

TEORÍA ARTÍSTICA.

1. LA CREACION ARTÍSTICA.

1. El lenguaje artístico.

La creación artística es una función esencial del ser humano; arte y hombre son inseparables. RENE HUYGHE escribe: "No hay arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte". El hombre, para transmitir sus ideas y sentimientos, ha creado unos códigos basados en sistemas de signos. Uno de esos códigos es el lenguaje articulado, sin el cual no sería posible el progreso, el incremento de experiencias de la especie humana; otro es el lenguaje matemático, que permite medir las dimensiones de la realidad material y fundamentar el desarrollo de todas las ciencias de la naturaleza; otro es el artístico, ya que el arte es, además de una forma de conocimiento, como la ciencia y la religión, que permiten el acceso a diferentes esferas del universo y del hombre, un lenguaje, un medio de comunicación con el que el artista expresa imágenes de la realidad física y humana, y de las vertientes del psiquismo (sentimientos, alegrías, angustias, esperanzas, sueños).

2. Tendencia innata a la expresión artística.

No se trata de un lujo de la civilización sino de una innata tendencia de la especie humana y de una necesidad de expresión, que en los primeros momentos surge de manera instintiva, como prueban las realizaciones plásticas de los niños y las manifestaciones artísticas primordiales de la historia de la humanidad (música rítmica, mediante choque de piedras y palos, y pintura corporal). No es una actividad trivial, un mero apéndice ornamental en las funciones esenciales del hombre (pensar, amar, investigar), sino un impulso identificable con la fuerza vital, que hace del arte un instrumento clave del conocimiento de la realidad.

3. El hombre, creador de formas.

Pero el artista no se limita a la representación, lo que nos conduciría a la concepción del arte como un espejo, sino que transforma los datos de la naturaleza y los hace resplandecer en una ordenación diferente. Igual que el microscopio, la obra de arte descubre al ojo humano aspectos ocultos, pero que, a diferencia del trabajo del físico, no existían antes de su conocimiento sino que comienzan a existir precisamente por el trabajo del artista. No es el autor de una obra de arte un descubridor sino un creador, y con la misma plenitud con que nos referimos a un descubrimiento científico podemos hablar de una creación artística.

PAUL KLEE, en un trabajo sobre al arte moderno, compara la creación de la obra de arte con el crecimiento de un árbol, que hunde sus raíces en la tierra y despliega su copa en el aire; desde las raíces pasa la savia por el tronco -en la metáfora, el alma del artista- y nutre con plenitud las ramas y las hojas de la copa. Con su actividad el artista arranca sus elementos nutricios a la naturaleza y los despliega bellamente ante los ojos de los hombres; una humanidad sin obras de arte ofrecería un aspecto tan yermo como una naturaleza sin árboles.

En esta dimensión creadora o transfiguradora de los datos y de las formas visibles radica la esencia de la actividad artística. De forma categórica lo ha expresado

ANDRE MALRAUX: "Llamo artista al hombre que crea formas, ya sea un embajador como RUBENS, un imaginero como GILBERT DE AUTUN, un anónimo como el MAESTRO DE CHARTRES, un iluminador de manuscritos como LIMBOURG, un funcionario de la corte como VELÁZQUEZ, un rentista como CÉZANNE, un poseo como VAN GOGH, un vagabundo como GAUGUIN; y llamo artesano al que reproduce formas, por grande que sea el encanto - o la habilidad- de su artesanía... Los pintores y escultores que fueron grandes, transfiguraron las formas que habían heredado, y el júbilo creador del que inventó el Cristo de Moissac o los Reyes de Chartres fue distinto de la satisfacción que pudo experimentar un ebanista al concluir un arcón perfecto".

4. Capacidad de sublimación.

La prueba de la grandeza de una obra de arte se halla en su capacidad de sublimación; en el momento en que la contemplación eleva al espectador por encima de las dimensiones de su propio yo está viviendo una experiencia similar en muchos aspectos a la del místico. En palabras de WORDSWORTH, en 1815, "la única prueba del genio es el acto de hacer bien lo que es digno de hacerse y que nunca se ha hecho hasta entonces". Ante una creación artística, el hombre supera sus dimensiones temporales y se coloca en una especie de atalaya atemporal. Las pirámides egipcias no poseen ya una función actual, no son un cementerio, pero nos impresionan como si en ellas el genio humano volara sobre los siglos; en una pintura de hoy, de PICASSO o de KANDINSKY, podemos sentir el latido del hombre del siglo XX, pero no deja de emocionarnos de manera parecida el recinto de una catedral gótica, una pintura de un primitivo flamenco o una escultura de MIGUEL ÁNGEL. Por encima de las fronteras del espacio y del tiempo el arte aparece como un lenguaje universal en el que se expresan las dimensiones eternas del espíritu del hombre.

2. NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE.

En una obra artística inciden y se resumen una serie de componentes individuales (personalidad del artista), intelectuales (ideas de la época), sociales (clientela) y técnicos.

1. La personalidad del artista.

En primer lugar, la obra de arte es reflejo de una personalidad creadora y la tesis de que existe una estrecha correlación entre los perfiles del creador y los de su obra es una tradición no arrumbada. El esfuerzo por leer la personalidad de un artista a través de sus creaciones es análogo al realizado por el psicólogo clínico cuando trata de conocer la personalidad del paciente a través de las respuestas de un test. En ocasiones las escuelas psicoanalíticas han intentado llevar demasiado lejos estos procedimientos de indagación. Pero por otra parte la identificación artista-arte permite conocer la personalidad de unos hombres concretos y algunos de los procesos menos visibles en la actividad creadora.

El ensayo del filósofo existencial y médico KARL JASPERS, "Genio y locura" (1922), estudia casos-límite al ahondar en las personalidades patológicas de STRINDBERG, SWENDENBORG, HÖLDERLIN y VAN GOGH y demuestra cómo la esquizofrenia provoca una conmoción espiritual que se traduce en la obra. La influencia es mutua, ya que asimismo la creación puede actuar en un proceso catártico

sobre la personalidad y modificar el comportamiento; así STORR en “La agresividad humana” sostiene que algunos individuos esquizoides proyectaron sus frustraciones y sus dificultades para las relaciones sociales en un arte tenso y angustiado -es el caso de MIGUEL ÁNGEL y BEETHOVEN-, que les aliviaba y les permitió experimentar por la humanidad un sentimiento de fraternidad de gran elevación.

Pero no actúa el creador sin más referencia que su propio yo, antes bien el mundo exterior de la realidad visible incide sobre sus sentidos e informa sus creaciones de manera inevitable. Si el arte es un lenguaje, los signos codificados deben ser entendidos por el espectador. El pintor los toma de la naturaleza: un monte puede estar transformado, como ocurre en GIOTTO pero en todo caso es reconocible; la escultura está presidida (hasta el siglo XX) por la representación de la figura humana, a veces idealizada, pero en definitiva conectada con la figura real.

2. Las ideas intelectuales de la época.

Sobre estos factores visibles con frecuencia se superponen elementos intelectuales, el mundo de pensamientos y sentimientos que impregnan la época en que el artista trabaja. En la plástica románica se percibe un distanciamiento de la realidad, una postura antinaturalista, y ningún artista en los siglos XI y XII se afana en conseguir que sus tallas o las figuras de sus frescos sean calcos de lo que sus ojos ven. De vez en cuando el vigor del elemento mental proporciona a la obra un sentido de anticipación; es cuando decimos que el artista se adelanta a su época y defiende fórmulas de sensibilidad que sólo comparte la posteridad a veces, siglos más tarde.

3. Las circunstancias sociales.

Las circunstancias sociales inciden también en unos hombres que no viven aislados de los demás. En nuestra época el comprador con frecuencia es anónimo, el pintor - o el escultor- lleva sus obras a una exposición e ignora el destino final de sus creaciones; pero en otros tiempos trabajaba por encargo de una clientela, con lo que los valores, o al menos las necesidades, de los grupos sociales dominantes incidían de alguna manera en su tarea. En la arquitectura es más determinante este factor social, ya que todo edificio es resultado de un programa edilicio. No se hubieran levantado templos ni santuarios en Grecia de no haber existido un fuerte substrato religioso; los castillos tienen una función dentro del mundo feudal, pero son inimaginables en una metrópoli industrial: Florencia del Renacimiento el protagonismo de las catedrales es sustituido por el de los palacios, porque existe una clase de comerciantes y banqueros, los MÉDICI, los PITTI, los RUCELLAI, los STROZZI, que unen a su potencia económica, su creencia de que la morada refleja una posición y su inclinación al mecenazgo artístico.

4. Los conocimientos técnicos.

Finalmente en la medida que la actividad artística exige destreza manual, las posibilidades y características del material sobre el que se trabaja y los conocimientos técnicos que se tienen influyen en bastantes rasgos de la obra. El utilizar una técnica o un material de espaldas a su propia esencia puede ser desastroso. Así, por ejemplo, la técnica de la vidriera favorece la presencia de colores planos, fuertes y enteros y nunca puede alcanzar el modelado y sutileza de matices de la pintura al óleo; por ello, y como observa RENÉ BERGER, el decaimiento de las vidrieras en el Renacimiento debe

mucho a la búsqueda que en ellas se dio del volumen y las perspectivas, como si se tratara de cuadros de caballete. El mismo fracaso supone intentar con el óleo las transparencias de la acuarela o con el fresco la precisión y detalle que se obtiene con el temple.

La historia del arte no es acumulativa. Un estilo no supone un progreso sobre el anterior, ni el arte de un siglo implica superioridad sobre el de los precedentes, pero sí lo es en el sentido técnico, en cuanto que los medios de trabajo se van descubriendo y perfeccionando sucesivamente. Así el músico del siglo XIX dispone de unos instrumentos desconocidos para el compositor del siglo XVI y no puede discutirse que estas posibilidades instrumentales o técnicas encarrilan su inspiración. La bóveda de crucería supuso una revolución en un momento, por su manera de montar una estructura de piedra, y todos los arquitectos de la Baja Edad Media la utilizaron, pero no tendría ningún sentido volver a disponer los pesos y los focos de luz de la misma manera en la estructura contemporánea, que utiliza el hierro y el cemento.

5. El uso de un medio específico.

Cada una de las siete artes que hoy conocemos se define por el uso de un medio específico: la arquitectura es la creación de espacios ("es el arte de encerrar el espacio"), la escultura es el arte de las formas, la pintura el de los colores, la poesía el de las palabras, la música el de los sonidos, la danza crea belleza mediante los movimientos, el cine mediante imágenes móviles. En algunas ocasiones se olvida este medio específico, y así se valora una película por su argumento o por su interpretación (valores que puede aportar igualmente el teatro) y no se repara, erróneamente, en la calidad de sus imágenes, o ha habido periodos en que los pintores otorgaron primacía al dibujo con descuido exagerado del cromatismo, o se estudia la arquitectura por sus valores plásticos (la fachada, la silueta de las torres) en vez de proceder al análisis de sus valores espaciales, únicamente perceptibles en el interior de sus recintos. Sin caer en la exageración de valorar únicamente un cuadro por la gama de sus colores, estos desenfoques han de ser corregidos.

6. El concepto de belleza.

También debe aclararse el equivoco de que el arte es creación o producción de objetos bellos. Efectivamente la búsqueda de la belleza es una constante de la historia del arte y un elemento motor, no obstante debemos entender la belleza artística no sólo en el sentido de esplendor de la forma, como la definía SANTO TOMÁS DE AQUINO, sino en otro sentido más profundo, que puede asimilar lo que coloquialmente designamos como feo. Más que la forma bella el arte procura la forma significativa, que a veces nos aproxima a un cosmos ideal de armonías y otras veces al mundo del dolor y del sufrimiento. Las brujas de GOYA, los crucificados de GRUNEWALD, los viejos de REMBRANDT y centenares de ejemplos que podrían aducirse no son muestras de belleza y, sin embargo, despiertan una respuesta espiritual.

Se ha intentado explicar que la emoción estética puede ser generada por objetos que inspiran terror si son reales y tranquilidad si son simulados. Esta sería la teoría aristotélica de la catarsis, de la purificación, discutida por algunos filósofos del arte. La psicología experimental ha iluminado cómo se despiertan las reacciones de agrado o desagrado y qué formas y colores provocan respuestas en uno u otro sentido. En general puede afirmarse que la percepción de la obra de arte desencadena en el espectador unos efectos que desbordan el simple goce; es a veces una sensación mágica, de aprehensión

del objeto -como en la pintura rupestre, donde el bisonte pintado es algo que ya se posee antes de la caza-; es otras un estimulante de tomas de postura, similar al manifiesto político o a la arenga. Cuando PICASSO decía en unas declaraciones que «no se hace pintura para decorar habitaciones» se refería a esta dimensión metaestética de testimonio y de grito.

3. ARTE Y SOCIEDAD.

1. El arte, reflejo de la sociedad.

Los interrogantes sobre la relación artista-obra de arte pueden extenderse al plano social y plantearse las conexiones sociedad-obra de arte. ¿Expresan las creaciones artísticas las estructuras de una sociedad en un periodo histórico? Algunos estudios para determinar tal relación han sido realizados en los últimos años; así FISCHER en 1961 intentó demostrar, mediante el análisis de las características de un estilo, la conexión entre las estructuras sociales y los rasgos estilísticos y confirmar el supuesto de que el arte otorga expresión simbólica a los pensamientos y deseos de los miembros de una sociedad. HUYGHE califica gráficamente al arte de sismógrafo: "Lo mismo que un sismógrafo ultrasensible, registra los deseos y temores, la manera de concebir la vida y el mundo, las emociones familiares y el modo de vibrar propio de los hombres de una misma fe, de una misma raza, de una misma cultura...". Uno de los grandes teóricos de la historia del arte, ARNOLD HAUSER, ha construido sus principales obras "Historia social de la Literatura y del Arte", "Sociología del Arte" sobre este planteamiento de la obra artística como expresión de una realidad colectiva.

2. Influencia de la sociedad en el artista.

Las lagunas en la investigación son todavía numerosas pero parece indudable que el monumento, el relieve, los frescos, los retablos, incluso el retrato, es decir, las obras de arte, no son simplemente la expresión de un artista individual sino que traslucen además múltiples aspectos de una época, de una sociedad, o al menos de un grupo social o de una institución. No implica tal vertiente supraindividual un determinismo, la génesis de la creación artística exclusivamente por una presión estructural. Entre otras cosas la época no condiciona la calidad, no aclararía cómo en el seno de una misma sociedad surgen el artista genial y a su lado figuras mediocres. HAUSER reconoce que la última palabra la tiene el genio individual, pero la penúltima puede estar dictada por aquellos que tienen el poder o el dinero. El artista es libre, pero sus deseos están influidos por una serie de elementos ajenos a él: encargos, gustos de la clientela, obras de otros artistas contemporáneos, circunstancias excepcionales que surgen en su biografía (una guerra, por ejemplo, altera los valores colectivos y al mismo tiempo los que informan la producción de los artistas). «Si se concede que la criminalidad tiene presuposiciones sociales, no es comprensible por qué no ha de concederse también que la creación artística esté condicionada socialmente» (HAUSER). Especialmente el elemento mental, las ideas y valores que nutren la creación, no aparece por generación espontánea dentro del alma del artista sino que se desarrolla en la educación y las vivencias sociales.

3. Independencia y relación del arte y de la sociedad.

En cualquier caso, aun aceptando que el arte es en su expresión máxima un lenguaje y que transmite no sólo contenidos individuales, ha de esquivarse cualquier paralelismo cerrado, del tipo de sociedad culta-arte rico o sistema político arcaico-arte pobre. La actividad de los artistas florece misteriosamente en las circunstancias más adversas. Una de las creaciones plásticas más espléndidas del arte antiguo, por ejemplo, es el relieve asirio, a pesar de que su sociedad y estructura política estuviese montada sobre bases de un terror y crueldad inauditos que no consideramos las más idóneas para el estímulo de la sensibilidad. No obstante, en términos generales, el estudio del arte no debe separarse del estudio y comprensión de las sociedades, y difícil sería entender el Barroco sin una referencia al absolutismo monárquico, o los arcos de triunfo romanos prescindiendo de lo que suponen para la Roma imperial, o el Romanticismo sin ninguna referencia a circunstancias históricas, como si DELACROIX hubiera podido pintar de la misma manera en cualquier siglo. El arte es historia, no sólo técnica, y es lenguaje de una época, no sólo de un hombre.

4. LOS ESTILOS ARTÍSTICOS.

1. Definición del estilo.

La palabra estilo deriva del latín *stilus*, punzón, que los romanos utilizaban para escribir; pero en griego *stilo* significaba columna, y como ésta era el elemento más singular y personalizado de la arquitectura, cabe decir que la palabra estilo, en su origen, significaría el modo especial de hacer literatura o arquitectura. En arte se trata de un concepto fundamental; sin él careceríamos de los elementos que distinguen a todas las creaciones de una misma época y del sentido de la evolución de las formas.

Las denominaciones surgieron de modo lento. Aunque en el siglo XVI se habla de manera poco concreta de estilos no se aplican definitivamente a las artes plásticas hasta los estudios que en el siglo XVIII efectúa WINCKELMANN del arte griego y del ulterior análisis de HERDER sobre el arte gótico. El apelativo gótico se aplicó a un arte cuyos orígenes se atribuían a los invasores del Imperio Romano; el término rococó se acuñó por los discípulos de DAVID para ridiculizar el estilo pretencioso del reinado de Luis XV en Francia; la palabra románico empezó a emplearse alrededor de 1819 para indicar una corrupción del arte romano. Sobre el supuesto de que existe un arte clásico, que se destroza o se respeta sucesivamente, se estableció una seriación de estilos: clásico, posclásico, románico, gótico, renacentista, manierista, barroco, rococó y neoclásico, a los que más tarde se añadirían los ismos de los siglos XIX y XX.

2. El estilo y su morfología.

La idea de que en cada época una serie de rasgos comunes de tipo artístico pueden encontrarse en tan diversas manifestaciones -arquitectura, escultura, pintura- es la base de la famosa obra de WOLFFLIN, "Conceptos fundamentales de la historia del Arte". Así puede hablarse con entera propiedad de arquitectura barroca, pintura barroca, música o literatura barrocas. Esta tesis, que otorga a cada estilo una morfología, una serie de rasgos formales comunes deja sin explicar el proceso de evolución y desintegración de los estilos. Algún tratadista lo ha basado en innovaciones técnicas: por ejemplo la bóveda de crucería a finales del XII o el hierro en el XIX cambian el estilo en arquitectura; pero quizá es sólo una de las explicaciones posibles o aplicables

únicamente a momentos concretos, porque también los cambios de estilo pueden deberse a otras muchas razones: cambios sociales, ideológicos, religiosos, políticos y muchos más.

3. Análisis biológico del estilo.

Con cierta frecuencia se ha analizado un estilo con criterios biológicos o psicológicos; la forma artística de una cultura nacería, encontraría su plenitud y finalmente degeneraría en un periodo de cansancio. Así nos encontraríamos con tres fases: arcaica, en que se inician las formas, clásica, o de madurez, y barroca, momento en que se intenta enmascarar el agotamiento formal con un aumento del aparato ornamental. Según esto cada periodo clásico tendría su barroco; es, con diversos matices, la postura de EUGENIO D'ORS.

Pero no resulta fácil generalizar esta secuencia. En primer lugar en algunos momentos existe antes del Barroco una fase manierista, en la que se pierde el equilibrio espiritual del Clasicismo pero no se recurre todavía al adorno, como HAUSER ha estudiado para el periodo que sigue al Renacimiento a finales del XVI; y por otra parte no puede hablarse en el Barroco del siglo XVII, especialmente en pintura, con figuras estelares como VELÁZQUEZ, REMBRANDT y RUBENS, de un periodo de cansancio o de agotamiento creador.

Con las limitaciones que el encuadre del arte supone, y a pesar de las protestas de algunos creadores contemporáneos, que se sienten encasillados, el estilo permite el análisis de los elementos comunes, técnicos y de sensibilidad; ha influido en los artistas, a los que estimula la conciencia de estar integrados en un movimiento o escuela, y permite buscar en la historia del arte unas secuencias, un sentido. No exagera HAUSER cuando escribe: "sin él tendríamos, todo lo más, una historia de los artistas"; mejor diríamos unas biografías de los artistas, ya que el término historia implica una dirección y unas dimensiones colectivas.