolla en Alemania, bajo la República de Weimar. Los pintores, escultores y arquitectos agrupados en el Bauhaus investigan la aplicación de la nueva estética a la vida moderna, buscan una integración o colaboración de las artes plásticas, al servicio del progreso técnico. Pero llegan al poder los nazis y el arte abstracto es puesto fuera de la ley, el Bauhaus disuelto, los artistas tienen que emigrar.

Han de pasar bastantes años desde que Kandinsky pintó la primera acuarela abstracta (1910) para que los sectores más inteligentes de la burguesía comprendan que al fin y al cabo el arte abstracto no es tan peligroso, sobre todo desde que los marxistas lo han catalogado como "arte bugués", "arte decadente"

En una palabra, la revolución pictórica moderna ha sido en su origen, y no ha dejado de serlo en su raíz más honda, pese a la especulación burguesa de que es objeto y a todas las mistificaciones idealistas, una expresión de la rebeldía del arte contra una sociedad que le es esencialmente hostil, un reflejo concreto de aquella incompatibilidad entre arte y burguesía, que señalaba Marx

(6) Marcel Brion "Art Abstrait", 1956, pág 164

(7) Michel Ragon Obra citada, pág 28

Pero ése es sólo un aspecto del problema. Las raíces profundas de la revolución formal en la plástica hay que buscarlas también en los inmensos cambios introducidos en la vida contemporánea por el gigantesco desarrollo de las fuerzas productivas, por la revolución técnico-científica.

El parcial destronamiento de la geometría euclidiana, iniciado por Lobachevsky y llevado hasta sus últimas consecuencias en la teoría de la relatividad de Einstein, pone en crisis las concepciones geométricas y espaciales que habían estado en la base de la pintura salida del Renacimiento. El átomo resulta ser un mundo complejo, en lugar de la forma más simple de la materia, y el universo se ensancha infinitamente. Los modernos instrumentos electrónicos y radioelectrónicos de observación, ponen al alcance del artista y del hombre corriente la visión de vastas regiones del micromundo y del macro-cosmos. Se impone la concepción dinámica y dialéctica del desarrollo social, biológico, físico. Nuestra época se coloca bajo el signo del movimiento, de la velocidad. Hasta el dinamismo de la historia adquiere para el hombre de hoy una consistencia casi plástica. El gigantesco desarrollo de la técnica, de la industria, amplía en escala sin precedentes el lugar que en la vida del hombre contemporáneo ocupa esa "segunda naturaleza" creada por el trabajo humano a través de milenios. Comienza la conquista del Cosmos.

Entre las múltiples consecuencias de esa revolución técnico-científica, hay una que influye muy directamente en la pintura moderna *acuciándola a la búsqueda de nuevas formas de expresión.*

El desarrollo de la fotografía, más tarde, del cine y de la televisión; la gigantesca difusión de la imagen gráfica por la prensa y las revistas, han producido una verdadera invasión del orbe con imágenes plásticas del mundo visible obtenidas por medios mecánicos en constante y rápido proceso de perfeccionamiento. Lo que durante siglos fue coto reservado a la pintura, la representación plástica de las formas exteriores de la naturaleza, de la vida social, de la psicología humana, hoy es irresistiblemente invadido por la imagen fotográfica, impresa, filmada, televisada.

Se argumenta frecuentemente que la máquina fotográfica nunca podría reemplazar al artista. Es una verdad muy relativa. Depende de lo que el artista quiera expresar. Si permanece en la superficie de las cosas, en sus apariencias externas, figurativas, puede ser superado por el objetivo fotográfico, cuya "sensibilidad" no cesa de afinarse, como se afina asombrosamente la memoria de las máquinas electrónicas cibernéticas. No hay que olvidar, por otra parte, que mucho depende de

quién maneje la máquina fotográfica, como de quién maneje el pincel. Muy particularmente el cine, integrando el tiempo, el espacio y el movimiento en la representación plástica de la realidad, es un temible adversario de la pintura.

Esto tiene un doble efecto: por un lado, el papel que históricamente ha jugado la pintura como registro plástico, gráfico, visual, de la realidad física o humana, ha caducado en medida importante, por otro, esa saturación de imágenes gráficas crea un estado psicológico especial en el público, que comienza a pedir de la pintura "algo" que no sea más o menos lo mismo que le proporcionan las fotografías, el cine, la televisión. ¿Puede la pintura darle ese "algo", esa emoción, ese sentimiento, ese conocimiento, que ninguno de los medios mecánicos de representación plástica puede proporcionarle? Es la gran interrogante que se levanta ante la pintura moderna. Y su aventura actual, sus búsquedas, las apasionadas discusiones que suscita, tienen en gran parte como telón de fondo ese interrogante.

Aún conviene subrayar otro fenómeno, derivado también de los cambios sociales y técnico-científicos, que ejerce influencia considerable en la actual revolución pictórica: la universalización del conocimiento del arte.

El artista europeo vivió durante siglos casi encerrado en el marco del arte greco-romano y del arte renacentista. La expansión colonial del capitalismo primero, y la liberación de los pueblos coloniales en los últimos decenios; las investigaciones científicas, etnológicas, arqueológicas e históricas; la reproducción fotográfica y la facilidad de viajar; la circulación de exposiciones entre los países, descubrieron al artista occidental el arte negro, oceánico, precolombino, japonés, chino, etc., conmocionando su visión tradicional y contribuyendo poderosamente a crear nuevas concepciones artísticas, una nueva sensibilidad. Estamos lejos del tiempo en que Maix se planteaba el misterio de la atracción que a sus contemporáneos inspiraba el arte griego. Hoy hay numerosos "misterios" que explican desde el ángulo marxista acerca de las afinidades, inspiraciones, que el artista y, en general, el hombre de hoy sensible al arte, encuentran en las artes de otros pueblos, de otras épocas. Y en muchos de esos nuevos continentes artísticos descubiertos durante los últimos decenios, la abstracción y el simbolismo desempeñan papel considerable. Basta recordar la importancia que las estampas japonesas tuvieron para los impresionistas, el arte negro para Picasso y otros muchos artistas, de nuevo el arte japonés para la llamada Escuela del Pacífico norteamericana, después de la segunda guerra mun-

dial, y las referencias serían innumerables. Lo "nacional" sigue siendo muy importante para el desarrollo del arte, pero un arte que se encierra en lo "nacional", que no tenga en cuenta suficientemente este fenómeno de universalización del arte, se condena al empobrecimiento.

En resumen, el mundo ha cambiado en medio siglo más que en todo el desarrollo precedente de la humanidad. Estamos ante una nueva organización social, radicalmente distinta a todas las anteriores; ante una nueva realidad física (creada por el hombre); ante nuevos aspectos de la naturaleza, que eran desconocidos; ante un prodigioso desarrollo técnico-científico; ante una nueva psicología humana. ¿Cómo es posible que en este vertiginoso cambio histórico no cambien el contenido y las formas del arte? ¿Cómo puede la pintura de hoy expresar los nuevos contenidos, las nuevas realidades, con el lenguaje plástico creado por el Renacimiento?

Sin embargo, así como la burguesía victoriosa con la gran Revolución Francesa buscaba al principio sus formas de expresión artística en el mundo greco-romano, hoy parece como si el socialismo triunfante quisiera encerrar la visión plástica del mundo moderno de los cánones salidos del Renacimiento. ¿Pero puede la pintura de la época del Comunismo, de la energía atómica, de la velocidad, de la Conquista del Cosmos, del materialismo dialéctico, encerrarse en esos límites expresivos? Los marxistas debemos estar contra todo nihilismo cultural, debemos asimilar todo lo valioso que ha creado la humanidad, pero asimilar no es imitar.

— III —

Desde el impresionismo a nuestros días, las tendencias, escuelas y modas pictóricas se suceden a una cadencia acelerada. Impresionismo, neoimpresionismo, fovismo, expresionismo, cubismo, constructivismo, surrealismo, abstraccionismo, informalismo, neofiguración, etc., se suceden o desarrollan paralelamente, produciendo a primera vista una impresión de caos, de innovación por innovación, de búsqueda febril y gratuita de la originalidad. No es fácil distinguir lo esencial de lo accesorio, el diamante de la escoria.

Sin embargo, a través de ese movimiento acelerado, y dejando de lado lo simplemente publicitario, exhibicionista, así como las interpretaciones idealistas o místicas, tomando la obra pictórica en sí, en ella parecen transparentarse dos aspiraciones que van en la dirección del progreso humano:

- 1.—Una voluntad de profundizar en la realidad, yendo más allá de las apariencias, de lo exterior; un afán de aprehender y expresar plásticamente la esencia de las nuevas realidades, físicas, sociales, humanas.
- 2.—Una investigación y elaboración más profunda de los recursos expresivos del color, la línea, el grafismo, la materia (las nuevas materias que la técnica pone al alcance del artista), las formas; en una palabra, del léxico y la morfología de la pintura. Investigación no es el paisaje sino la luz. Y para pintar algo tan impalpable no gratuita, sino al servicio de aquella voluntad de expresar plásticamente la esencialidad del mundo.

El impresionismo, que abre la marcha de la revolución pictórica contemporánea, aparece, ante todo (aunque no sea sólo eso) como una investigación de la luz por el color. Si el paisaje le sirve habitualmente de pretexto, de soporte, lo que quiere representar, ante todo, como la luz atmosférica hace abstracción, prescindiendo o relegándolos a un lugar secundario, de otros componentes tradicionales de la pintura salida del Renacimiento: el volumen, la construcción de los cuerpos, la perspectiva del espacio tridimensional, el claro oscuro (cuya finalidad esencial no era la luz sino el modelado de los volúmenes), la continuidad de los tonos (introduciendo el divisionismo), etc. Ya Velásquez había logrado refinadas evocaciones de la luz atmosférica, y probablemente hasta el impresionismo, nadie le superó en este terreno. Pero el virtuosismo atmosférico de Velásquez está aún íntimamente asociado a los cuerpos, a la construcción tridimensional del espacio. El impresionismo es el intento de abstraer plásticamente la luz atmosférica. El intento impone sacrificios, pero tiene sus recompensas en el dominio del color, en el enriquecimiento de la sensibilidad del artista y del espectador, aunque al principio choque con el gusto y los hábitos visuales enraizados.

El neo-impresionismo es un intento de sistematización casi científica del impresionismo y lleva, por un lado, a su academización, y, por otro, a su negación, a la construcción, a la solidificación, tendiendo así el puente a la reacción más radical contra el impresionismo, el sólido constructivismo de Cezanne.

Si los impresionistas tratan de profundizar en el poder expresivo del color para llevar al lienzo algo tan impalpable como la luz, Cezanne se apodera del color para traducir más vigorosamente que en ninguna pintura anterior la construcción volumétrica, la solidez del mundo fi-

sico y humano. De la abstracción de la luz pasamos a la abstracción del volumen, de la estructura volumétrica, no solo de las cosas en el espacio, sino del espacio mismo "Tratar la naturaleza por el cilindro, el cono y la esfera" (8) es su divisa. El color es el modelador y el modulador. Ahora el papel del paisaje, de la figura humana o de las manzanas, es el simple soporte para representar otra cosa. el volumen, la estructura material, también la pesantez. Cezanne acierta a hacer plásticamente sensible la ley de la gravedad, como más tarde Kandinsky el estado de imponderabilidad.

Sería erróneo pensar que porque el impresionismo y el cezannismo se concentran fundamentalmente en la representación plástica de las realidades físicas, el hombre está ausente de su obra. Sin hablar de cuanto está presente en el lienzo (y es interesante subrayar que cuando así ocurre no es el capitalista, ni el aristócrata, ni el militar, el que aparece, sino el ciudadano corriente) lo humano aparece, sobre todo, en la tarea misma que se plantea el artista, en esa voluntad de llegar más allá de lo que la pintura había llegado hasta entonces, en la representación plástica de determinadas realidades naturales; en la aparición, a través de su obra, de un nuevo nivel de la sensibilidad humana.

En Van Gogh hay una obsesión alucinante, que le lleva a la locura y el suicidio, por avanzar del color todas sus capacidades expresivas, no ya para la representación de una realidad física, sino ante todo, del alma humana. "He intentado expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas" (9). Un color exaltado y un ritmo de vértigo imprimen a los mejores cuadros de Van Gogh un movimiento no sólo físico sino espiritual, que traduce el alma atormentada del artista, vibrando con los dolores de su época. Hay que remontarse a Goya para encontrar parecido poder expresivo del color y de la pincelada en la pintura del alma.

De Van Gogh avanza toda una línea expresionista, lírica, de la pintura moderna, que se propone análogos objetivos con los recursos del color y de la línea, del grafismo y de la materia. Nuestro gran Solana está en esa corriente que viene de Goya "Gueinica" es una síntesis del cubismo y de ese expresionismo vigoroso.

La reacción constructivista de Cezanne frente al impresionismo tiene un desarrollo lógico en el cubismo. Este es un paso más en el intento de captar aspectos de la realidad que están más allá de sus formas

(8) Carta de Cezanne a Emile Bernard citada en "Panorama des arts plastiques contemporains" de Jean Cassou 1960.

(9) Maurice Cicure "La peinture moderne" 1958 pág. 52

externas. La reflexión racional ocupa en la sensibilidad cubista un lugar primordial. "El mundo visible no deviene mundo real (interpretese, en el lienzo. F.C.) más que por obra del pensamiento" dicen dos de los técnicos del cubismo, Gleizes y Metzinger. "Un objeto —proclaman— no tiene forma absoluta. Tiene varias, tantas como planos en el dominio de la significación" (10). El objeto es inagotable para el artista, es lo que en realidad quieren decir. El pintor debe captar no sólo su cara visible, sino su estructura, su cara oculta. El artista debe pintar no sólo lo que ve sino lo que sabe, lo que intuye, trasponiendo el nivel científico de su época a su imaginación y fantasía. Metafóricamente hablando podríamos decir que el cubismo es un intento de representar plásticamente la cara oculta de la luna antes de que los sputniks soviéticos la fotografiasen. El ojo de Picasso "mira" sus modelos girando mentalmente en torno a ellos, penetrando en su interior y llevando a la superficie plana del lienzo, organizados plásticamente, sin atenerse a la perspectiva única de la pintura anterior, los hallazgos que hace en su viaje exploratorio. Crea así un nuevo espacio específicamente pictórico. Como ha dicho en alguna ocasión, él no quiere ser el espectador de la realidad sino su cirujano. En definitiva, el cubismo es infiel al aspecto corriente de las cosas para ser más fiel a su ser íntimo, esencial. Es un realismo reflexivo, indagador, que destruye para construir. Posiblemente es la tendencia pictórica que más va a la par con el espíritu científico de nuestro tiempo y por eso ha dejado huellas profundas en la pintura actual.

Con frecuencia se establece una divisoria radical entre esta primera etapa de la revolución pictórica, en la que todavía el aspecto figurativo se hace presente en el lienzo, aunque sea de forma vaga, ambigua, y la pintura propiamente abstracta que arranca de Kandinsky, Malévich y Mondrian, por los mismos años en que hace su aparición el cubismo. Sin embargo, considerando atentamente este proceso pictórico, la transición no es tan radical. Desde el momento que en el impresionismo de Manet, en el expresionismo de Van Gogh, en el cubismo de Picasso, la figuración no es más que un pretexto, un "soporte" para significar a través del color, de la línea, de las formas, "otra cosa": la luz, el volumen, la solidez, la estructura, la esencia de las cosas o del alma humana. Desde el momento que los elementos mismos del lenguaje pictórico adquieren la primacía para traducir plásticamente la realidad exterior o el mundo íntimo del artista, desde ese momento, es inevitable la tentación de prescindir, para la expresión plástica de

(10) Citado por Jean Louis Ferrier en "Picasso peintre de la réalité total" "Les Temps Moderns", abril 1957

determinados contenidos, de todo soporte que no sean los materiales específicamente pictóricos: el color, la línea, el grafismo, las formas, etc. O dicho de otra manera; es inevitable la tentación de expresar realidades genéricas (el movimiento, la luz, el volumen, las sensaciones, las emociones, los estados espirituales en general) mediante formas plásticas también genéricas, lo que hemos venido en llamar formas abstractas. ¿Por qué la pintura no ha de poder alcanzar el nivel de abstracción logrado por la música? se planteó Kandinsky, y tras él otros artistas plásticos.

Tentación indudablemente arriesgada y peligrosa, pero que, como todo en el arte, hay que juzgar en sus realizaciones concretas, en su *praxis* específica. Recientemente se ha expuesto en París la más grande retrospectiva de Kandinsky que haya tenido lugar hasta la fecha, lo que nos ha permitido apreciar el conjunto de su obra, el proceso de su evolución, desde los primeros paisajes impresionistas y fovistas, hasta su última etapa abstracta geometrizable, salida del Bauhaus, pasando por lo que a mi juicio es la fase culminante de su obra, el expresionismo lírico abstracto de los años diez. Es fácil demoler filosóficamente a Kandinsky, como hace Prokofiev en su estudio contra el arte abstracto (11) y como se hace en otros trabajos de críticos soviéticos, pero lo difícil es demostrar en el terreno artístico la invalidez de su obra. Porque ésta está ahí, con toda su sugestiva belleza; porque es una fiesta del espíritu contemplar esas grandes sinfonías de color, de armonías, de contrastes, de movimiento, llenas de evocaciones del mundo de la naturaleza y del espíritu, desde los fondos misteriosos del océano hasta el paisaje, el folklore y el alma de los rusos. Y ese espacio imponderable que hay en los lienzos de Kandinsky, donde las formas parecen flotar, escapar a la ley de la gravedad, nos evoca hoy mejor que ciertas representaciones "realistas" las imágenes que la televisión nos ha transmitido de los cosmonautas en sus naves cósmicas.

Digamos, de paso, que este poder de anticipación en el que la conciencia científica de nuestro tiempo aparece trasmutada en intuición artística, con frecuencia sin que el artista tenga conciencia de ello, es un rasgo de la pintura contemporánea, una demostración práctica de que lo mejor del arte abstracto o abstractizante, no está al margen de la realidad, no es fruto de las especulaciones metafísicas, sino que es un reflejo ideal, imaginativo, intuitivo (de una intuición que tiene tras sí todo el desarrollo cultural y artístico de la humanidad) de las nuevas realidades contemporáneas, de un mundo en vertiginosa transformación.

(11) "Las artes plásticas contemporáneas en los países capitalistas", Moscú 1961

Tiene razón el escultor soviético Neisviestni, cuando escribe: “El sabio y el artista descubren igualmente el mundo, pero con formas diferentes. La imagen y la intuición, el concepto y el símbolo, entran en diferentes niveles y en diferentes proporciones, en la creación del artista y del sabio. Pero en la naturaleza del arte está el presentimiento de la verdad científica. ¿Acaso nosotros los artistas no sabemos que las formas aerodinámicas nacieron en el arte, si bien no en su forma pura pero bastante gráficamente, antes de que fueran una realidad práctica en la teoría y en la mecánica? Las curvas que describe la trayectoria de los vuelos cósmicos también aparecieron antes en el arte. . . En nuestra vida cotidiana entran formas ligadas por asociaciones a aquella realidad que la ciencia ha explorado no hace mucho. El micro-mundo y el macrocosmos, el descubrimiento del microscopio electrónico, la telefilmación y la radio astronomía, ampliaron inconmensurablemente nuestras representaciones de la riqueza de formas del mundo, pero no está de más decir que muchas de esas formas fueron intuitidas hace tiempo por los artistas y encarnadas en sus obras”. También “el científico fantasea, el científico presiente. Con mucha más razón es obligatorio para el artista. Según mi opinión sólo lo que es un paso hacia lo “desconocido”, es creación” (12).

Algo parecido dice el crítico de arte francés Pierre Restany: “La fotografía electrónica, descubriéndonos otros niveles de organización de la materia en la esfera de lo infinitamente grande o de lo infinitamente pequeño, nos ha demostrado que las visiones “abstractas” de nuestros pintores contemporáneos tenían “en otra parte” correspondientes concretos, que esas visiones constituían notables anticipaciones de una realidad más profunda hasta entonces no captada por nuestros procedimientos racionales de investigación” (13).

Si consideramos ahora una de las direcciones fundamentales de la pintura abstracta, la que para entendernos llamaremos geometrizable o constructivista, su vinculación con la arquitectura moderna, con el urbanismo y la habitación del hombre actual, es evidente. Con razón se ha dicho que las cocinas modernas parecen una réplica de la estética de Mondrián. Esa pintura es un reflejo de nuestro mundo industrial, técnico, y a su vez influye en él. Como lo es de uno de los rasgos más importantes de la vida contemporánea: la velocidad. Era imposible que para un pintor del siglo XIX la noción de velocidad o de movimiento pudiera adquirir la consistencia plástica que ha llegado a tener en la

(12) “Iskustvo” (Revista de la Unión de Artistas de la URSS), octubre, 1962 Pág. 9

(13) “La galerie des arts”, París, julio septiembre, 1963

época de la ruptura del mundo del sonido y de los viajes cósmicos. Por el juego del color y del grafismo, con la sugerencia de tensiones y contrastes, con la utilización de diferentes planos y perspectivas, con la simultaneidad de formas a diferente nivel, la pintura abstracta ha logrado traducir plásticamente nociones tan abstractas como la velocidad, el movimiento, el dinamismo de la vida actual, con fuerza expresiva infinitamente mayor que ciertas obras "realistas" en las que los aviones o naves cósmicas están cuidadosamente representados. Esas tensiones de colores, líneas y ritmos, que situadas en otra época —suponiendo que fuera posible su invención— no serían más que un juego plástico, hoy adquieren una significación social, como expresión de un determinado nivel de las fuerzas productivas, de unas determinadas condiciones materiales de existencia, de un determinado nivel del dominio del hombre sobre la naturaleza.

Marx veía en la industria, en su existencia objetiva, "el libro abierto de las fuerzas del ser humano, la psicología humana expresada en forma sensible" (14). Por eso, aunque la figura humana no esté presente en esas obras abstractas, éstas tienen un contenido humano, reflejan las fuerzas creadoras del hombre actual, su psicología, su modo de vida, y apuntan, aunque no se lo proponga el artista, hacia el único régimen social en que esas fuerzas pueden contenerse y desarrollarse sin trabas: el comunismo.

Algo parecido ocurre con la visión de la naturaleza física, del paisaje. Cuando la gente se acostumbra a viajar a cien por hora y a volar frecuentemente, es lógico que nazca una nueva visión del paisaje, que la sensibilidad del artista capta antes que la masa, pero que poco a poco se hace habitual a ésta. Desde el impresionismo hasta el actual "paisaje abstracto", desde una visión fugaz, luminosa, ya influida por el movimiento, pero en la que aún quedan más o menos vagas las formas exteriores de la naturaleza, a una visión plástica en la que sólo queda el color, el ritmo, el movimiento, como fundidos en una "quinta esencia" del paisaje, hay el camino recorrido por la técnica desde los primeros trenes del siglo XIX hasta los automóviles y aviones de nuestros días, desde el paisaje visto a ras de tierra y desde la inmovilidad o semi-inmovilidad hasta el paisaje visto a cien por hora desde lo alto.

Los primeros paisajes impresionistas desconcertaban a sus contemporáneos. Pero hoy la forma de ver impresionista parece normal al hombre de sensibilidad artística media. Este ve ahora el paisaje, cuan-

(14) Marx y Engels. Obra citada, pág. 172

do va de vacaciones, con “ojos impresionistas”, como ve la destrucción atómica a través del “Guernica”, como ve su habitación con los ojos de un Mondrián o de un Le Corbusier, como ve los dibujos de sus chicos con los ojos de un Klee o de un Miró.

Y a propósito de la moderna valorización de los dibujos infantiles, de toda esa dirección de la pintura moderna que después de Klee intenta reencontrar la frescura de la visión infantil del mundo —en el fondo, como una reacción frente al intelectualismo, el cientifismo, el tecnicismo, de nuestra época— es interesante recordar la aguda reflexión de Marx, cuando tratando de explicarse por qué el arte griego continuaba produciéndonos goce estético, hacía un paralelo entre la atracción que inspira la ingenuidad de la infancia, y la que puede suscitar-nos la infancia de la humanidad: “¿Es que en la naturaleza infantil —se pregunta Marx— no revive el carácter propio de cada época en su verdad natural?” (15).

Los ejemplos de nuevas “visiones”, de nuevos puntos de mira, de “nuevas realidades” descubiertas o redescubiertas por el artista contemporáneo como dignas de servir de manantial a su inspiración, son innumerables. Cada época, cada civilización, ha tenido una manera de ver plásticamente el mundo, reflejo de unas determinadas condiciones sociales, de una determinada cultura, de una determinada espiritualidad. Cuenta una leyenda que el Emperador de China quedó muy asombrado al recibir el retrato de perfil de Luis XIV y ver que el Rey de Francia sólo tenía media cara. El hombre, y sobre todo el artista de hoy, no puede ver igual que el del siglo XIX. Ha nacido una nueva visión plástica del mundo, una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje pictórico para expresar la realidad contemporánea y contribuir al enriquecimiento de la sensibilidad y de los conocimientos humanos. Y como vamos viendo, esta nueva visión del artista no ha surgido por capricho, ni como apéndice de la ideología burguesa, ni como fruto de la “descomposición del capitalismo” sino como eco artístico de las gigantescas y vertiginosas transformaciones sociales, científicas y técnicas de nuestra época.

Ver, artísticamente, no es función sólo de la vista. Ya Leonardo da Vinci dijo que “la pintura es cosa mental”. Y toda la dificultad de la pintura moderna viene de que esa “cosa mental” ha adquirido una complejidad nueva, sin precedentes, como tantas otras cosas de nuestro tiempo. Ante las tremendas complejidades de los actuales procesos políticos, incluidos los que se producen en el interior del movimiento co-

(15) Marx y Engels. Obra citada, pág. 184

munista, que chocan con tantos esquemas arraigados, no es raro escuchar, incluso en gentes con cierto nivel político “¡Yo ya no entiendo nada!”. En cuanto a la ciencia, el tradicional respeto supersticioso que inspira le permite escalar nuevas cimas sin que nadie proteste de su dificultad. Nadie se enfada de que las naves cósmicas surquen el espacio aunque él no entienda una palabra del mecanismo que las lanza, las permite girar y regresar con asombrosa precisión al punto designado. Pero a la pobre pintura se le exige estar al alcance de cualquiera sin que nadie se sienta obligado a realizar un esfuerzo para entenderla

Antes, cuando la pintura representaba generalmente el aspecto exterior, fácilmente reconocible, de las cosas, cualquiera creía “entender” el cuadro que tenía ante la vista, pero en realidad lo que entendía era el tema, la anécdota representada, y por lo demás le era agradable o desagradable, le gustaba o no. Pero el aspecto específicamente pictórico era comprendido por una reducidísima minoría que había aprendido la “gramática plástica” de la época. La pintura moderna ha roto el muro de la figuración, como la aviación ha roto el muro del sonido, y de golpe el profano en pintura ha perdido ese asidero al que antes podía agarrarse. Ahora todo se ha hecho más complejo, más difícil, no sólo para el profano sino para el mismo artista y para el especialista en arte.

A veces se dice que la pintura actual hace tabla rasa de todo el arte anterior, de sus conquistas plásticas. En realidad es lo contrario. Si la elaboración del nuevo lenguaje, de la nueva “gramática” de la pintura moderna, es posible, se debe precisamente a que parte de las conquistas anteriores, del desarrollo artístico de milenios, se ha hecho asequible y porque, como dijimos en otro momento, esa herencia se ha ampliado extraordinariamente en medio siglo con el conocimiento y la divulgación de las artes de pueblos antes relegados. Hans Hartung, uno de los principales pintores abstractos contemporáneos, ha elaborado su lenguaje estudiando concienzudamente a Goya y Rembrandt. Y esta actitud hacia unos u otros maestros del pasado, es común a los más auténticos pintores de hoy.

En sus “Cartas sin dirección” Plejanov explica, con el material acumulado por la ciencia en el estudio de los pueblos primitivos, cómo a partir de la utilidad y del trabajo van naciendo los sentimientos estéticos; cómo van cargándose de significado los colores, el grafismo, el ritmo, las formas. Desde los tiempos primitivos, esos significados han recorrido un inmenso camino en su enriquecimiento y profundización, siempre ligados a determinados aspectos de la vida social; pero adqui-

riendo progresivamente cierta "autonomía", una especie de significación "por sí mismos". Marx habla del rojo como de "la más alta potencia del color", de que "el sentido de los colores es la forma más popular del sentido estético en general" y llama la atención sobre las investigaciones científicas que habían encontrado "el lazo etimológico existente en las diferentes lenguas europeas entre los nombres de los metales preciosos y las relaciones de colores" (16). Como recuerda Michel Ragon, el rojo evoca la pasión, la violencia; el azul lo infinito, la placidez; el verde lo vegetal; el negro la tristeza; las curvas son voluptuosas, las verticales dinámicas, las horizontales reposantes. El trazo se modifica con los estilos. Geométrico en los musulmanes, barroco en los Vikings, flexible y elegante el arabesco del siglo XIX, reposante en Ingres, declamatorio en Delacroix, se crispa en el siglo XX, se contrae en un trazo anguloso, en una "línea de crueldad" en Picasso o Atlan, se hace fantástico y humorístico en Miró, romántico y musical en Hartung (17).

En resumen: el color, la línea, el trazo, las formas, van llenándose de significación expresiva a lo largo de la historia. Cada generación de artistas parte de ellas a un determinado nivel y la lleva a otro más alto. La pintura moderna ha arrancado de un escalón ya muy elevado en esa historia del simbolismo plástico y tiene la posibilidad, además, de abarcarlo en su universalidad planetaria. Impulsada por la voluntad de ir más allá de las apariencias en la expresión plástica del mundo contemporáneo ha logrado realizar, está realizando, un verdadero progreso cualitativo en la elaboración del lenguaje plástico.

Naturalmente, este nuevo lenguaje pictórico exige para entenderlo y sentirlo un esfuerzo, un aprendizaje y el hábito, la práctica. Pero como decía Marx, la producción de obras de arte, como toda producción, "no crea solamente un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto" (18). Pinturas abstractas que hace unos años desconcertaban, hoy son "legibles". Millones de personas entienden ya el "Gueinica". Nuestros contemporáneos, o las generaciones que nos sigan — dice Hartung — aprenderán a leer y llegará el día en que encuentren nuestra escritura directa más normal que la pintura figurativa, así como nosotros encontramos nuestro alfabeto (abstracto e ilimitado en sus posibilidades) más racional que la escritura, figurativa de los chinos" (19). O dicho de otra manera: el lenguaje abstracto de la pintura llegará a ser tan comprensible como el lenguaje abstracto de las palabras y como el lenguaje abstracto musical.

(16) Marx y Engels Obra citada, pág 179.

(17) Michel Ragon "La peinture actuelle" 1959 pág 76 y "L'aventure de l'art abstrait" pág 12

(18) Marx y Engels Obra citada, pág 182

(19) Marcel Brion Obra citada, pág 214

Naturalmente, toda esta revolución pictórica tiene, al lado de sus conquistas reales, su escoria, el lado puramente mistificado y mistificador, publicitario, comercial. En las condiciones capitalistas es inevitable que la obra de arte se convierta en mercancía y en objeto de las más sórdidas especulaciones. El culto de la moda, la sicosis de sensacionalismo y de exhibicionismo que se crea en torno al artista, malogra y tuerce innumerables talentos, condenándolos a la insinceridad, provocando, apenas surge una invención valiosa, una ola de imitaciones y mistificaciones que rápidamente desemboca en un nuevo academismo

Actualmente se habla de la crisis del arte abstracto. En realidad se trata de la crisis del academismo abstracto, de todo lo mistificado y especulativo que ha surgido a la sombra de la auténtica obra de arte abstracta o abstraccionista. Como antes hubo la crisis del impresionismo, del cubismo, y quedó de esos movimientos, incorporado al desarrollo histórico de la pintura, lo auténticamente creado, hoy pasará lo mismo con el arte abstracto en tanto que escuela. Pero el abstraccionismo, como medio de expresión plástica, el lenguaje plástico abstracto, está ya incorporado en mayor o menor proporción a toda pintura moderna, incluida la figurativa.

El deber de la crítica de arte marxista es contribuir a diferenciar y valorar todo lo que sea una aportación real en el desarrollo de la pintura, en su capacidad de expresar plásticamente la realidad contemporánea, sea con formas figurativas o abstractas, o con las diferentes gradaciones de abstracción-figuración.

En las reflexiones que expongo a lo largo de este trabajo no hay nada original. Análisis parecidos o idénticos pueden encontrarse en la abundante literatura sobre la pintura moderna, incluidos los trabajos de algunos críticos marxistas. Como es lógico, en los especialistas no marxistas esos análisis aparecen frecuentemente entremezclados con consideraciones de tipo idealista e incluso místico. Lo que se pretende principalmente en este trabajo es aportar una opinión muy personal sobre lo que puede ser integrado en una apreciación marxista de la pintura contemporánea; es, mostrar que el realismo auténtico, es decir, el arte que se propone expresar no sólo lo superficial y aparente sino las profundidades de la realidad contemporánea en su inagotable riqueza, no está sólo en la pintura figurativa. Así como hay una parte de ésta que es puro idealismo y mistificación, hay una parte de la pintura abstracta, lo que está llamado a quedar de ella, que es auténtico realismo, enriquecimiento en la expresión plástica del mundo actual.

— IV —

Ahora bien, ¿qué relación tiene la revolución pictórica, cuyo itinerario y contenido hemos tratado de esbozar, con la lucha social?

Desde el momento que esa pintura expresa, con sus medios específicos, la revolución en las fuerzas productivas, en la ciencia y la técnica; desde el momento que se proyecta en la arquitectura, en la habitación y en los utensilios más corrientes del hombre actual; desde el momento que ayuda a la sociedad a ver con los ojos del arte nuevas regiones, hasta hace poco desconocidas, del mundo de la naturaleza y también de la psicología humana, desde ese momento esta pintura tiene un significado eminentemente progresivo y se inscribe en la línea general del avance social que lleva al comunismo.

Aún en los casos en que esa pintura no ataca los fundamentos del capitalismo y no refleja directamente las fuerzas llamadas a destruirle, por lo menos no idealiza la sociedad burguesa y con frecuencia la caricaturiza. No es casual, como ya hemos dicho, que las fuerzas dirigentes de la sociedad burguesa, particularmente sus círculos más reaccionarios y oscurantistas, hayan reaccionado frecuentemente contra las “rebeldías” de la pintura moderna, mientras que los más inteligentes han tratado de aprovechar hábilmente la incompreensión de que esa pintura ha sido objeto en el campo marxista, la significación ideológica y política que éste le ha atribuido, para apadrinar esa significación y explotarla en la lucha contra el socialismo. En los momentos en que el ataque al arte abstracto llegaba a su colmo en la Unión Soviética, presentándolo como un factor de descomposición de la sociedad socialista, un humorista francés proponía a De Gaulle sustituir la creación de la “force de frappe” atómica, tan costosa para la economía francesa, por la producción en serie de pinturas abstractas, puesto que tan eficaces son para minar el socialismo. ¿Por qué hemos de convertir nosotros mismos a las “pinturas abstractas” en proyectiles “contrarrevolucionarios”? Pero no se trata de una cuestión táctica. Si el arte abstracto fuera pura mistificación, si fuera un “fruto burgués” deberíamos comba-tirlo sin concesiones.

La cuestión es de fondo. La cuestión es que esa interpretación no resiste a la confrontación con los hechos, con la realidad. Incluso cuando examinamos el problema desde el ángulo de la lucha social directa, de la lucha revolucionaria. En la gran corriente de lo mejor de la pintura moderna, particularmente en el expresionismo, desde el expresionismo figurativo, al abstracto y en sus variaciones intermedias, han sur-

gido una serie de artistas y de obras que abordan directamente los grandes problemas sociales de nuestro tiempo: la guerra atómica y la lucha contra ella, los horrores del fascismo, la tortura, la lucha de los pueblos coloniales por su independencia, la lucha revolucionaria del proletariado y los campesinos, el trabajo, etc., etc., Picasso, Legei, Siqueiros, Pignon, Lapoujade, Fautrier, Matta, Guttuso, Ortega, Saura, Ibañola, etc., etc. Y en esta lista pueden incluirse ya jóvenes pintores de los países socialistas.

El nuevo lenguaje pictórico ha servido a esos artistas para dar a sus obras directamente comprometidas una profundidad dramática, un vigor expresivo, que con el lenguaje pictórico del siglo XIX era imposible lograr. "Gueirnica" es como el símbolo máximo de esa fusión del nuevo lenguaje con el más alto significado social y político

Frente a esta pintura social, impregnada de las conquistas plásticas de los últimos cincuenta años y, ni que decir tiene, frente a la pintura más radicalmente abstracta, se opone corrientemente el argumento de la incomunicabilidad, de su difícil comprensión por las masas. El arte, se dice, debe ser popular, debe estar al alcance de las masas, debe ser comprensible por la gran mayoría. El arte es comunicación o no es arte.

En esos argumentos se mezclan confusamente diferentes cuestiones que conviene diferenciar

1) La ciencia también debe estar al alcance de las masas. Pero en la sociedad capitalista la ciencia no está al alcance de las masas salvo en sus niveles más elementales. En el socialismo la ciencia comienza a estar en mayor grado al alcance de las masas, pero en sus niveles más complejos y elevados todavía es patrimonio de una minoría. ¿Qué hacer? ¿Rebajar la ciencia al nivel de cultura a que el capitalismo condena a las masas? ¿Limitarla en los países socialistas al nivel en que ya puede ser accesible a las masas? Todos estamos de acuerdo en que el camino no es éste, no es reducir las matemáticas superiores a la aritmética, sino hacer la revolución socialista para crear las condiciones que hagan factible el acceso de las masas a las ciencias.

Tomemos la política. Es evidente que una política que no sea comprendida por las grandes masas, de poco sirve para la lucha revolucionaria. Pero todos sabemos que determinadas esferas teóricas del marxismo, de la ciencia política, no son accesibles a las grandes masas mientras no se eleve considerablemente el nivel cultural de éstas. Bajo el capitalismo, solamente los militantes obreros y campesinos de van-

guardia, pueden llegar, mediante un gran esfuerzo autodidacta, a dominar la teoría del marxismo

¿Es tan difícil comprender que con el arte en general, con la pintura en particular, ocurre algo parecido, aun teniendo en cuenta todo lo específico que diferencia profundamente el arte de la ciencia o de la política? ¿Que también en el arte hay, ha habido siempre, diferentes niveles de complejidad y por tanto de accesibilidad? ¿Que al lado de un arte más elemental, más “popular”, más al alcance de la sensibilidad media de la época, se desarrolla un arte más complejo, más elaborado, las matemáticas superiores del arte, que requiere estudio, cultura, conocimiento de la herencia artística, aprendizaje de su lenguaje específico? El problema se agrava considerablemente en los períodos de profundos cambios revolucionarios en todas las esferas de la vida como el que ahora vivimos, cuando las nuevas realidades colocan al artista ante el imperativo de encontrar nuevas formas expresivas, porque las antiguas son impotentes para traducir los nuevos contenidos, y esas nuevas formas chocan con los gustos, los hábitos, las formas de ver, arraigadas durante siglos. Este nuevo arte de vanguardia (de vanguardia desde el ángulo del desarrollo artístico) debe estar al alcance de las masas, pero no siempre puede, a menos de autoliquidarse, mientras el nivel cultural y estético de las masas no se eleve considerablemente.

Marx, que acostumbraba a no idealizar las cosas, decía que . . . “El hombre abrumado de preocupaciones, de necesidades, no tiene sentido para el más bello espectáculo” (20) y que “la concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su asfixia, por consiguiente, en las grandes masas, es un efecto de la división del trabajo” (21). El único camino para suprimir las causas que producen tales efectos es la revolución socialista. Pero conviene no olvidar que para que las necesidades dejen de abrumar al hombre, para que la división social del trabajo deje de tener consecuencias negativas, la revolución socialista tiene que recorrer un largo camino. Entre tanto, será inevitable que al lado de formas de arte más elementales, más “populares”, si así queremos llamarlas, accesibles al nivel general de las masas, haya formas más complejas que sólo estén al alcance de una minoría, aunque esta minoría vaya ampliándose progresivamente al compás del progreso material y cultural.

Conviene también no perder de vista que el problema cambia según las tradiciones nacionales y según el género de arte. Por lo general,

(20) Marx y Engels. Obra citada, págs. 171-172

(21) Marx y Engels. Obra citada, pág. 176

la educación musical y literaria del pueblo es mayor que su educación pictórica. Es más accesible la literatura y la música, incluida la música abstracta, que la pintura, en cuanto ésta se aleja de la figuración más o menos naturalista

2) Tenemos que distinguir entre la dificultad de comunicación que nace de las formas más complejas del arte y la búsqueda artificial del hermetismo por el hermetismo, como sucede en ciertas manifestaciones de la pintura actual, que son incomprensibles no porque estén situadas a un alto nivel de complejidad, sino porque no quieren decir nada, porque lo único que se ha propuesto el artista es eso: no expresar nada, como no sea un afán de exhibicionismo, de "épater le bourgeois". En otros casos, porque el artista ha abdicado por completo de su condición de ser racional, pensante, y ha buscado deliberadamente la irracionalidad total, el azar por el azar, la gesticulación por la gesticulación, recurriendo a procedimientos que son, en definitiva, la liquidación del arte como tal, es decir, el proceso creador consciente, en el que si entran en grandes dosis la imaginación, la fantasía, la intuición, entra también obligatoriamente, la razón (semejantes actitudes irracionales, que en realidad tienen más que ver con la publicidad que con el arte, son frecuentemente utilizadas por los críticos del arte abstracto para desacreditar y ridiculizar a éste). *El artista que abdica de su condición de ser racional se rebaja al papel de las fuerzas ciegas de la naturaleza*. A veces suena la flauta por casualidad, y de ese acto "que quiere" ser irracional surge una obra de arte digna de ese título. Pero ello lo único que demuestra es la dificultad para el verdadero artista de escapar a su condición humana

Detrás de las mejores obras de la pintura abstracta hay un largo y serio esfuerzo, tenaces búsquedas. No es casual que la mayoría de los mejores pintores modernos han llegado a la abstracción después de un serio aprendizaje figurativo. "Marx Jacob decía que hacía falta ser un gran poeta para ser, sin peligro, un poeta moderno. Igualmente es necesario ser un gran pintor, para poder ser un pintor no figurativo válido. El pintor no figurativo mediocre no ofrece más que un vacío, una vulgaridad, desesperantes. Lo que equivale a decir que no hay y no puede haber más que muy pocos pintores abstractos de valía" (22). La engañosa impresión de "facilidad" que producen, en general, las pinturas abstractas, desorienta a no pocos jóvenes artistas que se ponen a hacer abstracto sin apenas aprender a dibujar, sin trabajar seriamente en el sentido del oficio, sin estudiar los maestros del pasado.

3) Nos parece erróneo oponer, como excluyéndose, como incompatibles, las formas más complejas del arte, el arte vanguardista en el aspecto formal, y las formas más elementales, más populares y accesibles. No sólo no se excluyen sino que se necesitan mutuamente. La experiencia soviética es aleccionadora a este respecto.

Como hemos dicho, Rusia fue una de las cunas principales del arte abstracto. Otras corrientes innovadoras de las artes plásticas se agitaban también en los años pre-revolucionarios. Estos artistas de vanguardia vieron en la revolución la puerta abierta para sus afanes creadores, pero se encontraron con que el pueblo y muchos de los dirigentes revolucionarios no los entendían. La lucha a vida o muerte de la revolución en aquellos años necesitaba un arte más próximo de la propaganda política que de la revolución formal que se había iniciado en la pintura. La solución que se dio a este problema fue cerrar toda su posibilidad de desarrollo a esas innovaciones formales. Sus representantes cayeron en el olvido o emigraron, yendo a fecundar la revolución pictórica que se desarrollaba en los países capitalistas. Los efectos negativos de aquella actitud hacia las artes plásticas se agravaron posteriormente bajo el imperio del llamado culto a la personalidad, de la esclerosis que éste introdujo en diferentes dominios del pensamiento filosófico y artístico. El retraso actual de la plástica soviética, sus dificultades para expresar adecuadamente las nuevas realidades sociales, científicas y técnicas del mundo socialista, son en gran medida, el resultado de aquel proceso, de aquella concepción unilateral del desarrollo del arte.

El desarrollo paralelo de un "arte de masas" y de un arte más complejo, más de vanguardia (en el sentido formal) con una misma orientación general pero con diferentes niveles de comunicabilidad, con diferentes tareas, hubiera fecundado a ambos y hubiera colocado probablemente a la pintura soviética en el primer plano de la pintura mundial, no sólo por lo revolucionario de su contenido sino por lo revolucionario de su forma.

Mientras la pintura ha quedado en retraso, se ha ido elevando el nivel cultural y científico de las masas soviéticas, de las nuevas generaciones de artistas, su sensibilidad estética. Hoy existe un país en el que el nivel cultural medio hace objetivamente posible la comprensión de la pintura moderna, de su nuevo lenguaje, por amplios sectores sociales; ese país es la Unión Soviética.

Yendo más lejos. Si hay una sociedad en la que puede estar justificado un arte muy alejado de la utilidad práctica inmediata, un arte creador ante todo de placer estético, ésa es la sociedad comunista, que

deja atrás la explotación del hombre por el hombre, la miseria y la guerra, la alienación del ser humano. No pretendemos pintar la sociedad futura, comunista, como una sociedad sin conflictos y sin dramas. Los habrá, aunque sean de otra naturaleza. Pero el hombre del comunismo será, indudablemente, un hombre mucho más cultivado, más complejo, más rico espiritualmente, con una sensibilidad estética infinitamente más elevada que el actual. Estará en condiciones de captar más profundamente lo específico de la creación artística, las formas más refinadas y sutiles del arte

Reteniéndonos a la España de hoy, no hay contradicción entre esa concepción amplia del arte, y la importancia que tiene para nuestra lucha de hoy un arte social, revolucionario, al alcance de amplios sectores, dentro de lo que esto sea posible, sin dejar de ser arte y transformarse en otra cosa: propaganda gráfica o pedagogía política ilustrada. (También esto tenemos que hacerlo intensamente, pero pertenece a otro dominio que no es el del arte, aunque los artistas puedan colaborar eficazmente). Dentro de este arte, comprensible para más amplios sectores, pueden surgir obras muy importantes no sólo por su contenido sino por su calidad artística.

En las condiciones actuales puede jugar un papel particularmente importante el grabado, que permite una fácil reproducción y difusión. Dentro de la obra grabada antifranquista tenemos ya realizaciones de valor artístico y de eficacia combativa, como es la de los grabadores de "Estampa popular" y otros.

El Partido de la clase obrera, respetando y alentando la creación artística en otras esferas no directamente ligadas a la lucha revolucionaria o más difícilmente accesibles a las masas, debe, como es natural, estimular y facilitar lo más posible este arte directamente vinculado a la lucha. No hay, como decimos, ninguna contradicción, y otra actitud sería falsa, no sólo porque nos colocaría a nosotros, Partido de la clase avanzada, Partido del progreso social y cultural, en oposición al progreso del arte, sino porque el mismo enriquecimiento expresivo del arte directamente social y revolucionario no es posible sin las conquistas plásticas que se realizan en otras esferas del arte. La experiencia soviética es aleccionadora.

El Partido marxista debe combatir la conciliación ideológica en la esfera del arte, debe tomar una actitud crítica, militante, contra las múltiples manifestaciones del idealismo filosófico de que con frecuencia es prisionero el artista, así como contra las especulaciones metafísicas, místicas, que se hacen en torno a la pintura moderna aprovechando

do su dificultad de comprensión y aprovechando también, como hemos dicho, la actitud sectaria hacia esta pintura de algunos representantes del marxismo. Pero debemos diferenciar entre las concepciones filosóficas, políticas, del artista y aquello de su obra que tenga un valor artístico, como diferenciamos entre la filosofía o ideas políticas del hombre de ciencia y su obra científica.

Es decir, en la esfera del arte debemos realizar nuestra misión dirigente como Partido de vanguardia tratando de ganar a los artistas a nuestra política revolucionaria, a nuestra ideología, a nuestra concepción materialista dialéctica, a la comprensión de los problemas vivos de la realidad española, y al mismo tiempo, despertando plenamente su libertad de creación, sus formas de expresión, y no sólo respetándolas sino creando las mayores facilidades para que esa búsqueda se desarrolle mediante la libre discusión y contraste de experiencias.

En una palabra, nosotros, marxistas, representantes de la ideología más avanzada, no debemos poner barreras a la creación artística, a ese "afán de lo absoluto" que impulsa a los verdaderos creadores y que tan magistralmente describió Balzac. Debemos pedir al artista sinceridad consigo mismo, sinceridad para con su pueblo, lo que no quiere decir reducir el arte a lo que puede ser comprendido en un momento dado por todo el mundo. Las masas no comprenden gran parte de la obra de Picasso pero saben que esta obra está al servicio del pueblo y del progreso. El artista no crea sólo para el presente. Lo que hoy no se entiende se entenderá mañana, si es una obra de arte. Debemos atacar, condenar, las obras que expresan un contenido reaccionario, pero no el esfuerzo del artista por encontrar nuevas formas de expresión. La validez o no de éstas sólo puede comprobarse en el desarrollo de la práctica artística.

En realidad, lo más reaccionario de la pintura contemporánea sobre todo, lo que más puede influir en el pueblo y llevarle a la ideología burguesa, la moral, el fariseísmo, el patriotismo burgueses y la idealización de la vida social no se encuentra tanto en la pintura abstracta, ni en otras corrientes de la actual revolución pictórica, como en la pintura figurativa académica que sigue teniendo gran vigencia y apoyo oficial.

Debemos luchar por el realismo en el arte, pero comprendiendo que el realismo no es privativo de la figuración, que realista, y del mejor realismo, es una gran parte de la pintura moderna expresionista, cubista, abstracta, etc. Y que al mismo tiempo tiene muy poco de realista, y desde luego de pintura, cierta pintura figurativa, aunque esté cargada de buenas intenciones.