

El primitivismo en el arte

Carmen MORENO SÁEZ
Facultad de Bellas Artes. UCM

EL CONCEPTO DE ARTE

El arte cuánta polémica ha suscitado desde su nacimiento, desde su gestación inconsciente en la mente de los primeros seres racionales. El arte, ¿es poesía, es palabra, es danza, es música, acaso pintura? Siempre la misma pregunta y, casi siempre, la misma respuesta: «no lo sé». Lo que sí parece estar claro es que en las personas existe un hiato entre los métodos de pensamiento y los métodos de sentimiento. Parece ser que esta dicotomía es motivo para que nos resulte tan difícil alcanzar un equilibrio entre las realidades interior y exterior y hallar las formas concordes con la vida.

El hombre está sometido a una serie de fenómenos aparentemente contradictorios. Puede adaptarse a los cambios que a lo largo de los siglos han ido sucediéndose, disfrutar de las mejoras que se han ido produciendo en el campo de la medicina, los avances de la técnica, etc. pero su constitución material ha cambiado muy poco. Nuestro organismo necesita un contacto directo con la tierra y con las cosas que en ella crecen. Sujeto a las leyes de su vida animal, el hombre vuelve al primitivismo y surge la polémica, el choque entre las realidades interior y exterior.

El organismo humano necesita un contrapeso entre su entorno orgánico y su necesidad artificial. Separado de la tierra y del crecimiento no alcanzará nunca el equilibrio necesario para la vida. Es necesario que empecemos a reflexionar seriamente sobre el pasado como una necesidad imperiosa del presente, como una responsabilidad del futuro. El presente no es sino un nuevo eslabón entre el ayer y el mañana.

Estos elementos necesarios enraizados en lo más profundo del ser humano, no pueden ser suprimidos por la industrialización ni por los avances de la ciencia, ya que las raíces, las auténticas raíces del hombre están ligadas íntimamente a la tierra que le vio nacer, tierra que le sustenta y a la que, al final del camino, regresa.

No hemos de olvidar, por tanto, que formamos parte de un pasado y, desde un presente, construimos un futuro. Para vivir nuestro presente no hemos de ignorar nuestro pasado, pues es en esa época cuando empezó nuestra formación de hombres.

Ramón Gaya, hace referencia a lo anterior y nos dice que «el hombre moderno ha envejecido tanto que apenas si recuerda algunos trazos de su ser original y le es ya muy difícil reconocer y escuchar esa voz rica de la ignorancia y, sin embargo, hoy sabemos que es indispensable para él, pues sólo será un hombre vivo, es decir, actual, en la medida que pueda y sepa obedecer, ser fiel a esa voz de origen»¹.

En el arte ocurre exactamente lo mismo: todas las manifestaciones artísticas actuales son posibles gracias a que hace varios miles de años en unas primitivas cavernas, el primer ser inteligente descubriría accidentalmente unas huellas dejadas por sus miembros y empezaría a funcionar el sentido estético que todo hombre lleva dentro, signos que posteriormente eternizará mediante la representación figurativa de animales, seguramente con fines mágicos. El arte estaba naciendo, había comenzado el presente eterno.

Desde las cavernas y a lo largo de la historia el arte ha evolucionado considerablemente, pasando por distintas facetas, hasta el siglo XX en el que sufre las transformaciones más notables, llegando a la desintegración de las formas y a la más completa abstracción, relacionándose con el mundo primitivo, con los orígenes del arte.

ARTE PRIMITIVO, MÉDULA ESPINAL DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE TODOS LOS TIEMPOS

El arte primitivo nació de la luz que surgía iluminando la oscuridad de una caverna, «al amor de una antorcha», como diría María Zambrano, ligado a la función estética de cada individuo. Investigadores del arte suponen que los hombres del paleolítico recogían elementos de la naturaleza como piedrecitas de colores erosionadas por el agua y, con ello, activaban la imaginación. Es el comienzo de lo estético.

El arte prehistórico es un arte espléndido, maduro, sensacional, estremeceador, pues se piensa que los trogloditas deberían haber pintado solamente huellas, manos y otros elementos humanos, cosa que, por otra parte también hicieron, dado su escaso conocimiento y sentido. De ellas diría Mircea Eliade «en la morada de los hombres primitivos, en sus manifestaciones artísticas se per-

¹ Ramón GAYA: *Obra completa I*, pág. 17-18.

cibe el *Árbol del Mundo*, que unen tierra y cielo, se percibe en la estructura misma de su pintura el simbolismo cósmico»². Campell denomina al techo de las Cuevas de Altamira «manadas celestes»³. Las imágenes del natural se mezclan con signos. También se cree que son una especie de santuarios donde se representa al bisonte como signo femenino y el caballo como signo masculino. Esta es una peculiar forma de representar el cosmos, ya que se asocian una serie de signos masculinos y femeninos con animales. La pintura rupestre recoge la lucha de lo humano con lo divino.

Otras teorías avalan que para los hombres del Paleolítico el arte no era una función simbólica, sino una acción objetivamente real, una auténtica causación. No era el pensamiento el que mataba, no era la fe la que ejecutaba el milagro. El hecho real, la imagen concreta, la caza verdadera, la realizaba la pintura, era ésta la que efectuaba el encantamiento. Cuando realizaba un animal sobre la roca creaba un animal verdadero. Veía en la pintura una continuación de la realidad, algo mágico. Su arte no era hecho para ser contemplado, puesto que se realizaba en lugares inaccesibles. El hecho de que se representaran escenas de caza amontonadas tenía su significado, así como su lugar de emplazamiento, seguramente adecuado para la magia. Estas pinturas, pues, no podían tener un valor ornamental, ni responder a necesidades de expresión o comunicación estéticas, puesto que estaban ocultas, en lugar de ser expuestas a la contemplación. Salomon Reinach analiza el comportamiento artístico del hombre primitivo y lo relaciona con una especie de rito para atraer la manada de bisontes hacia su particular coto de caza, que el pintor no realizaba el arte por el arte, sino que conjugaba la imagen para un fin determinado. «Al pintar una imagen me apodero de lo que he pintado». Sin embargo, el hombre paleolítico también sentiría cierta satisfacción inconsciente al realizarlas. Representaban el naturalismo, la imagen concreta.

Luquet opina que es arte por el arte, por necesidad de adorno, de decoración. Dice también que es «realismo intelectual», esto es, que el hombre moderno reproduce lo que sus ojos ven; el primitivo lo que el hombre sabe. Lo compara a un niño que pinta un campo de patatas. Partimos bajo el conocimiento de que las patatas no se ven, sin embargo, el niño las dibuja una a una, porque para él tienen más importancia las patatas, aunque no las vea. Por eso pinta lo que sabe, no lo que ve. El niño y el hombre primitivo son realistas, ya que hacen y reproducen sólo lo que les interesa. A esto Luquet le llama «realismo intelectual».

Salomon Reinach analiza el comportamiento artístico del hombre primitivo y lo relaciona con una especie de rito para atraer la manada de bisontes hacia su

² Mircea ELIADE: *Lo sagrado y lo profano*, pág. 51.

³ Joseph CAMPPELL: *Las máscaras de Dios*, pág. 426.

particular coto de caza, que el pintor no realizaba el arte por el arte, sino que conjugaba la imagen para un fin determinado. «Al pintar una imagen me apodero de lo que he pintado».

Giedeon se pregunta si el arte primitivo es abstracto o naturalista. Dice que el arte primigenio imita la naturaleza de las cosas, no como son éstas en la realidad, sino como aparecen en un momento dado, que el arte occidental desde el Renacimiento hasta las vanguardias se limita a presentar, no a dar la esencia del pintor. Así ocurría en el Arte Egipcio, cuyas caras están de lado mientras que los cuerpos permanecen de frente. A los artistas no les interesaban los escorzos y perspectivas de las figuras, sino, realmente, lo que ellos querían, la esencia de las mismas. «El arte prehistórico no puede ser naturalista», dice «imita la apariencia de las cosas, no la realidad». Giedeon también añade «la abstracción permite destilar la esencia del arte».

Worringer dice que el arte primitivo surge del terror cósmico que siente el hombre por el espacio, por la incertidumbre de lo desconocido. Teme al vacío. Relaciona el arte abstracto con el hombre prehistórico, porque es una necesidad instintiva, no visual. «El arte primitivo y abstracto es la respuesta espiritual al caos».

Ante la majestuosidad de las pinturas rupestres otros teóricos cuestionan si existiría una especie de mago o chamán que se encargaba de representar los bisontes y otras escenas de caza, ya que la acción implica una especialización y, por lo tanto, una comparación.

Sea cual fuere la auténtica causación que hizo posible que el hombre primigenio plasmará en las desnudas rocas su espléndido arte, lo que sí es cierto es que se sucede una situación numinosa entre la obra y el espectador que la contempla, un regreso al pasado que nos hace reflexionar seriamente sobre los comienzos del hombre, sobre los principios del arte.

PROGRESIÓN DEL ARTE

El arte desde sus orígenes ha ido progresando. El pintor se liberó de su condición de artesano a la que estaba superditado en el Renacimiento y el arte comenzó a constituir una profesión por sí mismo. Una vez «individualizado» y reconocido su valor independiente, prosiguió el camino ya iniciado en aquella caverna, labor que continuó en las distintas escuelas que fueron surgiendo y en todos aquellos gremios de pintores, cuando aún estos pertenecían a la condición de artesanos.

La pintura se acercaba cada vez más a la realidad, empresa en la que los pintores ponían especial empeño.

Durante el Barroco la pintura estuvo sometida a las exigencias de la Iglesia, pintando aquello que ésta le encargaba, esta institución utilizaba la pintura a nivel didáctico para guiar al fiel y ayudarle a comprender la Biblia. La realeza utilizaba, así mismo, al pintor para que éste efectuara retratos de sus familiares y motivos designados por ellos. El pintor trabajaba para la vida pública.

El Neoclasicismo sentaría las bases de lo que iba a ser la modernidad. El hombre neoclásico plantea una actitud crítica respecto al pasado, aunque es fuente fundamental para él.

El estilo Neoclásico (uno de los últimos estilos de lo que se consideró como estilo en la estilística anterior) tiene una actitud revolucionaria, de ruptura, de respeto al pasado (otra vez el pasado), para replantear ese pasado desde el presente. No se puede estudiar la modernidad sin considerar la importancia fundamental que tuvo el Neoclasicismo.

En el Neoclasicismo había inicios de modernidad y esto se podía apreciar en la arquitectura, en cuyos edificios la situación y proporción de los elementos se invierte, creando violentas tensiones. En la pintura neoclásica Ingres fue una de las grandes figuras del arte contemporáneo y vital, desde luego, para la modernidad. Aunque en cierto modo no descompusiera la forma, sí, en cambio, la distorsionaba, ateniéndose a los ritmos propios de la pintura, creando una armonía propia del objeto plástico. Todo esto es un paso adelante en la defensa de la libertad del artista.

El arte moderno supone una actitud definitiva con respecto al pasado. Cuando se replantea esto enseguida comienza un periodo histórico y filosófico en el que se inicia una dinámica en el proceso de contemporaneidad artística. Cuando la realidad comienza a enseñar sus miserias (Revolución Industrial, hacinamiento, etc.), empieza el Romanticismo, una idea crítica con respecto al Neoclasicismo y una crítica al sentido del progreso, y en el terreno del arte comienza a haber una ruptura con respecto a los primeros pasos de la modernidad. El Romanticismo es la primera ruptura, que se opone al arte institucional que había difundido el Neoclasicismo, como un poder absoluto de la revolución.

Los románticos son antiacadémicos, se sienten desencantados con la Revolución Burguesa y se centran en el paisaje, que libera al individuo, proyectando sus sentimientos. Tiene nostalgia del pasado, en concreto del arte medieval. Cultivan la idea del fragmento, que alienta la imaginación del espectador como sujeto activo para completar el sentido del cuadro, hasta convertirlo en un motivo (como luego haría Cézanne). El motivo no es un término fundamental, sino la excusa para hacer un experimento puramente plástico.

Los románticos serían la primera Vanguardia del siglo XIX, por su antagonismo constructivo, que destruye para construir algo que es mejor. En sus imágenes critica el poder corrompido del mundo que no le gusta. Hay un idealismo que defiende con el color, la nueva composición llevado de la mano de Goethe, que plantea mayores rupturas con respecto al arte clásico. En el Romanticismo el pintor plasmará en sus pinturas sus propias impresiones, va a pintar para sí mismo, desligándose totalmente de la sociedad a la que estaba artísticamente comprometido con anterioridad.

En el siglo XX se da un fenómeno predominante, la paradójica relación entre la conciencia y el inconsciente. Se elimina la conciencia de un mundo estable, sólido. Cae también la religión, Dios, la tierra madre. Nietzsche decía «Dios ha muerto». Había un grito de rebeldía frente a las instituciones, que sume a las personas en un caos total. El hombre ya no mira las estrellas, se encuentra solo, siente angustia vital, vacío metafísico que se manifiesta en la pintura. El hombre se vuelve gigante desmesurado, se suma al materialismo provocado por la industrialización creciente. Posteriormente se cae y vuelve a la angustia, a la soledad.

Todas estas tendencias se extienden al mundo de las Bellas Artes, donde surgen las primeras Vanguardias Artísticas. Una nueva concepción de la conducta del hombre trajo como consecuencia el nacimiento del Arte Moderno.

NACIMIENTO DEL ARTE MODERNO

El arte moderno no nació por evolución lógica del arte del siglo XIX, sino por una ruptura de los valores humanos de la centuria decimonónica. No se trató únicamente de una ruptura estética, sino de la quiebra de la unidad espiritual y cultural del siglo anterior. De la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de la citada unidad, nació el nuevo arte.

Rompen con la tradición, con los temas religiosos, mitológicos, con la representación. Buscan el color plano, tímbrico. La pintura cobra valor por sí misma, no tiene formas, es simplemente contemplativa. En silencio por el silencio. No existen temas religiosos.

El artista busca formas primitivas de ligación del hombre con la naturaleza y vuelve a la caverna, que es donde tiene su origen la pintura. La cultura africana tiene signos demoníacos que no asustan, la occidental los rechaza y los idealiza. El arte infantil cobra valor. Igualmente lo hace la abstracción que, mediante la materialización de una idea en grado tal que su esencia quede al desnudo, va escalando peldaños. El arte no intelectualiza-

do, del inconsciente, el arte de la locura, en definitiva, se suma a todo este movimiento.

El arte y la literatura son vistos como una expresión de la realidad, como un espejo que refleja el inconsciente, la esencia del alma.

La realidad-contenido al influir notablemente en la forma de ser del artista, determina la fisonomía de la obra y su forma. Hegel con respecto a lo anterior decía: «Lo que decide tanto en el arte como en todas las obras humanas es el contenido». Sin embargo, las tesis de De Sanctis difieren notablemente de las Hegelianas, ya que entiende que «el contenido y la forma están unidos indiscutiblemente a la preexistencia de la Idea»⁴. Goethe decía a este respecto: «El hombre no puede permanecer en su estado de conciencia por mucho tiempo: una y otra vez tiene que escapar hacia lo inconsciente, pues es allí donde están sus raíces»⁵.

Malevich igualmente pensaba que el artista ha sentido la naturaleza bajo dos puntos de vista distintos. Su duda está en luchar contra ella o ignorarla. «Si se estudia la génesis de la creación no figurativa encontraremos dos momentos, uno espiritual, el combate contra el objeto y la «representatividad» en favor de la creatividad libre y el momento de la proclamación del espíritu constructivo y de la inventiva». Y añadía «Mi filosofía es la expulsión de la Naturaleza de los territorios del arte»⁶.

Es de mencionar, a propósito de la incapacidad de expresión que se sufre a principios del siglo XX, la carta de Lord Chandos a Francis Bacon. Para Lord Chandos los conceptos son algo que se supone concreto, caen en la ambigüedad y un no-ser donde todo es discutible, donde comienza a notar la incapacidad de expresarse y nota la limitación del lenguaje, el cual está roto. Lord Chandos se encuentra sólo ante sus pensamientos, los mismos que no puede expresar porque los encuentra vacíos de sentido, pues en el paso del pensamiento a la palabra pierden todo su significado. Siente toda esta soledad que le angustia profundamente, para la cual únicamente encontrará como salida la adaptación al medio abierto y el adaptarse a su vez al concepto simplificado y limitado.

Esta angustia descrita por Lord Chandos es la que va a propiciar el surgir de los numerosos estilos, es lo que va a dar la búsqueda del lenguaje.

Octavio Paz en su libro «El signo y el garabato» nos cuenta cómo con anterioridad la pintura era presencia, apoyada en el color y el dibujo. El dibujo, la estructura, el esqueleto y armazón que sostenían el color, eran lo más fun-

⁴ Mario DE MICHELI: Las vanguardias artísticas del siglo XX, pág. 17.

⁵ Erich KAHLER: La desintegración de la forma en las artes, pág. 45.

⁶ Pedro AZARA: De la fealdad del arte moderno, pág. 91.

damental. De ahora en adelante y debido a esta incapacidad de expresión a la que está sometida la pintura, ésta empezará a pensar y no a hablar, tendrá una carga filosófica muy importante y un lenguaje propio, no estando sometida, por tanto, a formas concretas.

CAUSAS DEL NACIMIENTO DEL ARTE MODERNO

Como se ha dicho anteriormente, el camino hacia el arte moderno parte del Neoclasicismo. A continuación se ennumeran los apartados básicos que motivaron la creación de un nuevo arte:

— Las investigaciones científicas de Freud sobre el inconsciente alienta a los artistas a experimentar nuevas formas de expresión internas.

— Los pensamientos de Nietzsche, con su depresión religiosa, sumen al hombre en una incertidumbre desconsoladora, que le sumerge en un pozo sin salida. Debido esta crisis, el artista cree que está facultado para ser un creador y se obsesiona con tal idea. Sin embargo, comprueba que no está capacitado para crear algo distinto de lo creado por Dios de la nada. El arte moderno es un enfrentamiento con las formas naturales, a las que despedaza como un bisturí.

— La escisión del átomo crea una revolución de las conciencias. El mundo establecido a lo largo de los siglos se rompe. La pintura se transforma.

— Finalmente, como consecuencia del cataclismo provocado por las dos Guerras Mundiales y ante el avance desmesurado de la tecnología y de la industrialización y por el atropello de los acontecimientos y cambios experimentados, se presentó la verdadera caída del poder racional. El inconsciente empezó a brillar por sí mismo, con luz propia y a dar rienda suelta a los instintos más salvajes.

La desintegración de las formas estaba surgiendo.

PROCESO DE LA DESINTEGRACIÓN DE LAS FORMAS

El proceso desintegrador se convierte en una lucha tensa entre la conciencia y el inconsciente. En efecto, la razón se doblegó ante el avance desmesurado del inconsciente y se inclinó ante las razones que tenía para su surgimiento y en la incapacidad de la mente para dominar su mundo sobrepoblado y sobrecargado. El inconsciente se convirtió en protagonista del acto artístico. Los artistas hacen que el inconsciente sea el legislador de la creación artística, ya que se apodera del acto artístico mismo.

La pintura necesitaba expansionarse e inició una rebeldía contra el marco, es decir, contra el último refugio de la forma. Los artistas desconfían del control de la conciencia y se sumergen en un profundo éxtasis. El cuadro que están realizando son ellos mismos y por eso dan rienda suelta a lo que el inconsciente les dicta. «Cuando estoy en mi pintura, según palabras de Pollock, no me doy cuenta de lo que hago».

La desintegración de las formas se estaba consolidando.

Los rostros empezaban a desdibujarse. Lo humano se convertía en repulsivo. Su contemplación se apreciaba como un rechazo frenético y era necesario eliminarlo de los lienzos. Cobraban importancia las formas geométricas puras, inmaculadas, imperecederas, que tanto admirara Platón.

La destrucción de las formas avanzada inexorablemente y en su imparable caminar arrasaba no sólo a la pintura y a la escultura, sino a todas las artes en general. Según nos dice María Zambrano «esto obliga a pensar que se trata de algo que rebasa lo que comúnmente se entiende por estética. Que algo ocurría allá, en ese lugar donde la necesidad de expresión, es decir, en la vida, raíz del arte»⁷.

Chirico, Picasso, Ravel y Stravinsky intentaron, de una manera genial, volver al realismo desesperadamente. Pero el proceso continuaba su imparable maratón.

La máscara aparecía nuevamente. El rostro humano no se mostraba resplandeciente, brillante, limpio, inmaculado, como lo hiciera en Grecia. Ese rostro que durante siglos había hasta cierto modo presumido ante el mundo, se miraba en su espejo tranquilizador y desaparecía, para dar paso a la máscara, que era el reflejo de una decadencia.

La máscara no sólo acompaña al hombre decadente, sino a toda la civilización. La decadencia es el tránsito desde tal condición y nivel a la presente, caracterizada como negatividad e imperfección; aceptar esto es aceptar que el origen es a la vez perfección y fundamento.

Los elementos fueron desapareciendo y con ellos la vuelta al hermetismo. Se destruían las formas, se destruía el ser humano. Se entraba en contacto con la materia, con lo sagrado, con la fysys. El mundo objetivo desaparecía.

Al destruir la forma humana se destruye la del mundo que el hombre había forjado, queda destruida «la objetividad, la religión de sujeto a objeto que la filosofía había descubierto desde su pregunta por el ser de las cosas, en Tales»⁸. El eclipse del mundo se asoma. El hombre busca en el pasado algún secreto que le haga resurgir con nuevas fuerzas, con nuevo ímpetu, en un

⁷ María ZAMBRANO: Algunos lugares de la pintura, pág. 23.

⁸ María ZAMBRANO: Algunos lugares de la pintura, pág. 36.

mundo destruido que le es hostil. «La realidad es la cualidad de apariencia de la máscara que no quiere ser vista como tal. Donde todo el mundo de los fenómenos se reduce a máscara»⁹.

Al reaparecer la máscara el hombre no abandona su propia figura, entra en contacto con la realidad que sólo así es asequible. Esto se traduce en una forma de enfrentarse a la vida misma y en una protección del ser ante una realidad demasiado cruda, desgarradora, ante una realidad latente.

Los retratos de Van Gogh, Kokoschka o Beckmann ya no reproducen el aspecto inmediato y fisonómico de una persona, sino exteriorizan sus inquietudes. Buscan el «puente que va de lo visible a lo invisible», según Beckmann¹⁰. Igualmente, los paisajes de estos pintores plasman la esencia de los escenarios naturales, su calidad psíquica. «Los artistas fueron explorando las estructuras de los fenómenos en cuanto tales, las formas espaciales, en cuanto tales, con lo que llegaron a la descomposición analítica del mundo de los objetos»¹¹.

Picasso, a este respecto, decía: «El arte es una suma de destrucciones. Hago un cuadro y luego lo destruyo».

Los cuatro padres de la modernidad, Seurat, Van Gogh, Cézanne y Gauguin iniciaron un camino importante hacia la descomposición de las formas, apoyados, eso sí, en el primitivismo, liberalizando el color, volviendo a la geometría, utilizando la pintura como símbolo, en el caso de Gauguin., desplegando el motivo en varios puntos de vista aunándonos en uno solo (Cézanne), o bien representando imágenes con una fuerte carga emocional pre expresionista (Van Gogh). En todos ellos las formas plasmadas no se atenían a la realidad visual, a la luz que quedaba parada en el exterior, iluminando únicamente la superficie, mostrando el volumen de los objetos, sino a una luz individualizada y propia de cada artista: a su propia visión interior.

Van Gogh admite la fractura inicial que se va estableciendo entre arte y vida. Siente que los artistas ya no están integrados en la sociedad, sino «opuestos» a la sociedad, y que son «desechos» de la sociedad. Pero sigue insistentemente buscando lo que desea, sin encontrarlo. La carga emocional que ha ido acumulando en sí es tan grande, que al no encontrar modo de exteriorizarlo, le estalla dentro, desgarrándole.

Matisse no se contentó con ofrecer una visión escueta y parcial que nos impidiese reconstruir la unidad del Ser, sino que se dedicaba a mutilar los cuerpos, lo que ocurría por primera vez en la historia.

⁹ Gianni VATTINO: El sujeto y la máscara.

¹⁰ Erich KAHLER: La desintegración de la forma en las artes, pág. 45.

¹¹ Erich KAHLER: pág. 53.

Al seccionar al ser representado, el artista no cuenta con el problema estético que de ello resulta, sino que exterioriza sus sentimientos. El artista del siglo XX está dentro de la obra, es una vivencia del tiempo como sentido orgánico.

Esta violenta descomposición de la forma tuvo sus puntos culminantes con el Expresionismo, Cubismo y más tarde con el Expresionismo Abstracto, pero no ha dejado de estar presente en el arte contemporáneo.

Picasso y Braque jugaban a deformar las cosas que les rodeaban porque sabían que con el arte imitativo ya no podían dar rienda suelta a sus ansias de creación. «Para mí un cuadro es una suma de destrucciones», comentaba Picasso. Ambos pintores solían proporcionar datos visuales contradictorios entre sí, de forma que las zonas iluminadas aparecían en sombra, mientras que las formas tangibles se disolvían.

La estructura del nuevo arte trajo consigo numerosos movimientos entre los que se encuentra el Expresionismo, movimiento centroeuropeo que constituyó una de las primeras manifestaciones radicales del arte del siglo XX, cuyas raíces habría que buscarlas en el Romanticismo alemán, extendiéndose a otras culturas europeas y americanas.

Se trata de un movimiento que abarcó la totalidad de las formas artísticas (artes plásticas, cine música.....). Sus orígenes se encuentran vinculados con las causas que provocaron la crisis que desembocó en el estallido de la primera guerra mundial. El alto grado de nacionalismo alcanzado en Alemania, así como el triunfo de los ideales de la burguesía, que exaltaba la mediocridad y el vacío, movieron a una generación de artistas jóvenes a enfrentarse a las condiciones impuestas por el estado guillermino.

Los expresionistas rechazaban el pasado inmediato, mostrando especial simpatía por aquellos periodos en los que el arte se había mostrado de un modo ingenuo, sencillo y elemental, así como por los momentos históricos conflictivos, cuyas huellas se hicieron sentir en las expresiones torturadas del barroco y en las manifestaciones místicas y sobrenaturales del gótico.

El concepto «expresionismo» es la deformación expresiva de la realidad sensorial, como vehículo del estado emocional del artista. En el Expresionismo, existe una muestra de rabia desmesurada, de sentimiento de desgarramiento, un descontento general, un deseo de transformar el mundo que se desmorona.

Según Worringer, «en el Expresionismo todo se hace sobrenatural y fantástico. Detrás de la apariencia visible de las cosas asoma su caricatura. Detrás de cada cosa inanimada se muestra una vida misteriosa y fantasmal y, de este modo, todas las cosas reales se hacen grotescas».

Los expresionistas se preocupan por los orígenes. «El arte debe ser no sólo como el grito infantil, sino como el grito original de toda la humanidad», según palabras de Ensor.

Nietzsche influyó de manera considerable en los artistas expresionistas, ya que partía de la premisa de que Dios había muerto, que el materialismo científico y la racionalización le habían destruido y que había dejado un vacío que nada ni nadie habían sido capaces de ocupar. Confeccionó un mandato moral que decía: «Vive de tal forma que desees vivir de nuevo»¹². Los mensajes de Nietzsche estimulaban a los expresionistas y les daban la confianza necesaria para perseguir sus obsesiones más irracionales hasta sus últimas conclusiones artísticas.

Los expresionistas se basan en el arte como escape a una realidad intolerable. Influidos por Freud, otra base del Expresionismo, era el deseo de profundizar en la naturaleza interior de los hechos. De igual forma, se creen llamados a explicar la esencia y quieren hacer a su objeto formalmente esencial. es de destacar, igualmente, la incidencia que tuvo en el Expresionismo la filosofía fenomenológica de Husserl y la crítica al racionalismo de Bergson.

Los artistas buscaban incansablemente ese «algo» que llenara el vacío existente, una superación del hombre a sí mismo que sustituyera al Creador Celestial, una especie de creador humano que fuera autosuficiente, capaz de conseguir una autonomía libre, sin ataduras.

LA GEOMETRIZACIÓN DE LAS FORMAS

Una de las conquistas tradicionalmente atribuidas al arte moderno ha sido la captación y representación de lo individual. Mientras que el arte clásico idealizaba, mostrando los seres como debían ser o debían haber sido, desde el Impresionismo, la pintura se ha dedicado a exaltar la peculiaridad de las formas. La pintura moderna se pobló de gestos, muecas, miradas de un instante, gestos insólitos y aislados causados por azar.

La verdad de los seres se manifestaba en los momentos en que estos perdían la compostura y dejaban que su interior aflorase a la superficie y se expresase virtualmente mediante gestos y actitudes inesperados. El Ser verdadero residía en los resquicios del alma y no en la sólida estructura de ésta, en las zonas que el individuo no compartía con los demás. Ya no había dioses ni héroes sino seres anónimos que, en su radical soledad, encarnaban los matices imperceptibles del alma incontaminada.

¹² BENTON-BENTON-SHARPP: Las raíces del Expresionismo, pág. 216.

Es de mencionar en este contexto la aportación de Matisse en la geometrización de las formas, ya que endurecía los contornos de las figuras, saltándose sus particularidades. En sus figuras aparecían troncos en forma de rectángulo que se apoyaban sobre dos trapecios que eran las piernas, los pies eran triángulos y la cabeza un óvalo.

Cézanne trataba de descubrir cuales eran las figuras geométricas sobre las que se apoyaban las superficies rugosas, caprichosas y terrenales. Cada manzana poseía su esfera, distinta en cada caso, que dependía del tamaño del fruto y de su posición, intentando descubrir la estructura peculiar de cada ser. Poseía la voluntad de no percibir las cosas como son, sino de verlas como era él, llevándole a disgregar la forma de los seres representados. Desnaturalizaba las formas porque no les otorgaba el color que les correspondía, sino el color que reflejaba el estado de ánimo del pintor frente a la visión de aquellas formas.

El Cubismo poco después se encargaría de desplegar figuras en forma geométrica (fase analítica) y de construir espacios a partir de ellas (fase sintética).

El Suprematismo construía nuevas realidades basadas en la línea recta, que simbolizaba el ascendente del hombre sobre el caos de la naturaleza. Malevich rechazaba el mundo de las apariencias y pintaba cuadrados, elemento básico suprematista, única forma imposible de encontrar en la naturaleza. Sus cuadros, aparentemente vacíos estaban «llenos de la ausencia de objeto alguno».

Fue con De Stijl cuando la geometrización del arte alcanzó una de sus cotas más elevadas. El plasticismo que ellos propugnaban se basaba en la ortogonalidad y asimetría, que descomponían totalmente las formas tradicionales, y las sumía en una construcción novedosa y distinta. Rietveld fue un claro exponente de esta filosofía, así como Doesburg, quien formuló los dieciséis puntos que debe tener una construcción plasticista. Mondrian sometió las formas naturales a su capricho y las desnaturalizó, creyendo retornar al espíritu platónico que concebía la belleza del mundo como un engarce de figuras geométricas perfectas.

Durante los años 50 en los museos aparecen unas telas inmensas pintadas con colores planos, sin variación de luces y sombras. La composición aparece velada o desenfocada. Estos cuadros no están hechos para ser mirados, sino para dejar que la mirada vague sobre la superficie. «Son el vacío teñido, la mudez despejada de unas obras cualesquiera de Rothko».

También aparecen grandes superficies con pinceladas enérgicas, que descienden y emergen desigualmente, dejando en su constante devenir la marca primitiva de un expresionista abstracto indiscutible: Pollock.

La ruptura del límite en las Vanguardias se da cuando la escultura se convierte en instalación de luz y materiales, como plantean los *Minimal*, introduciendo el cubo epistemológico «como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad».

LAS OBRAS INACABADAS

A lo largo de la historia se da la circunstancia de que el artista llega a un punto en su obra en que no puede continuar su realización porque la idea preconcebida, en el momento de continuar su acabado, se le desmorona y el resultado, de proseguir su ejecución, sería bien distinto del original, por tanto, abandona su realización en su fase más poderosa, expresando una gesticulación innata y dejando plasmada la imagen primera de su intención creadora.

Las obras de Miguel Ángel mostraban, con frecuencia esta condición. Oteiza y Ramón Gaya, igualmente, tenían afinidades de pensamiento con aquel gran artista.

La condición de «obras inacabadas» se da con cierta frecuencia en Miguel Ángel, quien muestra algunas obras concluidas junto con dramáticos torsos inacabados. Sin embargo, para él las obras estaban completas. En esa aparente «no terminación» la obra miguelangesca parece que quiere transmitir el sentimiento trágico de su existencia, esa lucha interior en el alma del artista por conseguir algo gigantesco, algo muy hermoso que le comunique con lo divino, hecho que le acompañó, sobre todo, en la segunda etapa de su vida y, al no conseguirlo, lo deja sin concluir. Miguel Ángel, a propósito de sus obras diría «mis obras están esculpidas en los bloques de piedra. Yo, simplemente, me limito a quitar lo que sobra».

Oteiza artista llega desde la escultura a la palabra porque, según él, existe un proceso que se da en la Prehistoria y que dicho escultor lo adapta al siglo XX.

Los tres puntos en los que se basa son:

- El hombre primitivo se desliga de la pared (hace pintura)
- La pintura, consecuentemente, muere.
- Llega a la esencia del arte, que es la palabra.

Oteiza llega a la conclusión de que el hombre en el momento en que ejecuta una pintura ésta deja de ser una obra de arte para convertirse en sólo eso, una pintura. Esta es la razón por la que algunos artistas se niegan a ejecutar sus obras o a terminarlas.

Oteiza piensa que el hombre pasa por diversas etapas y que la del arte moderno ha terminado. Por eso inicia una nueva etapa artística en la que la palabra, principio de la comunicación del hombre, entra a formar parte, al igual que, según él, ocurrió en la Prehistoria.

Las razones que da Oteiza para justificar su abandono de la escultura se basan en su desaliento para hacer hierros retorcidos. «Hice escultura para ser escultor; ahora que ya soy escultor, lo abandono».

Hay que diferenciar, siempre según Oteiza, entre ser artista y hacer arte. El ejecutor de las obras de arte es un profesional (especie de artesano). El artista es el que realmente proyecta su alma y lo puede hacer, principalmente, mediante la palabra, puesto que los pinceles son un medio. Oteiza se basa en las teorías de Platón que dice que el mundo de las ideas es inmutable, imperecedero, pero no tiene formas. Sus reflexiones se apoyan en que el ejecutar obras de arte no significa ser artista, ya que se puede ser artista sin pintar. En el momento en que se ejecuta una obra de arte se entra en un mundo engañoso de dos dimensiones, un mundo ilusorio. Nuestra cultura elabora el arte y luego lo destruye. El artista, según el escultor, termina en la palabra. Añade también que «la ejecución de una obra de arte impide hacer el arte».

Oteiza dice que el hombre empieza con la pintura como un lenguaje y en un momento se queda corta. Es mejor la idea. La pintura es ilusión, algo no real, puesto que la realidad tiene tres dimensiones. Considera que cuando la pintura se separa del muro, la pintura muere. Al separarse el artista del muro vuelve a la naturaleza, vuelve a la expresión oral. Los objetos mueren, la lengua no, utiliza el propio cuerpo, no necesita intermediarios. Dice que el arte moderno es un laboratorio de hacer experimentos. Una vez éstos se han realizado hay que abandonarlos. Frecuentemente relaciona Altamira y Lascaux con el pueblo vasco. Considera que el alma vasca se forja en la Prehistoria.

Los escultores vascos vuelven al dolmen. Sin embargo, la obra de arte no es primigenia, puesto que él considera que lo primero fue el primitivo sonido coherente, antes que la realización de las pinturas rupestres.

La identidad de Ramón Gaya se manifiesta en el especial sentimiento de la pintura que este artista tiene. Individualizó este sentimiento, lo separó de sus tres hermanas artísticas (música, poesía, escultura). A la pintura se la figura acuosa, húmeda, transparente y, por ello, la sitúa entre uno de los cuatro elementos de la naturaleza. Su enclave va a ser el agua, sustancia primera de la pintura, que purifica el espíritu y la composición de las cosas. Hace una meticolosa separación entre la obra de arte y ser un creador. Para él la materialización de una obra no es sino el arte como «tekné» aprendido mediante ciertas técnicas, como lo hace el artesano para desarrollar debidamente su oficio. «Lo otro» lo denomina creación, que se convierte en un «no arte».

La pintura no se debe de realizar como un fin, sino como un medio de proyección del hombre, según Gaya. En toda pintura hay que buscar su primitivismo que no es otra cosa que su lenguaje, «un lenguaje que narra, que explica cosas, pero que aún no sabe entregarlas»¹³.

Nos dice Ramón Gaya que los artistas que ejecutan sus obras están en lo que él llama «adolescencia del arte». Sólo si insinúan un esbozo, si cubren a medias un lienzo, si tallan tímidamente una escultura, en otras palabras, si la materia se queda a medio camino de transformación, el artista habrá llegado a la madurez plena y a la luz del conocimiento de todo ser humano.

Para Ramón Gaya el creador adoptará una pasividad creadora que le hará renunciar a su actividad artística y a sumergirse en una tranquilidad espiritual y acercarse a la sustancia desnuda del ser. De sus obras, María Zambrano diría que «son agua corporeizada por la luz asumiendo la tierra..... el cuerpo del agua revelado por la luz que para acabar de tenerlo necesita de la tierra: de un poco de tierra..... Pues que la tierra sueña ser pintura, ser pintura más que ser pintada, ofreciéndose así en su última ofrenda en la que no pierde su rostro, sirva al fin rescatada»¹⁴.

El arte es una tradición viva, palpante, que tiene su propio sentido y cuya esencia se halla en su actualización, no en su indiferencia y encasillamiento.

La pintura moderna se sustenta en las raíces del arte primitivo, sufriendo, a lo largo de la historia distintas transformaciones, que dieron, como consecuencia, el nacimiento de las Primeras Vanguardias.

Tras la Segunda Guerra Mundial la destrucción del mundo había ido demasiado lejos. Todo había quedado reducido a cenizas y muñones. Recomponer las formas a partir de estos irreconocibles restos era una tarea ardua y poco menos que imposible. El artista tenía dos soluciones: trabajar con un arte libre de sus atributos, vacío de sentido, de forma, de materia, o componer objetos afines entre el mundo cotidiano y el artístico, efímeros como el Pop-Art, grotesco como el compuesto por Motherwell, decidirse por el arte minimalista o por el arte pobre.

En los años 50 la pintura se mostraba vacía de formas, imitando en cierta medida el punto «cero» de la pintura de Malevich. El blanco lienzo tenía como única compañía la pintura lanzada desordenadamente contra la tela.

Posteriormente, los objetos más inverosímiles formaban parte de las obras de arte, unas veces eran descomunales, otras, pequeñas e insignificantes.

Otros artistas encontraron en la expresión oral su «auténtica obra de arte», abandonando la ejecución material de las mismas.

¹³ Ramón GAYA: *Obra completa I*, pág. 21.

¹⁴ María ZAMBRANO: *Algunos lugares de la pintura*, págs. 205 y 206.

Poco después se inició una recuperación de la imagen, pero su recurso se ha agotado rápidamente debido a las convulsiones a que ha sido sometida.

Actualmente se vive una especie de compás de espera, de esperanza de que surja un arte nuevo y se experimenta día a día para conseguirlo. Se recuperan «viejas técnicas» y se combinan con nuevas tecnologías. El uso del ordenador para la realización de la obra plástica es imprescindible. La expresión corporal (otra vez el primitivismo) forma parte de las «acciones». Happenings, Land-Art y otras nuevas terminologías se incorporan a una corriente de «novedades» que recuerdan marcadamente el arte primitivo.

Pintura, tecnología, pasado y presente se unen intrínsecamente para configurar un futuro, un futuro basado en unas fuertes raíces primitivas, donde la presencia del arte comenzó su andadura, donde la presencia del hombre empezó su lento y vago caminar.

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

- AZARA, P. (1990): *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona, Anagrama.
- BARASCH, M. (1991): *Teorías del arte, de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Forma.
- BENTON-BENTON-SHARP (1983): *Las raíces del Expresionismo*. Madrid. Adir Editores.
- BOROBIO, L. (1988): *El arte, expresión vital*. Navarra. Universidad de Navarra.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M. (1990): *Las claves del Expresionismo*. Barcelona. Planeta.
- HOFMANN, W. (1992): *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona, Península.
- KAHLER, E. (1969): *La desintegración de la forma en las artes*. Nueva York. Siglo XXI Editores, S.A. Primera edición en español.
- MICHEL, M. de (1979): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid. Revista de Occidente, S.A. Alianza Editorial, S.A.
- ROF, J. (1990): *Los duendes del Prado*. Madrid. Espasa Calpe.
- SALVAT EDITORES (1989): *Historia del arte*.- Barcelona.
- STANGOS, N. (1989): *Conceptos de arte moderno*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.
- THOMAS, K. (1978): *Diccionario del arte actual*. Barcelona. Labor.
- VATTINO, G. (1989): *El sujeto y la máscara*. Barcelona. Ediciones Península.
- ZAMBRANO, M. (1991): *Algunos lugares de la pintura*. Madrid. Espasa Calpe.