

TRIVIALIZACION DEL ARTE
Y VANGUARDISMO

XAVIER RUBERT DE VENTÓS
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

El arte de vanguardia nació y existe reaccionando, entre otras cosas, frente a la progresiva trivialización que una época tecnocrática y de cultura de masas imponía al arte. Las grandes esencias—la filosofía, el arte—son cada día tratadas con menos respeto y la gente se atreve incluso a preguntarles para qué sirven. Si antes desde ellas se pedía cuentas al mundo concreto es ahora este mundo quien se las pide e incluso exige, de acuerdo con sus cánones, que “sirvan para algo”. Concretamente, el arte tiene que poder surtir los productos de los que existe hoy una fuerte demanda: de utensilios, de muebles, de distracción, etc. Ahora bien; en una época en la que el arte tiene que ser inevitablemente distracción, utilidad, cuento, amabilidad, desintoxicación y refresco; cuando el arte va dejando de ser mito religioso o metafísica de las formas, cierto arte de vanguardia, grave y reaccionario, se erige como defensor del arte *perennis*, del arte que no se compromete con las frivolidades del tiempo y se niega a la trivialización. Habla entonces, concienzudamente, de las texturas, de los valores formales, de la autonomía del arte, de las esencias plásticas.

Con razón decía SCHLER que los valores de un pueblo o de una clase se hacen sólo explícitos y conscientes cuando este pueblo o esta clase empiezan a entrar en crisis y ser puestos en cuestión. TUCÍDIDES “descubrió” el estado racional griego y los valores de la civilización fueron ejercidos durante mucho tiempo, pero sólo se formularon cuando se inició la decadencia de su hegemonía política y su sentido empezó a hacerse problemático. De igual modo, el arte sólo empezó a reivindicar su autonomía y el valor intrínseco de sus formas (en otras palabras: sólo se hizo formalista) cuando la existencia de cierto tipo de arte—del arte de la época metafísica que parte del Renacimiento—empezaba a entrar en crisis. Y en este sentido puede entenderse la abstracción como la final y más rabiosamente defensiva piroeta que da el arte metafísico del cuadro de caballete que, como es natural, no se resigna a desaparecer.

No tratamos de discutir que una parte considerable del arte de vanguardia—desde LÉGER hasta los más recientes “paisajes urbanos abstractos” de CORROT o de los *pops*—se ha referido a los nuevos datos que la civilización industrial aportaba. Lo que el arte de vanguardia ha rechazado no es este mundo sino el lugar que su arte debía naturalmente ocupar en él. Y sólo superficialmente puede extrañar que una pintura que constantemente apela a tradiciones artísticas salvajes y que habla de anti-arte y de cosas por el estilo, sea, en realidad, el más fiel intento de salvar las concepciones y valores del arte renacentista. Ante todo trataremos, pues, de subra-

yar brevemente el carácter conservador del primitivismo, el humorismo y el terrorismo de la pintura de vanguardia; es decir, de sus aspectos más revolucionarios en apariencia.

Primitivismo

A primera vista parece que al apelar a precedentes en las artes salvajes y primitivas, el arte de vanguardia rechazaba los ideales y actitudes del arte occidental postrenacentista. Y como primera aproximación no es ésta del todo descabellada. Sin embargo, esta interpretación parece sugerir que el arte abstracto trataba en efecto de ir más allá que el arte renacentista, cuando en realidad sólo negaba sus formas para mantener su misma actitud puesta al día.

Aunque no sea más que para subrayar nuestro desacuerdo con su diagnóstico, es inevitable aquí la cita de TOYNBEE:

“...Nuestras propias maneras tradicionales de música y danza, de pintura y escultura están siendo abandonadas por gran parte de nuestra nueva generación... ¿es la explicación una pérdida de técnica artística? ¿Hemos olvidado las reglas (...) de la perspectiva y la proporción que descubrieron los italianos y otras minorías creadoras? Evidentemente no. La tendencia que hoy prevalece de abandonar nuestras tradiciones artísticas no es el resultado de una incompetencia técnica; es el abandono deliberado de un estilo que está perdiendo su interés para una generación... porque está dejando de cultivar su sensibilidad estética según la orientación occidental tradicional. Hemos desterrado deliberadamente de nuestras almas los grandes maestros que fueron espíritus familiares a nuestros antepasados; y, en tanto que nos hemos visto envueltos en una admiración autocomplaciente hacia el vacío espiritual que hemos creado, un espíritu tropical ha contraído impía alianza con nuestro espíritu en... estatuaría o pintura... y ha entrado a habitar en nuestra casa que encontró limpia y amueblada. La decadencia no es técnica en su origen, sino espiritual y, por tanto, al reducir nuestras facultades a un estado de inanición y esterilidad en que acogemos el arte exótico de DAHOMEY o BENNIN como si fuera el maná del desierto, hemos confesado ante todos los hombres que hemos abandonado nuestra herencia espiritual. El abandono de nuestras técnicas tradicionales es manifiestamente la consecuencia del colapso espiritual de nuestra civilización occidental; y la causa de este colapso no puede encontrarse en un fenómeno que es uno de sus resultados (1).

Parece, en efecto, que si para Santo Tomás las cosas que están incompletas eran, por ello mismo, feas (2), para la pintura contemporánea, que extrapola lo que en RINBAUD fue una justificada reacción frente al culto de lo bello, “las cosas incompletas, inacabadas o arcaicas son, por ello mismo, bellas”. El gusto por lo inacabado e imperfecto — pérdida ya la intención “naturalista” que tiene en RODIN, CÉZANNE, MANET o VAN GOGH — se revela pronto como una predilección por lo imperfecto y oculto: “en

(1) TOYNBEE, *Estudio de la Historia*, tomo IV, p. 270 (Comp. Somerwell).

(2) S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, pars. I, q. XXXIX, art. 8.

arte—dice KANDINSKY—lo que se presenta velado resulta más fuerte”. También lo inacabado seduce. Al decir de HERTA WESCHER, “hoy el arte se interesa menos por el estado acabado de las pinturas que por el procedimiento mismo de su elaboración” pues considera (es ahora SEUPHOR quien habla) *qu'il y a plus de révélation dans une démarche que dans l'objectif même de la marche*.

Y como no podía menos que ser el caso, vemos a pintores y críticos en busca de precedentes e inspiración en las edades prehistóricas de los pueblos primitivos, en el siglo VI de Grecia o en el arte etrusco cuyo gran atractivo consistirá en haber sido un arte truncado que no alcanzó su período clásico o de plenitud (3). Los hombres de la pintura abstracta no gustarán pues de sus predecesores clásicos sino de los preclásicos y primitivos. ¿No es KANDINSKY quien habla de “nuestra simpatía y comprensión para con los primitivos y nuestra afinidad con ellos”?

En esta dirección los críticos del arte moderno, más o menos aventuradamente, han establecido multitud de relaciones e influencias: KANDINSKY y el folklore mongólico, KLEE y ciertos mitos orientales... OLIVER LE CORNEUR ha relacionado la obra de HARTUNG o BEN NICHOLSON con objetos oceánicos o precolombinos, la de DEYROLLE, SOULAGES o POLIAKOFF con el arte de las islas Marquesas; el arte de STAËL o SCHNEIDER con las grandes máscaras salvajes de la sociedad secreta de Konos (Sudán). Las analogías, por lo demás, son a menudo evidentes para el simple aficionado: las pinturas de ALECHENSKY nos sugieren imágenes de la caligrafía japonesa en que se inspira; la presencia de elementos atávicos en las pinturas de ATLÁN y LAUBIES es obvia y por poco que conozcamos los rasgos de la escritura árabe o semítica podemos observar su presencia en la “semántica pre-simbólica” de DEGOTTEUX.

Por otra parte, parece rasgo común de los períodos hipercultos el buscar, al mismo tiempo, la pureza del arte y la inspiración en períodos arcaicos. El arte griego de la decadencia tendió cada vez más a hacerse autónomo respecto a las mitologías que inspiraban el arte clásico—y que llegaron a ser simple “excusa” o pretexto inesencial como llegaron a serlo los temas religiosos en el Renacimiento—al tiempo que buscaba su inspiración en los períodos primitivos. Y conocido es el esnobismo arcaizante que llevó al emperador GRACIANO a adoptar formas de vestir bárbaras o a despreciar el arte de FIDIAS adornando su villa con copias manufacturadas de las esculturas helenísticas de la época arcaica, es decir, de los siglos VII y VI a. de C. (4).

No se trata aquí, sin embargo, de discutir el arcaísmo de la pintura de vanguardia sino de mostrar su conexión con una voluntad de autonomía comprobable de igual modo en el período helenístico y el actual. Ante todo hay que advertir que no es tan claro que se trate, como cree TOYNBEE,

(3) Vid. G. A. SALLES, *Les étrusques et nous*, in “Quadrum”, núm. 1.

(4) “En el período helenístico— escribe P. DEVAMBEZ en *Sculptures Grecques*— un cierto número de “amateurs” ilustres... volvieron la atención, un poco cansados quizá de la vulgarización del ideal clásico, hacia las producciones primitivas y se preciaron de descubrir sus encantos.”

de la expresión de “un espíritu desnaturalizado que ha perdido el hilo de sus tradiciones” o en el *Verlust der Mitte* de que habla SEDLMAYR. Pudiera ser incluso que la excesiva fidelidad a la tradicional— desde el Renacimiento— autonomía de la pintura hubiera impuesto a los artistas de vanguardia la exigencia de buscar la imperfección de las artes salvajes.

Decíamos al principio que el arte parece volcado hoy a la trivialización que imponen las necesidades específicas de nuestro tiempo. La pintura, la escultura, que desde el Renacimiento se habían aprendido como representación autónoma, se ven amenazadas en esta autonomía tan celosamente conquistada y es precisamente en el empeño de mantenerla cuando la pintura de ideales todavía renacentistas busca su apoyo en el arcaísmo antirrenacentista. Y si bien se mira la paradoja no es tal.

La representación, en efecto, la perspectiva, la reproducción, los cánones humanistas, han llegado a ser, por un lado, universalmente asimilados y, por otro, mecánicamente reproducibles. La perfección del arte occidental ha llegado a trivializarse y socializarse: sólo apelando a lo imperfecto, a lo arcaico o, más recientemente, a la iconografía comercial y bastarda, podía ponerse de nuevo en evidencia la trascendencia e irreductibilidad del *ars perennis*. Y a ello se pusieron los nuevos pintores. *Perfectionist art... yes, I can find it very pleasing, but something is missing*, declara el escultor HENRY MOORE (5). En efecto, lo que molesta es que sea “nada más que *pleasing*”, sólo agradable. La “representación” clásica se estaba haciendo excesivamente fácil, demasiado agradable, peligrosamente intrascendente. La fácil ilusión de realidad que creaba no reclamaba esencias sino que facilitaba una pseudo-comprensión del arte que no podía agradar en ningún modo a quienes seguían pensando en el arte en términos metafísicos.

Respecto a la exaltación por parte del formalismo y los artistas abstractos de las obras de arte arcaicas y salvajes, observábamos ya en otro lugar que “el hecho es significativo pues vemos que no se teme a la figuración cuando corresponde la obra a una cultura muy lejana y nos llega por tanto despojada de todo peligro de remisión a lo representado”. “El espíritu y estilo de una obra arcaica nos “asombra” bastante para atraer nuestra atención sobre la obra en cuanto obra y no es por tanto amenaza alguna” (6). Y seguimos creyendo que aquí se halla la clave del primitivismo del arte de vanguardia: puesto su ideal en la autonomía de la obra de tradición renacentista— aunque, a diferencia de aquélla, cifrando buena parte de sus esfuerzos no en el “ejercicio”, sino en la “defensa” de esta autonomía que parece entrar en crisis— la imperfección y misterio del arte salvaje no podía dejar de seducirles.

Humorismo

Posiblemente extrañará que hablemos de la gravedad de un arte que surgió entre las más estruendosas bufonadas: las extravagancias del dadá,

(5) Vid. J. P. HODEN, *Conversations with Henry Moore*, in “*Quadrum*”, núm. 1.

(6) *El Arte Ensimismado*, p. 29.

el *umor*, sin *h*, de BRETON, el terrorismo de un arte que se afirmaba como *anti-arte*. Pero como en el caso del arcaísmo, también aquí las apariencias engañan.

En las circunspectas *boutades* del nuevo arte estaba la deliberada y muy seria intención de que no se confundiera el arte ni al artista con nada normal y usadero. Dios y Diablo, poco importaba, lo esencial era que el artista no fuera confundido con un hombre cualquiera que cumplía una función social entre otras. Era una forma nueva de la tradicional reivindicación de la genialidad por parte de los artistas de ciertas épocas: en la Grecia helenística reivindicando para su hacer el término de creación (*erjon*) frente al trabajo (*ponos*) o el de *prattein* que comporta un perfeccionamiento y ennoblecimiento de quien actúa frente al de *poiein* como simple dar forma a una materia según los modos de la técnica; a fines del siglo XVII queriendo librarse de las corporaciones y exigiendo a Luis XIV que funde la *Real Academia de la Pintura* a fin de no ser confundidos "con las gentes empleadas en pintar las puertas de los establos" (7); en el Romanticismo...

El *anti-arte* de la vanguardia, por otra parte, es perfectamente caracterizable como el gesto con que todo grupo o estilo que se quiere universal rotula su propia muerte. Ante un arte que va a ser pronto absorbido y transformado por la nueva sociedad, los impertérritos partidarios de la forma anterior del arte se apresuraron a decretar no la muerte de *su* arte sino la *del* arte. Antes de reconocer que el arte va a hacerse algo más trivial prefieren la grandilocuencia de decretar su defunción.

La crítica de Platón

El escándalo ante la trivialización del arte tiene sin duda un honorable precedente en PLATÓN reaccionando frente a las innovadoras tendencias del arte helenístico cuyas analogías con el formalismo de la vanguardia actual hemos tenido ocasión de subrayar. De este modo, si en más de un aspecto cabe relacionar el nuevo arte con el helenístico, en su actitud frente a la situación y destino del arte en su momento la crítica formalista es muy parecida a la que PLATÓN dirige precisamente al arte helenístico. Veámoslo.

Según COLLINGWOOD no se ha insistido bastante en que PLATÓN destierra de la ciudad tan sólo cierto tipo de poesía, a saber, la poesía representativa (*μιμητική*) (8). PLATÓN, en efecto, no ataca al arte sino a cierto modo de hacer arte que se va imponiendo cada día más: el arte del como sí, de la ficción (9). La mentira y la ficción son recursos "que sólo los hombres de Estado (o los médicos) tienen derecho a emplear en nombre del interés público (10), nunca los poetas que los utilizan para representar y suscitar gratuitamente emociones de las que un hombre entero se avergon-

(7) Vid. P. GAXOTTE, *L'œuvre d'un Roi*, en "Plaisir de France", núm. 262.

(8) R. G. COLLINGWOOD, *Los principios del Arte*, pp. 53-56.

(9) PLATÓN, *República*, 392-394 y 595 a.

(10) *Ibíd.*, 390 a.

zaría (11). PLATÓN salvará, sin embargo, cierta poesía representativa, la religiosa y heroica: “los himnos a los dioses y las alabanzas de los hombres buenos que (solos) serán permitidos en nuestro Estado” (12).

Pero la poesía representativa es para PLATÓN, fundamentalmente la poesía simplemente amena (*ἡδυς*), del puro placer, del entretenimiento y la diversión (13). Es el arte hedonista que está invadiendo la cultura griega y al que el filósofo reaccionario opone el antiguo arte mágico y colectivo, el arte ligado todavía al rito y al ceremonial: la escultura arcaica, la poesía coral, la tragedia que mantiene vivo aún el sentido de su etimología—de *tragedia* o *canto de cabras*—que recuerda los sátiros vestidos con piel de cabra danzando ante el altar de Dionisos en las fiestas que dan origen al teatro. PLATÓN intuye agudamente la diferencia que hay entre el arte arcaico y el helenístico, diferencia no sólo en las obras, sino en el modo mismo de entender el arte. Y, a diferencia de ARISTÓTELES que, más reconciliado con su tiempo, trata de justificar teóricamente la sobrecarga emocional del nuevo arte hedonista y subjetivo mediante el concepto de purga o purificación (*καταρσις*), PLATÓN se inclina por el arte religioso y colectivo frente al refinamiento, subjetivización y sobrecarga emocional de los nuevos artistas (14).

Como observa COLLINGWOOD (15), “Platón, vivió una época en que el arte religioso de los primeros griegos, como las esculturas olímpicas y el drama esquiliano, habían decididamente cedido el puesto al nuevo arte de diversión de la Edad Helenística; y PLATÓN vio en este cambio no sólo la pérdida de una gran tradición y el advenimiento de una decadencia artística, sino también un peligro para la civilización en general”.

Veamos, en efecto, qué es lo que motivaba la reacción del filósofo ateniense.

En la *escultura* griega se observa una progresiva conciencia de sí por parte de los artistas y una voluntad de independencia para su arte. Es durante la vida de PLATÓN (alrededor del 340 a. de C.) cuando tenemos por primera vez noticia de una artista que habla de su arte, y en significativa forma. Se trata de LISIPO, diciéndonos que mientras los otros pintan a los hombres tal como son, él los representa tal como aparecen. La escultura no se las ha, pues, con esencias sino con apariencias: vemos así defendida, por primera vez en la historia, la autonomía del arte (cuyo objeto es la *apariciencia*) frente a la filosofía, la religión o la ciencia que habla *del ser* de las cosas. Al nacimiento de esta preocupación teórica corresponde, como es natural, un renovado interés práctico por los problemas intrínsecos del arte, y, fruto de este interés, un avance extraordinario de las técnicas. En *pin-*

(11) *Ibíd.*, 605 d.

(12) *Ibíd.*, 607 a.

(13) *Ibíd.*, 607 c.

(14) Sin embargo, PLATÓN había ya acertado a descubrir el papel liberador o *Katártico* que tiene la expresión de los sentimientos. Una perfecta definición de este tipo de liberación *katártica* puede hallarse en la *República*, X, 606. Lo que ocurre es que el juicio puritano de PLATÓN sobre este expediente es negativo: “*Tal es el efecto de esta poesía; expresa y se preocupa de estos sentimientos cuando lo que tenemos que hacer es contenerlos*”.

(15) *Op. cit.*, p. 98.

tura, señaladamente, se abandona el fresco y los cuatro colores pasándose a la encáustica (16) o a los prodigios técnicos de la escuela Sicione.

Pero esta preocupación teórica y práctica por los problemas intrínsecos del arte no podía sino ir en detrimento de su función religiosa y aun de su "clasicismo". La magnificencia monárquica oriental por un lado y el intimismo burgués por otro romperán por ambos extremos el equilibrio o la "reconciliación" clásica haciéndose otra vez patente en el arte la escisión entre lo espiritual y lo material, entre lo comunitario y lo individual. La escultura pierde desde luego su papel exhortativo o moralizante. El *Laocoonte* no muestra ya preocupación alguna por mostrar la injusticia o justicia del hado y se adivina ya que la mitología está dejando de ser auténtico tema del arte para pasar a ser mero *pretexto* del mismo. En el *Hermes*, la *Venus del Gnido* y el *Apolo Sauróctono* de PRAXÍTELES es ya manifiesto el ablandamiento y trivialización de los dioses. Posteriormente se abandonarán incluso estos dioses importantes—excepto, naturalmente, las Venus—por la resistencia que su excesiva personalidad y dignidad oponen a los diseños del nuevo arte helenístico, y se iniciará la "mitología galante", mucho más idónea que aquélla para la expresión de las emociones vivas y dolorosas. Alrededor del *Esculapio de Epidauró* aparecen ya estas divinidades menores cuya inferior jerarquía las hace maleables sin caer en la irreverencia. El *Niño de la Espina* y el *Boxeador* firmado por APOLONIO son obras que, dentro todavía de la Grecia continental, se enfrentan a un tema del todo intrascendente. Ha de ser, sin embargo, en las escuelas "coloniales" donde se produzcan las obras con que culmina la tradición helenística cuando los *clientes* no son ya las ciudades libres sino las monarquías orientales. La *Escuela de Pérgamo*: Los Galos vencidos y moribundos; los Gigantes del altar de Pérgamo; el Marsias colgado; las luchas entre faunos y hermafroditas; los dulces amorcillos jugueteando con un arco o un delfín; el amor impúber de *Dafnis y Cloe*, el *Eros atormentando al Centauro*, etc. Igual es la tónica de las restantes escuelas. El Hércules niño, el Fauno sacando una espina del pie de un sátiro y la Venus Calipigia (*Escuela de Antioquía*). El Niño de la Oca o los Centauros viejo y joven de la *Escuela de Rodas*. Los Labriegos, los Narcisos, los Enanos, los cabezudos danzantes o los amorcillos de las *Escuelas de Alejandría y Pompeya*... Hay que subrayar que no se trata, desde luego, de una renovada fe en la existencia de estos seres sino de su *utilización* por un arte cada vez más preocupado por sí mismo. "Cuando los dioses parecían ya completamente superados, observa J. GREGOR, aconteció precisamente lo contrario de lo que en la época de FIDIAS pareció inminente: no aparece un nuevo renacimiento de la religión por medio del arte, sino la eclosión de una magnificencia artística preocupada por sí misma, a la manera praxiteliana" (17).

(16) La encáustica era una técnica extraordinariamente difícil a base de colores a la cera. "Los trozos de cera de diversos colores se fundían sobre una plancha de metal caliente y rápidamente se aplicaban con un pincel. Al enfriar se fijaban los colores y luego, con ayuda de un hierro caliente, se retocaban las pinceladas." (Vid. *Diccionario del Mundo Clásico*, voz "encáustica", por J. M. PITA ANDRADE.)

(17) J. GREGOR, *op. cit.*, p. 16.

El mismo proceso puede seguirse en la *poesía*. Con HOMERO culmina una tradición hoy desconocida de poesía heroica de una sociedad monárquica. Pero pronto, escribe W. E. McCULLOH, "la ciudad-estado empezó a desplazar a la monarquía tribal. El conflicto entre monarquía y aristocracia había comenzado, y quizá también el conflicto entre aristocracia y comunas que condujo a las grandes tiranías y — en algunas ciudades cuanto menos — a la democracia. Pero también, y esto es lo más importante para la poesía, el poeta había empezado a emerger como un individuo hablando por sí mismo, no como un celebrante impersonal de la gloria y ceremonia ancestral" (18). Fue ARQUÍLOCO el primero en transformar la canción popular y anónima en un poema personal. En el siglo VI las obras corales empiezan a celebrar las excelencias humanas más que las divinas: primero sus éxitos olímpicos aún ligados en cierto modo a la tradición, y luego, ya descaradamente, las virtudes del alma individual que canta el coro del fabuloso *Alkmán* recordándonos una de las más bellas *Estancias* de CARLES RIBA:

*Existe una venganza de los dioses,
pero feliz es el hombre que surca
la fábrica de sus días en paz,
y sin lágrimas.*

Pero pronto estos nuevos temas van a encontrar una forma de expresión más idónea que la coral. El monólogo y la canción privada, dirigido a un pequeño grupo o *symposion*, parecen mucho más idóneos para la expresión de los sentimientos íntimos que van a dominar la lírica griega que culmina en la poesía recoleta y familiar de SAFO refugiada en Lesbos.

En la tragedia el proceso es, si cabe, más claro aún. ESQUILO es todavía un héroe nacional — el héroe de Maratón —, SÓFOCLES un *gentleman* que vive las últimas horas felices de Atenas, y EURÍPIDES un sofista subversivo. La evolución de la tragedia no podía dejar de ser la de un subjetivismo, intelectualismo y sentimentalismo cada vez mayores en los que el coro va perdiendo importancia mientras la va ganando el protagonista. La *culpa* y la *ceguera* (*até*) dejan de ser *cosmológicas* como en el Prometeo de ESQUILO para hacerse *antropológicas* con SÓFOCLES (la imposibilidad humana de evitar el dolor) y ya claramente *psicológicas* en Las Troyanas de EURÍPIDES donde Helena trata de excusar la culpa de su adulterio nada menos que por la fuerza de la pasión erótica (19).

La evolución, acabamos de comprobar, es la misma en la escultura que en la poesía o en la tragedia. Y es este arte cada vez más burgués, refinado y sofisticado, cada día más frívolo e independiente, el que pretende desterrar PLATÓN en nombre de la tradición de un arte político, pedagógico y religioso que cree todavía recuperable. El arte y la poesía han dejado de ser

(18) NIETZSCHE, *Los orígenes de la Tragedia*, p. 61.

(19) Vid. W. JAEGER, *Paiðeia*, cap. IV.

fieles resonadores del espíritu y la fe colectiva al tomar conciencia de sí los artistas, y, con ellos, el arte mismo. PLATÓN fue lo bastante agudo para adivinar que de nada valían las fórmulas como la *katarsis* aristotélica y que todo aquello llevaba inevitablemente a una sobrecarga — y consiguiente insensibilización — emocional, que tenía que culminar en un proletariado urbano como el de Roma al que se podía embotar con pan y circo. Pero no lo fue bastante para darse cuenta de que la transformación del arte era inevitable reflejo de una transformación social (crisis de la monarquía, nacimiento de la polis y de la conciencia ciudadana, derrota de Atenas el s. iv, etcétera...) que no cabía solucionar expulsando a los artistas de la ciudad porque el mal era nada menos que la ciudad misma. El sentido de los mitos, de las instituciones, de las libertades era ya otro, como era otro el arte. Es más: PLATÓN mismo era un perfecto exponente de esta progresiva conciencia de sí que, como el arte, adquiriría la Filosofía dejando de ser adivinación cosmológica o elucubración mágica para adquirir cuerpo y método propios. ¿No es el propio PLATÓN quien empieza a hablar de la Belleza en sí paradigmática? (20). ¿Y no era SÓCRATES “el segundo espectador racionalizador y antiheroico” de EURÍPIDES que, según NIETZSCHE, dio definitivamente al traste con el espíritu heroico, apolíneo y dionisiaco de la tragedia? (21). Pero PLATÓN parece negarse a reconocer los derechos de lo que está pasando. “No cabe duda — dice — de que la tragedia tiene su rostro vuelto hacia el placer y el agrado. ¿Y no es este tipo de cosa la que hemos calificado precisamente de adulación?” El nuevo arte, la nueva tragedia, han olvidado su origen colectivo y su finalidad moral: son como “la cocina que, en su afán de complacer, nunca atiende a la índole ni a la razón de ese placer a que se consagra, ni examina ni calcula nada” (*Gorgias*).

No es sino ARISTÓTELES quien intentará explicar y justificar las nuevas tendencias del arte: los derechos de la imitación o representación por sí misma (22) y de la espontánea expresión emotiva (23); su valor independiente de lo moral, lo religioso o lo pedagógico (24), etc. A diferencia de PLATÓN, los estudios de ARISTÓTELES se basan ya en la aceptación tácita del nuevo arte autónomo, hedonista o “de evasión”.

* * *

Conclusión

Para nuestro argumento interesa tan sólo el paralelo entre la actitud de PLATÓN y la de los teóricos formalistas de la abstracción frente al común

(20) PLATÓN, *Fedon*, 78 d - 79 a.

(21) NIETZSCHE, *Los orígenes de la Tragedia*, pp. 66-69.

(22) ARISTÓTELES, *Retórica*, 371 b, 4: “como el uso de la inteligencia y el sentimiento de admiración son ambos placenteros, se sigue necesariamente que son placenteras las cosas que son de la clase del arte mimético, tales como la pintura, la escultura y la poesía y todo lo que esté bien imitado...”

(23) ARISTÓTELES, *Poética*, 14, 3; y respecto a la música *Política*, 1340 a.

(24) Aunque de hecho la posición de ARISTÓTELES respecto a las relaciones entre el arte de lo bello y la moral (vid. *Retórica*, 1366), lo estrictamente formal (*Metafísica*, 1078 a) o lo educativo (*Política*, 1338), es decir, respecto a tres de las tendencias o falacias “reductoras” de PLATÓN, es mucho más conservadora, ecléctica e indecisa de lo que nuestro texto podría llevar a suponer.

problema del arte nuevo. También la obra de éstos, como la de PLATÓN, se opone y es a la vez síntoma de la época que está apareciendo y que exige un nuevo modo de hacer arte. Es cierto que en muchos rasgos particulares los principios que esgrimen los formalistas son precisamente aquellos que, más inconscientemente pero en la misma línea, reclamaban los artistas helenísticos, a quienes PLATÓN se oponía: secularización del arte, libertad de las formas, atención a lo nimio, etc. En este sentido el formalismo actual está emparentado con los anhelos de libertad de escuelas postpraxitelianas o de la comedia nueva (el naturalismo es entonces, a diferencia de hoy, instrumento de liberación respecto a las servidumbres mágicas y políticas que determinaban el arte), más que con los ideales religiosos y "republicanos" que sirven a PLATÓN para oponerse a ellas.

Pero si no los valores específicos que defienden, sí su actitud frente a la situación de la época (sosteniendo unos valores anacrónicos que la situación misma ha hecho periclitarse) es rigurosamente paralela. En otras palabras: si por un lado el talante de PLATÓN y el de buena parte del vanguardismo actual es diverso, es, sin embargo, idéntica la situación reaccionaria y defensiva en que se encuentran ambos. PLATÓN, hemos dicho ya, se negaba a aceptar el nuevo arte placentero y naturalista que surgía de las cenizas del mágico y que se dirigía a una nueva forma de integración social; una integración, sin embargo, no ya mágica sino *civil* en Roma y *cristiana* en la Edad Media. Los formalistas de hoy, en un estadio más avanzado de una evolución hasta cierto punto análoga (a saber, en el momento plenamente helenístico de la ilusión de la pura libertad), defienden la culminación del ideal burgués-metafísico del arte negándose a aceptar la nueva forma de interpretación social del arte que el tiempo está exigiendo.

No se trata de negar la buena intención o aun las realizaciones (BAUHAUS, etc.) de los teóricos y artistas de vanguardia, ni el valor relativo que las especulaciones formales teóricas y prácticas han podido tener en la creación de una sensibilidad y en su influencia sobre las artes aplicadas de que hoy nos beneficiamos todos (25). Todo esto es un hecho pero no lo es menos que la abstracción y el formalismo representan hoy, como representaba PLATÓN en su tiempo, la explícita defensa de un modo de hacer arte que está pasando a la historia y cuyo lugar natural era el cuadro de caballete. ¿Qué duda cabe que el cuadro — objetivo perfectamente delimitado, autónomo y comerciable — respondía muy bien a las necesidades tanto prácticas como teóricas del arte renacentista debatiéndose contra los mosaicos bizantinos y los pantócratores medievales? ¿Qué duda cabe también de que era el lugar natural de aquel talante que empieza a dominar el arte a partir de 1370 y que MANNHEIM ha clasificado de "realismo íntimo" (26) y definido como "la autoafirmación revolucionaria del hombre

(25) El formalismo y, en general, la teoría y práctica del arte abstracto parecen haber olvidado hoy, salvo honrosas excepciones, el espíritu del *Staatliches Bauhaus* de GROPIUS y su concepción de las artes integradas bajo el signo común de la *construcción*. Aunque las referencias al mismo son numerosas casi nunca pasan de ser alusiones más o menos literarias.

(26) Y no es por casualidad que en este siglo precisamente (XIV) JEAN BORGES inventa la pintura al óleo "que abre un cierto período de estabilidad en los sueños (y) fija los límites del

que descubre la dignidad de su actividad ordinaria"? (27). Pero este ideal del cuadro, ha venido a entrar en crisis en nuestra civilización urbana e industrial. Y por ello precisamente, los defensores de la continuidad del arte de patrón renacentista, los heroicos oponentes a todo intento de trivializar o "utilizar" el arte, se encierran en especulaciones celosamente formales. Por ello se habla de "pintura en sí", de pintura que no es más que pintura, de la libertad absoluta del gesto del artista, del arte espontáneo y automático. Los valores intrínsecos que el cuadro había *tenido* hasta ahora serán en adelante *tematizados*: el equilibrio de las formas o colores, los valores plásticos, etc. El cuadro abstracto — típico exponente de reacción en una época de cambio — será la inacabada elucubración sobre la pintura y los valores formales mismos que el arte anterior realizó y utilizó sin preocuparse por ellos mismos más de la cuenta. Sólo el formalismo abstracto "descubrió" y planteó estos valores cuando el arte de la "época metafísica" a que respondía se estaba volviendo "positivo" (como antes, con el Renacimiento o con el período helenístico — y pese a las quejas de PLATÓN — había pasado del estado teológico al metafísico). Estos valores formales son así la penúltima lanza (28) que rompe el arte de ayer frente a un arte cada vez más utilitario y "decorativo", es decir, más *relativo*. Un arte más preocupado en transformar la ciudad o la habitación que en crear bellas excepciones extemporáneas que cuelguen olvidadas en la pared de una galería.

debate hasta nuestros días" (ARAGON, *Les Collages*). Como veremos luego en ejemplos tomados de JOVELLANOS, VOLTAIRE o MAX WEBER, y como vimos ya respecto de la poesía griega, es la nueva realidad a describir la que impulsa el descubrimiento de un nuevo método expresivo o lingüístico y no — como se ha hecho lugar común, notoriamente a partir de NATHALIE SARRAUTHE y WOLF — el nuevo lenguaje el que revela la realidad nueva.

(27) K. MANNHEIM, *Ensayos de Sociología de la Cultura*, p. 307.

(28) A la última lanza — el *pop*, el *happening*, el *camp* — me he referido en un artículo publicado en el núm. 22 de *Revista de Occidente*.