

Carl Einstein

**LA TEORÍA
DE LA VANGUARDIA**



**OTRO
MUNDO**

**ES
POSIBLE**

Carl Einstein (1895-1940) es uno de los historiadores del arte más peculiares del siglo xx y una de las principales figuras intelectuales del discurso histórico y teórico del arte.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, en la que participó activamente y fue gravemente herido, Einstein se integró en el Consejo de Soldados de Bruselas y a su regreso a Berlín se afilió a la Liga de los espartaquistas y al Partido Comunista Alemán.

En el verano de 1936 vino a España para enrolarse en la Columna Durruti, ya que había evolucionado ideológicamente del marxismo al anarquismo. A finales de noviembre de ese mismo año, leyó en la emisora de la Confederación Nacional del Trabajo, su necrológica sobre Buenaventura Durruti, recientemente muerto en Madrid.

Los textos de la presente obra, son escritos en los que el autor adopta una postura crítica con respecto a los problemas estéticos fundamentales del arte de su época, así como con respecto al trabajo de algunos artistas escogidos de las vanguardias.

Una amplia introducción nos permite acceder a la vida y obra del gran rebelde.

la preave
millán G



**EL ARTE
COMO
REVUELTA**

Escritos sobre
las vanguardias
(1912-1933)

CARL EINSTEIN

Uwe Fleckner (ed.)

Carl Einstein

LA TEORÍA DE LA VANGUARDIA

Palabras clave: Einstein, Vanguardias, arte africano, cubismo, literatura del siglo xx.

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

UNA VIDA EN REBELDÍA. Uwe Fleckner

TEORÍA DE LA VANGUARDIA

LA PINTURA FRANCESA MÁS RECIENTE [1912]

ANOTACIONES [1914]

EXPOSICIONES DE ARTE [1914]

SOBRE EL ARTE PRIMITIVO [1919]

AFORISMOS METÓDICOS [1929]

NOTAS SOBRE EL CUBISMO [1929]

OBRA RECIENTE DE GEORGES BRAQUE [1929]

EXPOSICIÓN DE COLLAGES (GALERÍA GOEMANS) [1930]

ANOTACIÓN [1932]

BRAQUE, EL POETA [1933]



Carl Einstein en Ibiza, 1923

UNA VIDA EN REBELDÍA

“¿Qué tiene que hacer?”, le preguntaba Carl Einstein en mayo de 1938 al crítico de arte catalán Sebastiá Gasch, acerca del papel del escritor en un país sacudido por la Guerra Civil: “Pues intentar concluir el papel bien comprometido de los intelectuales y abandonar el privilegio de una cobardía venerable y mal pagada e ir a las trincheras”¹. Después de que en los años treinta del siglo xx la democracia se viera amenazada o destruida no sólo en España, a Einstein ya sólo le quedaba la opción de la resistencia personal, por lo que en el verano de 1936 decidió luchar por la causa de la libertad en la Guerra Civil

1 Sebastiá Gasch: *Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein. Miró i Dalí – L’art revolucionari – El rol dels intellectuals*, en: *Meridià. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del Front intel·lectual Antifeixista*, 6 de mayo de 1938, pág. 4; traducción española en Carl Einstein: *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la guerra civil española* (editado por Uwe Fleckner), Barcelona 2006, págs. 28–31 (con facsímil del original catalán).

española. El escritor, crítico e historiador del arte alemán entró rápidamente en contacto con los anarcosindicalistas y se afilió al Grupo Internacional de la Columna Durruti. Combatando en el frente de Aragón, pronto ascendió como miliciano a “técnico de guerra”. Sin embargo, ya a finales de noviembre de 1936, Einstein tuvo que leer con palabras emotivas, en la emisora de radio de la Confederación Nacional del Trabajo–Federación Anarquista Ibérica, una necrológica dedicada a Buenaventura Durruti, que había muerto en Madrid víctima de un atentado. El retrato del camarada, que había puesto su vida al servicio de la revolución proletaria, lo esbozó Einstein con los rasgos de un colectivo cuya disciplina anarquista concibió como la visión de una nueva sociedad: “Había suprimido del vocabulario la palabra prehistórica ‘yo’. En la Columna Durruti sólo se conoce la sintaxis colectiva”².

Es obvio que Einstein tenía dudas acerca de las posibilidades del arte y de la literatura, como también lo es que su insatisfacción consigo mismo estaba reñida con su papel de intelectual; ya en los años anteriores, en su *Fabrikation der Fiktionen* (Fabricación de ficciones), había hecho un ajuste de cuentas suicida con los artistas y

2 *Carl Einstein: Die Kolonne Durruti*, en: *Buenaventura Durruti* (editado por Helmut Rüdiger, Servicio de Información Alemán de la CNT–FAI), Barcelona 1936, págs. 13–17; traducción española en Einstein 2006, págs. 17–21.

escritores de su siglo³. En su opinión –como puede verse también en su entrevista con Sebastiá Gasch–, ocuparse de manera autónoma de los problemas estéticos, a la vista de la situación política de Europa, constituye una huida de la realidad social: “Las ametralladoras se burlan de los poemas y los cuadros”⁴. Según él, la obra de arte aparentemente progresiva también responde de manera diletante a los retos de la época, cuando intenta revalorizar su estética burguesa únicamente a través de una iconografía revolucionaria. De ahí que Einstein se viera obligado, al menos durante una temporada, a sustituir la lucha con la palabra y la escritura por la acción militante. El 6 de enero de 1939 le escribió a Pablo Picasso, cuya postura política y artística valoraba considerablemente, que el frente común con los camaradas había sido una de las experiencias más importantes de su vida; y que la lealtad, la dignidad y la entrega del pueblo español le habían impresionado profundamente:

“Vous ne pouvez pas savoir comme je suis hereux d’ávoir lutté ensemble avec vos compatriotes. [...] Croyez moi en chaqué moment je donnerai volontier ma vie et tout pour votre pays, ce n’est pas de la littérature. Mais je ne supporterai pas de voir mes camarades en mauvais posture. Mais ça ne viendra pas. Franco sera

3 Véase Carl Einstein: *Die Fabrikation der Fiktionen* (editado por Sibylle Penkert), Reinbek bei Hamburg, 1973.

4 Gasch 1938, pág. 4; Einstein 2006, pág. 30.

battu et l'Espagne jouera après la victoire un rôle formidable. Les Espagnols, ils ont réalisé pendant la guerre même des progrès formidable. Plus d'analphabètes, les soldats et les ouvriers comprennent les choses, politiques et beaucoup d'autres choses mieux que les singes intellectuels dehors"⁵.

Carl Einstein fue durante toda su vida un hombre en rebeldía. Nacido el 26 de abril de 1885 en Neuwied en un ambiente judío burgués, y habiéndose criado en Karlsruhe, ya de joven se rebeló contra el colegio y la casa paterna; finalmente, al poco tiempo interrumpió sus estudios bancarios y en 1904 fue a Berlín para hacerse allí escritor. Einstein se inscribió en la Facultad de Filosofía de la universidad Friedrich Wilhelm y estudió, aunque no concluyó, historia del arte, filosofía, historia y filología antigua, pero sobre todo se introdujo en los círculos literarios de la metrópoli. En 1907 debutó como autor con un capítulo de su posterior novela experimental; desde

5 Carta de Carl Einstein a Pablo Picasso, 6 de enero de 1939, en: *Carl Einstein y Daniel-Henry Kahnweiler: Correspondance 1921-1939* (editado por Liliane Meffre), Marseille 1993, págs. 113-115.

“No podéis saber lo feliz que estoy de haber luchado junto a vuestros compatriotas. [...] Créame en todo momento que con gusto daré mi vida y todo por su país, no es literatura. Pero no soporto ver a mis camaradas en mal estado. Pero no será. Franco será derrotado y España jugará un papel formidable tras la victoria. Los españoles hicieron tremendos progresos durante la guerra misma. Aunque sean analfabetos, soldados y obreros entienden las cosas, la política y muchas otras cosas mejor que los monos intelectuales de afuera”

1910 se publicaron sus primeros ensayos críticos de literatura, pintura y escultura, que todavía se caracterizaban por una búsqueda insegura entre la filosofía neokantiana y la acogida de Nietzsche, entre el *renouveau catholique* y la vanguardia artística. En torno a 1910 debió de hacer el primero de sus numerosos viajes a París, que al principio llevó a Einstein al círculo de los artistas alemanes del Café du Dome y le permitió trabar amistad con pintores y escritores franceses. El crítico estudió también en París las obras de los artistas africanos, muy apreciados allí en los círculos de artistas y coleccionistas, así como, en especial, los trabajos de los cubistas, cuya revolución artística le influiría de por vida. La novela de Einstein *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (Bebuquin o los diletantes del prodigio) fue publicada en 1912. A través de sus audaces y expresivas metáforas, con las que intentó superar el lenguaje de su admirado André Gide y de los simbolistas franceses, logró una memorable aportación a la historia de la literatura. Ya muy entrados los años treinta fracasaron sus desesperados intentos por escribir una continuación autobiográficamente motivada de su novela. La biografía rota de Carl Einstein narra por fin la historia que el escritor quiso escribir durante parte de su vida, pero por mucho que el lenguaje exhalado corte la respiración, no reposa sobre fragmentos distintos a cada momento⁶.

6 Sobre la vida y obra de Einstein véase Liliane Meffre: *Carl Einstein et la problématique des avantgardes dans les arts plastiques*, Berna et al. 1989

Como teórico del arte, Einstein reconoció ya desde muy temprano las consecuencias estéticas que tendría la acogida del arte africano para el trabajo de los artistas vanguardistas. En 1915 su primer libro sobre escultura africana, que lleva por título *Negerplastik* (Escultura negra), se consagró principalmente a los problemas formales y espaciales fundamentales del arte, especialmente del cubismo, cuyo lenguaje artístico interpretó –con la ayuda de las obras extranjeras– como representación simultánea de las perspectivas cambiantes. Por primera vez, en el libro de Einstein quedó documentado el arte de los maestros africanos –y de algunos oceánicos– con una gran riqueza y calidad ilustrativa. En estos años decisivos de las vanguardias europeas, en el *art nègre* el autor veía contestadas las cuestiones artísticas esenciales que, desde hacía algún tiempo, llevaban planteándose sus contemporáneos como reacción al arte del impresionismo: La reproducción del aspecto humano debía ser reemplazada por una imagen inventada que ahondara más en la esencia de los modelos; la representación del volumen físico y la de los movimientos visuales continuamente cambiantes debían trasladarse más ajustadamente a la superficie a

(Contacts. Série III –Études et documents, vol. VIII); id.: Carl Einstein 1885–1940. *Itinéraires d'une pensée moderne*, París 2002 (Monde germanique. Histoires et cultures); Klaus H. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tubinga 1994 (Communicatio, vol VII); Uwe Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlín 2006.

partir del mundo de las formas tridimensionales. De todas maneras, debido a la guerra, la obra tuvo que publicarse sin las notas etnológicas planeadas, si bien la excelente parte de las ilustraciones, que abarcaba obras maestras de las colecciones más famosas de la época, acarrearía una enorme repercusión del libro en los siguientes años y decenios.

La I Guerra Mundial sacudió a toda una generación de artistas e intelectuales y despertó en algunos de ellos la disponibilidad para el compromiso político. Aunque muchos artistas e intelectuales habían confiado en obtener de dicho compromiso un proceso de purificación cultural, en las trincheras y en los hospitales militares, los soldados vieron enseguida la verdadera cara de la guerra y buscaron desengañados las causas de una política cuyas sangrientas consecuencias tuvieron que padecer en carne propia. Carl Einstein también partió al frente. En 1914, el joven escritor se ofreció voluntariamente al servicio militar y juró con pasión expresionista la “nueva comunidad humana” del ejército⁷. Tras varias misiones en Alsacia y después de resultar herido por primera vez, fue destinado, presumiblemente desde la primavera de 1916, al departamento colonial de la administración civil alemana en Bruselas, donde pudo continuar sus estudios sobre el arte

7 Carl Einstein: *[sin título]* (Uno de los difíciles cometidos del militar), en: id.: *Werke. Texte aus dem Nachlass I* (editado por Hermann Haarmann y Klaus Siebenhaar), Berlín 1992 (edición berlinesa, vol IV), págs. 77–78.

africano. Pero en otoño de 1917 tuvo que regresar al frente para realizar otras incursiones bélicas y, finalmente, resultó herido de gravedad. Con el final de la I Guerra Mundial, sus experiencias bélicas desembocaron en la acción revolucionaria: en noviembre de 1918 Einstein pertenecía al Consejo de Soldados de Bruselas y, al regresar a Berlín, se afilió a la Liga Espartaquista y al Partido Comunista. Escribió artículos y proclamas, dio conferencias en las que hacía propaganda de la República Soviética, combatió en las barricadas y el 15 de enero de 1919, el día del asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, fue apresado. Al igual que sus camaradas dadaístas, Einstein hizo públicas sus convicciones políticas y estéticas radicalizadas. Sus textos se publicaron sin interrupción en revistas alemanas y extranjeras. En Berlín editó junto con George Grosz el semanario *Der blutige Ernst*, en el que se publicaron muchos de los dibujos sarcásticos y algunos *collages* del amigo, así como sátiras y poemas, ensayos y polémicas. Además, Einstein colaboró en la revista *Die Pleite*, para la que escribió manifiestos y proclamas. Debido a su postura intransigente, la revista fue sometida a la censura política y fue rápidamente prohibida: “El objetivo es hacer realidad la comunidad comunista. Un objetivo demasiado esencial como para que vengan los intelectuales a hacerlo dialécticamente pedazos. Los eufemismos ornamentales escamotean la resolución. [...] Hace tiempo que el objetivo y la conducta de la masa han superado a la ideología –históricamente cargada y demasiado diferenciada– del

burgués y de sus bufones. Se acabó el individualismo; lo decisivo es la camaradería de la masa”⁸.

Los textos literarios y de crítica artística de Einstein se publicaron desde principios de los años veinte, entre otras, en las renombradas revistas *Das Kunstblatt*, *Der Querschnitt* y en la parisina *Action*. Desde el final de la guerra, Einstein reanudó sus vínculos con Francia, volvió a entablar contacto con el galerista Daniel-Henry Kahnweiler, al que le unía una estrecha amistad, y planeó numerosas publicaciones de libros –de los cuales, sin embargo, sólo se publicarían unos pocos– junto con artistas alemanes, rusos y franceses, entre los que cabe destacar a Paul Klee, Fernand Léger, Moíse Kisling, Georges Braque y Juan Gris. En su calidad de crítico, siguió atentamente el trabajo de sus “correligionarios” dadaístas y su evolución hacia una forma verista de la Nueva Objetividad: Rudolf Schlichter, Otto Dix y George Grosz, pero también su amigo Max Beckmann, compartían con él sus esperanzas frustradas en un nuevo inicio político y, en especial, su visión de la precaria situación social de la República de Weimar⁹.

Los sucesos de la guerra y de la revolución también habían radicalizado el lenguaje de Einstein. Una semántica audaz,

8 *Carl Einstein; An die Geistigen!*, en: *Die Pleite* 1/1919, pág. 2.

9 Sobre la relación del crítico con Beckmann véase Uwe Fleckner: *Beckmann et la critique d'art allemande. 1906–1937*, en: *Beckmann, un peintre dans l'histoire*, catálogo de la exposición, Musée national d'art moderne, Centro Georges Pompidou, París 2002, págs. 85–97, págs. 93 ss.

neologismos y metáforas inesperadas, inversiones gramaticales y un tono árido, aprendido de sus propios poemas, dominaban ahora –cada vez de manera más intransigente– también la forma literaria de sus escritos sobre arte. De este modo, sus textos constituían en cuanto a la forma el equivalente del cometido del arte coetáneo, pues en ellos también se trataba de protestar sin reservas contra las componendas estéticas del pasado. El autor pulsa en sus textos unos tonos completamente iconoclastas: “Hoy en día el arte sólo es valioso si se destruye la forma”. Y, según él, la pintura sólo tiene sentido en el arte contemporáneo “si está orientada a destruir el arte”¹⁰. Con ello, Einstein se ponía del lado de aquellos artistas de los años veinte que adoptaron una actitud crítica ante el mundo, ante el hombre y ante el Estado. Sobre la importancia estética y social del dadaísmo y del verismo, el autor era tajante: “Estos pintores sostienen una guerra civil”¹¹.

Como muy tarde desde la primavera de 1922, Einstein trabajó en su obra maestra sobre historia del arte, *Die Kunst*

10 Carl Einstein: *Rudolf Schlichter*, en: *Das Kunstblatt* IV/1920, págs. 105–108, pág. 105 (traducción española en el presente volumen).

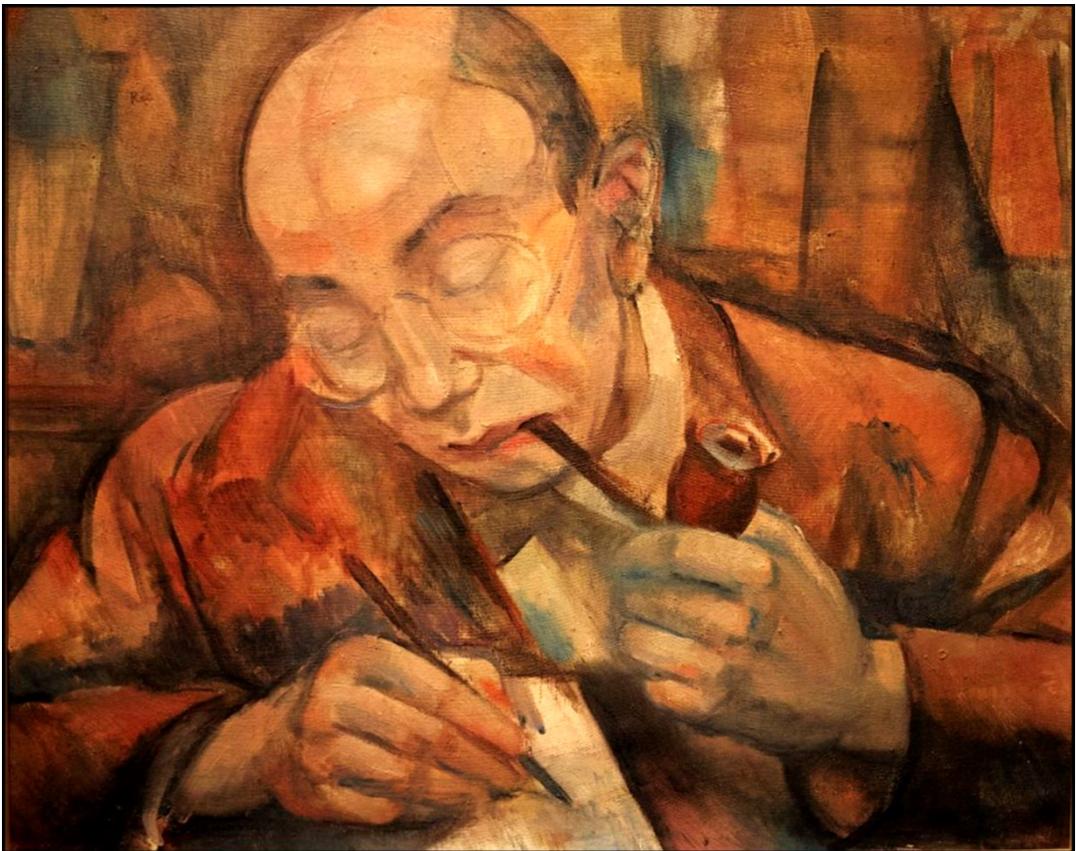
11 Carl Einstein: *Otto Dix*, en: *Das Kunstblatt* VII/1923, págs. 97–102, pág. 99 (traducción española en el presente volumen); véase Uwe Fleckner: *The Real Demolished by Trenchant Objectivity: Carl Einstein and the Critical World View of Dada and “Verism”*, en: Leah Dickermann y Matthew S. Witkovsky: *The Dada Seminars*, Washington 2005 (CASVA Seminar Papers, vol. I), págs. 57–81.

des 20. Jahrhunderts (El arte del siglo xx), que fue acogida por la importante colección de historia del arte Propyláen. La primera edición del compendio se publicó en 1926 y tenía nada menos que 576 páginas, de las cuales ocupaban el mayor espacio las ilustraciones, con más de cuatrocientas reproducciones. Con este libro había creado un completo manual de historia del arte de la propia época que cartografiaba el camino seguido por las vanguardias desde su autonomía en torno a 1900 hasta las visiones espaciales del cubismo y, finalmente, hasta las mitologías del surrealismo. Su deseo estratégico era alejar al arte de un discurso meramente estético y mostrar que la revolución de la forma se corresponde con una revolución de la imagen del mundo y del hombre. Después de sentar las bases teóricas del cubismo en la primera edición del libro, el autor proclamó en la tercera edición de 1931 las posibilidades visionarias, alucinatorias y metamórficas del surrealismo. En su opinión, ambas tendencias artísticas estaban capacitadas para transformar decisivamente nuestra interpretación del mundo: “Mirando se transforma a los hombres y el mundo”¹².

La extensa parte del libro dedicada a las ilustraciones también tenía una especial importancia porque con ella Einstein contraponía a su argumentación subjetiva y a

12 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (editado por Uwe Fleckner y Thomas W. Gaehtgens), Berlín 1996 (edición berlinesa, vol. V), pág. 92.

menudo polémica un ensayo visual, en cierto modo objetivo. En esa compilación de imágenes aparecían minuciosamente documentados incluso aquellos artistas –como por ejemplo los expresionistas alemanes o los constructivistas rusos– que el autor rechazaba.



Retrato de Carl Einstein por Anita Rée, 1921

Aquí, como en sus numerosos artículos sobre el arte del pasado y del presente, Einstein estaba profundamente convencido del abismo insuperable que mediaba entre la palabra y la imagen. De ahí que su lenguaje nunca pretendiera reproducir la obra de arte por medio de la descripción. Antes bien, el autor se tomaba la visión experimentada –o incluso padecida– al contemplar las

pinturas o las esculturas como un pretexto para crear una obra de arte lingüística *sui juris*, dejando que el lector colaborara activamente en relacionar la impresión visual con la de la lectura¹³. Sus trabajos sobre historia del arte no eran en modo alguno los de un historiador académico que pretende abordar objetivamente toda manifestación artística con el telón de fondo de las condiciones en las que se ha creado; su objetivo era más bien el de un profeta retrospectivo que examinaba la evolución artística presente y futura a partir de un sistema estético cerrado: de ahí que en el trabajo intelectual de Einstein la historia del arte, la crítica del arte y la teoría del arte estén indisolublemente unidas.

En su *Arte del siglo xx*, pero también en otras muchas publicaciones de los años veinte y principios de los treinta, Einstein formulaba una interpretación del cubismo basada en estudios filosóficos, matemáticos y psicológicos, así como en los escritos de Bernhard Riemann, Ernst Mach, Henri Poincaré y Henri Bergson. Pero sus trabajos acerca del cubismo principalmente estaban marcados por el exacto conocimiento de las obras que Einstein había visto a lo largo de los años en las galerías y colecciones privadas y sobre las cuales intercambiaba opiniones con los propios artistas

13 Véase Uwe Fleckner: *Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und "kubistische" Kunsttheorie im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein*, en: id. y Thomas W. Gaethgens (editor): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1990–1945*, Berlín 1999 (Passagen/Passages, vol. I), págs. 481–535.

incluso en los talleres parisinos. Desde inicios de los años veinte, el autor mantenía una relación personal estrecha sobre todo con Georges Braque, Juan Gris y Fernand Léger; en los años treinta debió de ser cuando también estrechó lazos con Pablo Picasso. En sus reflexiones, Einstein atribuía el cubismo analítico a una rebelión artística contra la imagen del mundo positivista de finales del siglo XIX, que había despreciado la percepción subjetiva del proceso cognoscitivo¹⁴. Si se quería que destacara en la obra de arte el papel que desempeñaba el estímulo anímico al observar el mundo, entonces el objeto supuestamente estable tenía que ser destruido, es decir, había que reconocer su dependencia funcional con respecto a la mirada subjetiva; esta experiencia individual es precisamente la que tenían que plasmar en el cuadro la simultaneidad de las facetas cubistas y el recuerdo de un observador en movimiento: “Los cubistas habían dividido y fraccionado en estadios ópticos las experiencias con el espacio y los objetos. Con arreglo a ello, proporcionaron una visión dinámica a la simultaneidad de los campos formales y los unificaron gracias al parentesco de las partes, que formaban un todo tectónicamente superficial”¹⁵.

El autor estaba firmemente convencido de que el cubismo

14 Véase Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (editado por Uwe Fleckner y Thomas W. Gaehtgens), Berlín 1996 (edición berlinesa, vol. V), págs. 91 ss.

15 *Ibid.*, pág. 121.

no era uno de los muchos fenómenos estilísticos de la modernidad, sino una forma visual forzosa de la crítica del conocimiento, una imagen del mundo y del hombre acorde con los tiempos. En las representaciones de Pablo Picasso de la figura humana, que alcanzaron su primer punto culminante en torno a 1910, el historiador del arte reconocía los principales documentos de una intervención seria en la realidad; dicha intervención la describía no como un fenómeno meramente estilístico, sino, antes que nada, como un fenómeno teórico–cognoscitivo: “No fue el cubo lo que definió al cubismo”. Con estas palabras resumió el autor la estética de la pintura cubista, que iba mucho más allá del elemento formal de la fragmentación¹⁶. De ahí que para Einstein el cubismo adoptara el rango de la única forma de expresión válida de la actualidad. Por el rasero de las posibilidades formales y la revolución del espacio y de la visión del cubismo debían medirse en adelante todos los otros intentos por otorgar al mundo y al hombre una expresión creativa. En las obras de Picasso, Braque, Léger y Gris se derribaban las convenciones de la realidad y se creaban nuevas realidades. Con ello el cubismo quedaba definido como un realismo muy particular: “El verdadero realismo no supone reproducir objetos, sino crearlos.” En consecuencia, la visión artística se concibe como un acto creativo; la pintura, del mismo modo que la verdadera actividad de Einstein, escribir poemas, se convierte en una

16 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlín 1926 (Propyläen–Kunstgeschichte, vol. XVI), pág. 66.

visión de nuevas realidades, “pues haciendo poesía se crea la realidad”¹⁷.

En la segunda mitad de los años veinte, su pretensión de cambiar el mundo a través del arte le lleva a ocuparse intensamente del surrealismo.

En especial, llaman la atención del autor aquellos artistas que, como André Masson, Joan Miró, Hans Arp y Paul Klee, mantenían una distancia crítica con respecto al surrealismo doctrinario. Para acceder a una teoría surrealista que fuera más allá de los manifiestos ortodoxos, Einstein desarrolló un canon de categorías estético–antropológicas: lo alucinatorio, la metamorfosis y lo primitivo.

Dichas categorías tienen en común la idea de una mitología viva que proporciona una expresión figurativa a aquellas fuerzas que, a partir de unos estratos anímicos arcaicos –pero también profundamente sepultados–, irrumpen en el presente del acto de la creación artística.

En virtud de lo cual, las técnicas psicográficas, los rituales del sueño y del inconsciente, así como las obsesiones psíquicas, se convirtieron en métodos de un arte que, en lugar de a la lógica causal, prestaba atención a “lo incoherente, al desorden y a lo inesperadamente irracional”

17 Carl Einstein: *Georges Braque [1934]*, en: *Werke. 1929–1949* (editado por Hermann Haarmann y Klaus Siebenhaar), Berlín 1996 (edición berlinesa, vol. III), págs. 251–516, pág. 326.

y corregía las fuerzas que se agolpaban inconscientemente mediante una elección formal consciente¹⁸.

Junto con la imagen del mundo quedaba también alterada la imagen aparentemente clara e inamovible del hombre; los procesos anímicos contradictorios y reprimidos, así como las perversiones sexuales, fueron reconocidos como las condiciones necesarias para una expresión alucinatoria creativa. Según la interpretación de Einstein –asombrosamente cercana, desde el punto de vista intelectual, a las teorías de Aby Warburg sobre las ciencias culturales–, la obra de arte debía servir como una especie de remedio visual frente a lo inexplicable, como protección de lo invisible y de lo no icónico. Con arreglo a ello, el arte de su siglo debía estar capacitado para protestar con sus obras contra el inevitable curso biológico de la muerte: Einstein esperaba de la pintura de sus “correligionarios” surrealistas nada menos que una rebelión frente a la muerte, y precisamente en este acto de rebeldía fundaba su esperanza proto–existencialista en la libertad humana. Más allá de una mera intervención artística en los objetos representados, el poder metamórfico de los cuadros surrealistas obtiene por la fuerza la transformación, tanto tiempo anhelada, del mundo y del hombre; una transformación que no ha de ser interpretada sólo metafóricamente –en el sentido, por ejemplo, de un cambio estilístico–, sino que, adentrándose incluso en el ámbito de

18 Einstein 1996 (Die Kunst des 20. Jahrhunderts), pág. 162.

la situación política y social, cuenta efectivamente con una subversión de todo lo que, hasta entonces, ha mantenido al hombre apartado de una comprensión más completa de sí mismo y de la realidad.

En mayo de 1928 Einstein se trasladó a París, donde fundó la revista antropológico-cultural surrealista *Documents*, que se publicó desde 1929 hasta la primavera de 1931. El joven Georges Bataille hizo primero de secretario de la revista y finalmente se convirtió en un combatiente amistoso con el que Einstein se batía en duelos editoriales clandestinos¹⁹. En la revista, un foro de surrealistas disidentes en el que Einstein ensayaba las diferentes posibilidades de una maqueta intelectual, publicó artículos sobre Picasso, Braque, Masson, Miró y Arp, así como temas históricos y teóricos relacionados con el arte. Bajo los auspicios del historiador del arte alemán, la revista sometía a diálogo artículos procedentes de todos los ámbitos histórico-artísticos e histórico-culturales imaginables²⁰. En ella colaboraban, además de historiadores del arte y

19 Véase Conor Joyce: *Carl Einstein in "Documents" and his collaboration with Georges Bataille*, Filadelfia 2003.

20 Véase Klaus H. Kiefer: *Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu "Documents"*, en: Elan vital oder das Auge des Eros, catálogo de la exposición, *Haus der Kunst*, Munich 1994, págs. 90–103; una visión excepcional de la variedad de temas e ilustraciones de la revista la ofrecen Dawn Ades y Simón Baker (editores): *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catálogo de la exposición, Hayward Gallery, Londres 2006.

etnólogos alemanes y franceses, en especial, escritores reclutados entre el círculo de aquellos intelectuales que se habían negado a seguir la doctrina ortodoxa de André Bretón. La revista estaba basada en una retórica que reunía obras de arte de las vanguardias, artefactos de pueblos extraños, fotografías, *film stills*, cómics e ilustraciones científicas, que formaban unas combinaciones siempre sorprendentes²¹. Las reproducciones de la revista estaban intelectualmente organizadas de tal modo, que la composición y las comparaciones entre imágenes daban también lugar a una concepción surrealista de la historia del arte. Así, en sus *Aphorismes méthodiques*, que se publicaron en 1929 en el primer número de la revista como manifiesto de su trabajo científico, Einstein lograba una interpretación comparatista de la historia del arte: “L’histoire de l’art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations”²².

En 1930, Einstein se preguntaba por el valor de la alucinación, la metamorfosis y el primitivismo en las obras

21 Véase Uwe Fleckner: *Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift "Documents"*, en: *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie* (editado por Uwe M. Schneede), catálogo de la exposición, Hamburger Kunsthalle 2005, págs. 22–31.

22 Carl Einstein: *Aphorismes methodiques*, en: *Documents. Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie* 1/1929, págs. 32–34, pág. 32.

“La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, espacios inventados y figuraciones”

de los surrealistas disidentes; se preguntaba por el valor de tales interpretaciones artísticas en un mundo de crisis científicas y culturales. En esa realidad basaban los artistas –promovidos por él en esa época– el desprendimiento de los objetos del contexto universal, la destrucción de la lógica cotidiana heredada. Sobre los textos de Einstein se cernía la sombra oscura de una amenaza existencial, disposición de ánimo que parece dominar cada vez más los escritos de la última década de su vida.

En lugar de una protesta tanto artística como política; en lugar de la transformación, tan enérgicamente reclamada, del mundo a través del arte, el miedo a la muerte obligaría al hombre, por última y desesperada vez, a convertir –como por arte de magia– la realidad inabarcable en formas estéticas. Pero al final el esfuerzo de los artistas sería inútil, temía Einstein, ya que el componente político–económico del presente aniquilaría incluso la más enérgica resistencia frente a la imagen del mundo dominante, pues “aucune révolte ne peut être assez violente pour détruire la totalité de l’histoire capitalisée”²³. De este modo, artistas como Miró, Masson o Arp ya no formaban parte de los disidentes del surrealismo coetáneo, sino que eran al mismo tiempo

23 Carl Einstein: *L’enfance néolithique*, en: Documents. *Archéologie – Beaux Arts – Ethnographie – Variétés* 11/1930 [1931], págs. 35– 42, pág. 42.

“ninguna revuelta puede ser lo suficientemente violenta como para destruir la totalidad de la historia capitalizada”

disidentes del propio presente, pues renegaban de los compromisos culturales de su época.

Una vez nombrado Adolf Hitler como canciller del Reich en enero de 1933, la patria parisina elegida por Einstein se convirtió en un exilio cada vez más amargo. En lo sucesivo apenas publicó algo, y cada vez se lamentaba más de la pérdida del idioma de un escritor en el extranjero²⁴. Con su libro sobre Georges Braque, el último que publicaría en vida, escrito entre 1931 y 1932, el teórico del arte pudo volver a formular sus convicciones estéticas, basadas en investigaciones antropológicas, etnológicas, psicológicas e histórico-culturales. Un compendio incalculable de fragmentos en obras póstumas da testimonio, sin embargo, del incesante intento de continuar con el trabajo literario y ensayístico también en el exilio: “Judío, germano-parlante, y en Francia. Judío, sin Dios y sin conocimiento de nuestro pasado. Soy germano-parlante, pero, a diferencia de mis compatriotas y de otros que hablan la misma lengua, no quiero que la lengua alemana se vaya a pique. Estoy en Francia, es decir, sin lectores. Ahora charlaré todos los días un rato conmigo mismo, pues llevo mucho tiempo apartado de las personas y de los libros alemanes. Nunca me encontraré a gusto escribiendo en francés, pues sueño y

24 Véase Uwe Fleckner: “*Man endete ais Emigrant...*” *Car! Einstein im Exil*, en: Hermann Haarmann (editor): *Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933–1945)*, Berlín 2002 (Akte Exil, vol. V), págs. 107–126.

medito en alemán. Así que he sido condenado por Hitler a ser un apátrida y a la enajenación”²⁵.

Tras la derrota de la República Española, Einstein, que entretanto se había alistado en el ejército popular español y había resultado nuevamente herido, tuvo que huir a Francia a principios del año 1939 y allí permaneció internado una temporada. En febrero llegó a París y, al carecer de vivienda, se alojó en casas de amigos y familiares. Fallaron sus intentos de abandonar el país y emigrar a Inglaterra porque no tenía el pasaporte en regla; también fracasó su intento de alistarse en la legión extranjera. Un año más tarde, Einstein fue internado de nuevo en las proximidades de Burdeos. Al salir, en junio, intentó quitarse la vida por primera vez. En vista de que se hallaba en un callejón sin salida, entre el ejército alemán y la frontera con España, el 5 de julio de 1940 se vio forzado a un segundo y definitivo intento de suicidio. La rebeldía frente a la muerte se había convertido en una rebeldía frente a una vida destrozada.

Después de su muerte y hasta finales de la II Guerra Mundial, su obra quedó relegada casi por completo al olvido. El desprecio del que fue objeto el autor durante

25 Carl Einstein: anotación a mano, 18 de febrero de 1933, Berlín, *Stiftung Archiv der Akademie der Künste* (archivo de Carl Einstein); véase Carl Einstein. *Prophet der Avantgarde* (editado por Klaus Siebenhaar, Hermann Haarmann y Hansgeorg Schmidt–Bergmann), Berlín 1991, pág. 90.

decenios por parte de la historia del arte puede ser comparado con la represión de una experiencia traumática, ya que sus ataques contra el propio oficio eran feroces; sus juicios a menudo duros y su lenguaje polémico tuvieron que herir a los artistas, a los críticos y a los historiadores del arte no sólo de su época²⁶. Sin embargo, la ampliación de las fronteras temáticas y la cimentación antropológica de todo arte, ligadas al trabajo intelectual de Einstein; su atrevido procedimiento metódico, su escepticismo lingüístico, así como un modelo teórico–histórico y teórico–cognoscitivo revolucionario, que atribuye al arte el rango de una guía para apropiarse estéticamente del mundo, han suscitado en los últimos años un merecido interés por sus escritos por parte de la historia del arte, pero también de las ciencias culturales. Poco a poco, ha quedado constancia de que Einstein –junto con Walter Benjamin y Aby Warburg– figura entre los impulsores decisivos de la historia del arte del siglo xx. Tal y como se ha reflejado en sus libros y artículos sobre el arte del pasado, de los pueblos no europeos y, en especial, sobre el arte de las vanguardias, su principal aportación consiste en una originalidad casi sin precedentes en cuanto al lenguaje y al método. Ninguna postura tradicional de la historia del arte y de la cultura fue aceptada por él de manera acrítica; ninguno de sus juicios resultaba

26 Véase Georges Didi–Huberman: *L'anachronisme fabrique l'histoire: sur l'inactualité de Carl Einstein*, en: *Études Germaniques* 1/1998 (edición especial "Carl Einstein"), págs. 29–54; id.: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París 2000, págs. 159 ss.

lo suficientemente corrosivo e implacable, y el escritor se mostraba siempre dispuesto a rebelarse de palabra y obra contra las opiniones existentes. Pese a todas las dudas que albergaba acerca de sí mismo, esta lucha no sólo intelectual conjuraba la forzosa unidad de la rebelión estética y política: he ahí lo que constituye el interés palpitante de los escritos de Carl Einstein, hoy más actuales que nunca.

Uwe Fleckner, 2008



Carl Einstein en el entierro de Durruti.
A la izquierda de la foto con gafas redondas.

CARL EINSTEIN

LA TEORÍA DE LA VANGUARDIA

COMENTARIOS SOBRE LA PINTURA FRANCESA MÁS RECIENTE [1912]

Si se observa con atención, se percibe que las teorías no regulan las sensaciones, sino que más bien son la expresión de éstas. Cuando aquéllas hacen referencia al arte, lo representan siempre de manera indirecta y, por lo tanto, lo falsean. Me asombra cómo prevalece lo teórico en la Francia actual. No es que alguna vez se haya escatimado con estas manifestaciones intelectuales del temperamento, pero si antes se utilizaban como un recurso polémico, ahora se han convertido en un componente esencial, incluso en un objetivo. La preponderancia de la teoría da comienzo con el gran Seurat. Sería erróneo concebir una teoría de la pintura como una abstracción científica; al contrario, es la expresión de una sensación óptica. La teoría de Seurat fue principalmente técnica; al mismo tiempo, inició la búsqueda de una pintura objetiva que se enfrentara al sello individual

de los impresionistas. En cambio, la teoría de Picasso o de Matisse denota una absoluta carencia de definiciones técnicas. Su mirada parte de un factor diferente, el de la percepción interna, siempre que ésta pueda expresarse como representación óptica. Para ellos las premisas técnicas están ya resueltas en la obra de Cézanne. La fórmula que Zola aplicaba a sus amigos era: “Un fragmento de naturaleza visto a través del temperamento”. El hombre, por consiguiente, estaba aquí concebido como el estimulado, y el mundo exterior era la causa de ese estímulo. La percepción interna se ha ido convirtiendo poco a poco en el factor dominante y, a menudo, ha pasado incluso a ser el objeto de la representación. El distanciamiento de un objeto habitual es cada vez mayor; la estilización del mismo va aumentando poderosamente (no se estiliza un objeto, sino que de antemano se ve algo ya estilizado y traducido. La estilización es un proceso perceptivo que viene respaldado por unas condiciones técnicas específicas). Cézanne fue quien inició dicho proceso. Definía la pintura como “una interpretación de la naturaleza como imagen y desarrollo de los recursos expresivos”, y al decir: “La luz no existe”, se alejaba mucho de los objetivos de los impresionistas. Al mismo tiempo, promovió una lógica y unas leyes de la visión. Aspiraba a algo similar a una pintura objetiva y forzosa, para lo cual partía de dos conceptos fundamentales: la imagen y la percepción interna. El mundo y sus objetos son interpretados como síntomas de un proceso interno que

alberga su propia justificación. La imagen es concebida como un conjunto cuya totalidad se alcanza mediante el equilibrio de la traducción cromática.

Para Matisse esta totalidad y el equilibrio son factores anímicos. No vamos desencaminados si concebimos esta afirmación como portadora de una tradición académica clásica, y en mi opinión el Matisse tardío, aparentemente radical, se acerca a Ingres, a Poussin y a los griegos. Sentimos las consecuencias de cualesquiera conceptos de lo bello, lo proporcionado, etc. Matisse enriqueció la teoría del *valeur* mediante una teoría del dibujo, según la cual determinadas líneas vienen condicionadas e interpretadas por determinados colores. Las frases de Cézanne: “Siempre que se pinta, se está dibujando”, o bien “El dibujo envuelve (reviste) a la pintura” devienen por completo un proceso adivinatorio de la percepción. A cada ritmo del movimiento de una figura le corresponde un color sencillo, y el conjunto del *ductus* rítmico y cromático da por resultado el equilibrio de la composición. No resulta difícil reconocer que nos hemos aproximado a la creación de ritos pictóricos convencionales. La luz, que antes desempeñaba un papel tan importante y que, al incidir desde un lado determinado, aportaba tanto movimiento, es sólo una consecuencia de la modificación de toda la superficie pictórica. Sin duda, esta preponderancia deliberada de las condiciones internas entraña un peligro. El mundo de la percepción interna no carece ciertamente de reglas y límites, pero me parece que

cuando se intenta plasmar ópticamente las teorías y, por lo tanto, hacerlas realidad en cada uno de los objetos, el resultado es la falta de límites. La teoría empobrece, aunque también es capaz de ilustrar, y cada vez se convierte más en objeto de la representación. Sin embargo, la consecuencia de una teoría todavía tan sutil es el cartel anunciador o un estilo purista. La eficacia de Matisse estriba tanto en las seducciones de lo teórico como en la indudable calidad de su pintura, atrayendo así al alemán que quiere liberarse de la tediosa irreflexión con la que se abusa del impresionismo en Alemania.

De la teoría de la imagen surge, sin más, la de la libre transmisión cromática. Ya Seurat subrayaba que los colores se condicionan recíprocamente, lo que le llevó a formular la teoría de los colores complementarios. Matisse modifica los colores con arreglo al valor de la percepción interna, a su mutuo condicionamiento anímico. La dinámica del color equivale al aumento y a la disminución de las líneas.

Matisse destacaba las propiedades decorativas y sensuales de Cézanne; aquí observamos que la consecuencia de lo primitivo era un primitivismo aún mayor. El observador se ve obligado a adaptarse a determinados elementos convencionales. De entre las teorías de Cézanne, Picasso eligió la del modelado, al que añadió algo esencialmente nuevo. Picasso considera cada objeto desde el punto de vista de su valor como estímulo

plástico. Para Cézanne la premisa de la articulación plástica eran los planos. Picasso buscaba una fórmula que permitiera estructurar cada parte del cuadro tanto plástica como tectónicamente. Cézanne reconocía ya que a todos los cuerpos les son inherentes unas formas estereométricas fundamentales que, en cierto modo, actúan como elementos de todo lo plástico; mencionaba el cono, el cilindro y el hexaedro. Con ello quedaba establecido un punto desde el cual podía producirse una reacción ante cualquier pintura superficial y decorativa. Éste es el comienzo de una visión modeladora. La complicación de lo plástico se opone a la colosal simplificación de las formas fundamentales; frente a una delicada matización de los *valeurs* está la unidad del color. Picasso pinta sus cuadros en marrón, amarillo oscuro y gris, y el conjunto aparece sustentado por un perfil tectónico.

Estamos acostumbrados a ver las cosas plásticamente simplificadas; en cierto modo, tenemos en la memoria una simple fotografía. Picasso busca los puntos plásticamente decisivos y no los interpreta como elementos de color, sino como figuras estereométricas espaciales. Todas ellas las coordina y las somete a un sistema que nos muestra cuánta expresión plástica cabe en una apariencia. Cada una de esas figuras las separa mediante líneas sencillas. Ante estos cuadros uno siente algo propio de la arquitectura española, un gótico complejo. El cuadro está concebido como arquitectura. Picasso va complicando cada vez más la riqueza

plástica de sus cuadros; y si se puede decir que la lógica de Matisse purifica cada vez más sus cuadros y les resta mucho de lo físico, entonces quizá no sea desacertado opinar que Picasso añade ahora cada vez más puntos plásticos. Picasso ya ha pasado por varios períodos y los ha dejado atrás; me parece que ahora se acerca al final de uno de ellos. Indudablemente, tiene la capacidad de emprender algo nuevo; por encima de todo, se mantiene alejado de lo decorativo, que ahora causa tantos estragos como una epidemia.

El éxito de Rousseau el Aduanero es sintomático. Sin duda, su pintura posee ciertas cualidades, que traen el mal recuerdo de Böcklin, pero también el buen recuerdo de los primeros holandeses. Rousseau encarna la algarada francesa de lo primitivo. Imaginemos a un hombre completamente simple con cierta ingenuidad y con el afán de producir sensaciones cromáticas impresionantes, incluso refinadas. Dotado del enrevesado gusto de una portera, consigue regularlo gracias a su alma buena y sencilla. Existe un primitivismo conmovedor en el lujo de la gente sencilla, pero rara vez encontramos en él el prodigio de un espíritu vigoroso y fidedigno. El primitivismo de Rousseau recuerda a una cromolitografía monumental y a un naturalista poético. Se dice que su corazón puro lucha denodadamente contra Bouguereau. Sin duda, si no tuviéramos a Giotto y a los primeros holandeses, a ninguno de los cuales conoció, habría tenido cierta importancia. Un espíritu crédulo y

completamente inconsciente con voluntad de refinamiento. Por lo menos, con él estamos a salvo de lo teórico.

En todo esto hay mucho de artes aplicadas. Se está harto de Luis XV y se contempla como ideal de una silla una huevera rota con cuatro patas. Algunos pintores bastante conocidos me parecen miembros de *Die Scholle (La Gleba)*; no lo suficientemente maduros para *Jugend*. Van Dongen, por ejemplo, se desenmascara cada vez más como un discípulo aventajado de Erler. Casi siempre se pinta de memoria; rara vez surge algo de las únicas tradiciones pictóricas y de la memoria formal. Se ha llegado a un arte puro y autocomplaciente que, por lo general, se devora a sí mismo. Como es natural, a menudo me viene a la memoria Böcklin, pues esta gente tiene una lógica poderosa en la cabeza. Por encima de todo, se las dan de primitivos. De vez en cuando, quieren creer que el heleno Matisse y su teoría tan apacible del equilibrio son nihilistas y desintegradores, o al menos lo son sus consecuencias. La pintura va volviéndose cada vez más ideológica, y lo primitivo se ha apoderado del cartel de anuncios.

No muy alejados de esta pintura, digamos, idealista, están los futuristas italianos. Hay una cosa que los separa de los franceses: la falta de una tradición técnica. También aquí prevalece la idea, si bien bajo un aspecto mucho más literario. Lo que se formula es la dinámica de los estados de ánimo. Un caballo en reposo da la sensación anímica de dos

patas; uno que galopa, de veinte. Las casas se precipitan sobre el caballo que corre por las calles. Basta con representar un hombro, una oreja, etc.; la otra parte la produce el observador, que es atraído hacia el cuadro mediante líneas de fuerza. El hombre que está sentado en un sofá se introduce en el sofá; éste toma posesión de él, pues todas las cosas son equivalentes. Lo único que hay que hacer es representar la sensación anímica, la relación dinámica, no el objeto efímero. La premisa de la pintura es el divisionismo innato. El único que sabe pintar algo se llama Severini.

Ninguno de los impresionistas ejerce ahora tanta influencia en Francia como el viejo Renoir. Los jóvenes buscan leyes y tradiciones. Aunque Renoir no posee aquéllas, sin embargo, forma parte de éstas. En una "impresión" hay casi siempre un fragmento de una composición que resulta familiar. Sus colores recuerdan a canciones populares, no muy alejadas de la *chanson*. Renoir ha rescatado el desnudo bestial de Fragonard convirtiéndolo en una pintura firmemente arraigada. Los dibujos que Vollard publicará en breve muestran una consumada maestría llena de cualidades populares.

ANOTACIONES [1914]

I

Más allá de la posición que ocupe específicamente en cada caso, el arte en términos generales determina la visión. El recuerdo de todo el arte contemplado pesa sobre el observador cuando ve un solo cuadro o registra una impresión de la naturaleza. El arte ha transformado la visión conjunta, y el artista determina las nociones visuales generales; de ahí que el objetivo del arte sea organizarlas. Para que se ajusten los ojos del público en general hacen falta unas leyes espontáneas de la visión que evalúen el material de la visión fisiológica para otorgarle un sentido humano. Nuestras ideas sobre el espacio adquieren un sentido para nosotros porque, a través del arte, somos capaces de crearlas y de modificarlas. El arte se convierte en una fuerza eficaz en tanto sea capaz de ordenar la visión con

arreglo a unas leyes. Con demasiada frecuencia se confunden las variantes psicológicas del observador de arte con las leyes propiamente dichas, fusionando ingenuamente al observador con la obra de arte.

Las leyes artísticas no son el resultado de los conceptos en los que se basa el juicio sobre el arte; antes bien, estas leyes se erigen sobre las formas fundamentales que sirven de base a una posible obra de arte. Bajo la influencia de la filosofía, se elevó la teoría del juicio artístico a la categoría de base de la estética y se creyó que, a partir de ahí, se podía construir lo propio del arte. Ésta es la consecuencia de la teoría de que la filosofía es la ciencia de los conceptos que sirven de base a nuestro conocimiento, de manera que a partir de ahí se dedujo que la estética es la teoría de los conceptos que sirven de base al juicio artístico. Aquí se muestran con claridad las consecuencias de un procedimiento indirecto: los hechos dados no se elevan a premisas, sino a un proceso psicológico o a un principio intelectual a cuya función, a su vez, en cierto modo, se someten unos substratos metafísicos. El hecho decisivo, sin embargo, no es el juicio sobre el arte, al que siempre se puede contraponer, como algo al menos equivalente, el proceso de la creación artística. Lo decisivo es el simple hecho de que existe una serie de obras que representan al arte. Sin duda, se podría suponer que, a partir del juicio del conocimiento artístico, se puede determinar qué es el arte en general, dónde comienza y dónde termina, pues existe

una cantidad abrumadora de supuestas obras de arte que son calificadas de malas, infames o nada artísticas. Aquí entra en juego la noción del juicio cualitativo, que no añade nada objetivo a lo dado, pero que tampoco se aferra al principio dado, ya que el observador, a través del juicio *per se*, transforma decisivamente el estado de las cosas. Estas contradicciones vienen condicionadas por la propia naturaleza del juicio artístico, que no es intelectual, sino que ha de partir de los elementos de la forma como juicio objetivo.

Para obtener una idea clara, quizá ya no se deba contemplar la estética como un campo metódico de la filosofía en el que se investiga el método del conocimiento artístico, definiendo el conocimiento en el sentido de algo póstumo. Más bien hay que trasladar el concepto del conocimiento artístico a la creación específica, en el sentido de que la propia obra de arte individual supone un acto de juicio y de conocimiento llevado a cabo por sus respectivos medios específicos. El motivo del arte no son los objetos, sino la visión configurada. El principal peso recae en la visión necesaria, no en los objetos fortuitos. A partir de aquí se llega a los elementos objetivos de lo que es el conocimiento artístico apriorístico, que se manifiesta en el juicio sobre el arte sólo *a posteriori*. El acto del conocimiento, es decir, la transformación de la idea del mundo, no tiene lugar a través de la creación de la obra de arte ni de la observación, sino a través de la propia obra de arte. Porque el conocimiento

que va más allá de la conducta crítica no significa otra cosa que la creación de unos contenidos que sean por sí mismos legítimos, es decir, trascendentes.

La legitimidad de la lógica no es general, sino que la lógica es una ciencia específica, como la física o cualquier otra, que posee sus propios objetos, pero que no debe falsear sus particulares objetos convirtiéndolos en el contenido de una ciencia universal.

A partir de estas pretensiones de la lógica surgió el error de creer que, con la ayuda de ella, se pueden destruir sistemas religiosos, cuando en realidad sólo se ha evidenciado que la lógica es incapaz de abarcar y cimentar todos los principios espirituales. Del mismo modo que la Escolástica creía que con el juicio se genera el ser, se cometió el no menos peligroso error de creer que sólo la lógica podía justificar el derecho a la existencia de los sistemas espirituales. La lógica no es otra cosa que la teoría de los conceptos, que son propios de la lógica y que no pueden dominar ni justificar el mundo espiritual, pues sólo están vinculados a él en la medida en que también representan una parte especial de ese sistema y, por lo tanto, poseen algunas características comunes. A partir de esta aplicación –errónea y demasiado generalizadora– de la lógica, surgieron en cada especialidad las denominadas antinomias de la razón, que desaparecen cuando se examina el principio especialmente objetivo y realmente

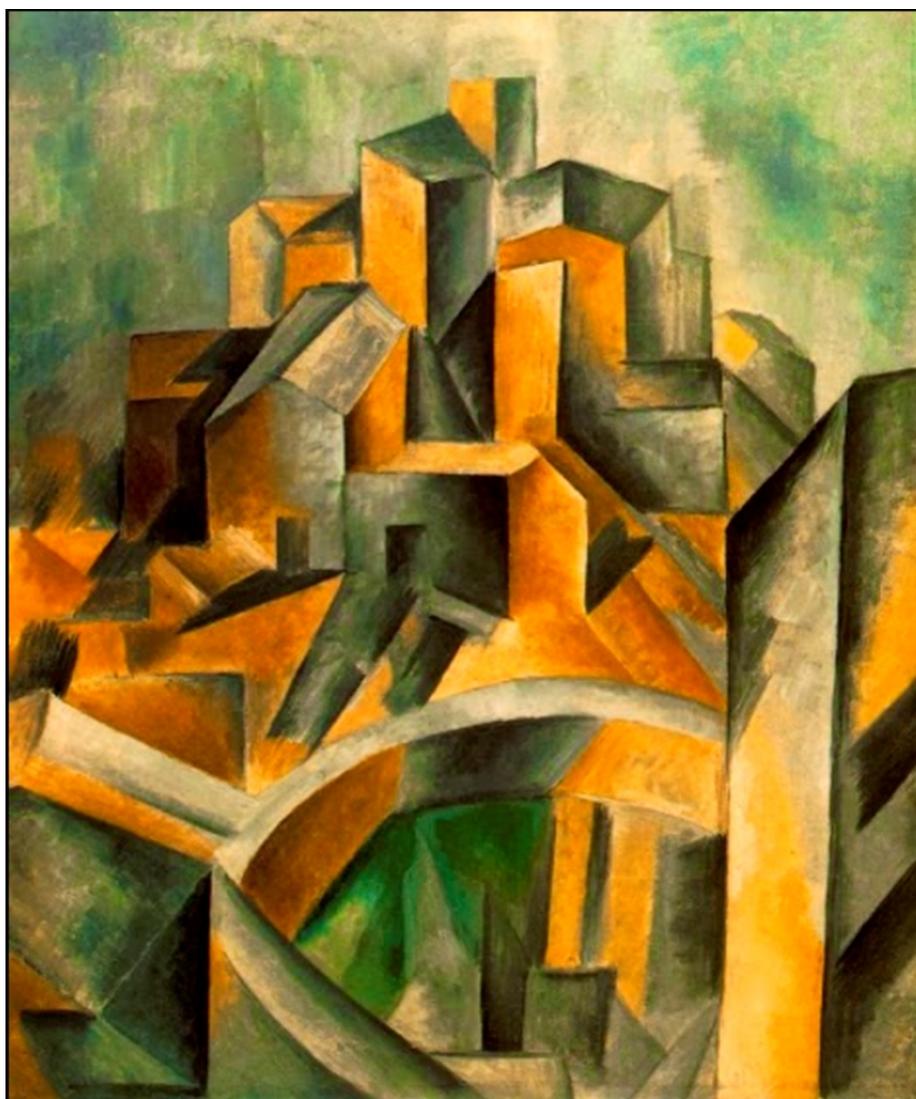
cognoscitivo de cada campo. La lógica como ciencia universal es una técnica de la comparación a partir de la cual se desarrolló directamente un carácter dialéctico de la práctica lógica, lo que es contrario a la posibilidad de formular leyes.

II

La psicología no es otra cosa que una reacción ante la lógica. A base de construir facultades o funciones individuales, se espera llegar a unos resultados más concretos. La psicología suele basar sus conocimientos en unos hechos que se alejan por completo de lo filosófico, que constituyen componentes de nuestro ser, pero que nunca pueden explicar el principio esencial de los legítimos campos totales, ya que quizá explique las condiciones previas, pero no el principio inmediato (hay que añadir que la psicología opera a menudo con conceptos mezclados). Al igual que la lógica, la psicología incurre en el error de creer que una ciencia está capacitada para hacer enunciados más allá de sí misma.

Esto se debe a la falta de una metafísica universal que, como cualquier otra ciencia, tampoco es capaz de recopilar reglas para las distintas especialidades y sólo tiene validez

como una realidad homogénea y suprema, como la fuerza más intensiva de nuestras facultades, pero no como una fuerza universal de carácter extensivo.



Picasso, Horta de Ebro, 1909

EXPOSICIONES DE ARTE [1914]

Las exposiciones me parecen accidentes públicos más propios de la sección de misceláneas de un periódico. En cualquier caso, la antítesis del arte se llama hoy exposición. Casi todos los cuadros dan testimonio de una visión indisciplinada que no puede preservar al pintor de hibridaciones ópticas ni de confusiones formales. Yo confiaba en que adquiriéramos una visión organizada, o lo que es más, esperaba que una visión fortalecida por la legitimidad se correspondiera paulatinamente con una humanidad muy definida. Lamento la debilidad de los jóvenes, que convalecen indefensos yendo de un médico a otro en busca de extrañas recetas: apenas iniciada la marcha, se quedan sin respiración y sólo consiguen plasmar en su pintura unos pocos prejuicios de la visión, una especie de grandilocuencia que no evidencia ni una conmoción amenazante ni un orden siquiera incipiente. A nuestros pintores se les han presentado los modelos ya terminados;

han dispuesto de tipos de representación predeterminados; han adoptado con cautela partes triviales e insignificantes de las instrucciones que se les daban y no han sabido darles su propia identidad a las enseñanzas obtenidas de segunda mano, sino que las han fraccionado y les han restado valor. Si se hablaba de síntesis, enseguida convertían los elementos ya configurados en algo burdo y tosco; si se amenazaba con la rebeldía, los académicos, confusos, desterraban toda esperanza. Conocemos los modelos que más gustaba mecanizar; los sempiternos discípulos calcaban el arte ya concluido de los franceses, y los ideólogos precipitados hacían pasar unos ensayos fragmentarios por adquisiciones metódicas. Se puede admitir el triste abaratamiento de la visión, culpable de la pusilánime ofuscación de esos ojos que, ante una teoría completa, extraían las partes cómodas y estimulantes y las mezclaban con fragmentos, a menudo muy contradictorios, de una visión trivialmente convencional; lo que en otro tiempo convencía como voluntad de orden, ahora quedaba debilitado y convertido en capricho del ecléctico. Si la pintura cesa por completo, lo que se hace en el lienzo es literatura hueca, propia de un estudiante de enseñanza media.

Lo mismo que con los pintores ocurre con los escultores, pese a que el cubismo debió de estimularles decisivamente.

Sin duda, esta renovación de la pintura no fue

suficientemente expansiva; se practicaba una modificación de las partes sin interés alguno; casi nadie rompía los límites de lo pictórico, lo que condiciona toda renovación si en ella han de hallarse leyes forzosas. El tipo característico de este revolucionario precavido es el liberal, para quien el objetivo no es el contrato y la siguiente exposición, sino seguir haciendo ensayos arriesgados; en definitiva, volver la vista hacia otro. ¡Adiós, pintura!

Pensar *acerca de algo* es propio de mujeres; dejarse adormecer por pensamientos ya formados se ha impuesto con tanto éxito que mucho de lo actual, tanto cuadros como poesías, ha de ser calificado de propuestas o instrucciones sobre la pintura o el poema. El folletinismo se ha apoderado en estos casos de todo, en especial de lo monumental; los cuadros ejemplares del arte absoluto se me antojan más como tratados convertidos en carteles de anuncios que como arte.

Probablemente fue el demonio quien inventó la simplicidad para enmascarar sus infames pecados e introducirlos de contrabando al Dios estafado. La simplicidad es señal de que muchas cosas se han mecanizado y ya no necesitan ser representadas. No es una forma, ya que entraña el truco de la insinuación, de la interpretación. La simplicidad no implica el comienzo. El inicio es siempre lo compuesto y se está obligado a decirlo todo con detalle. La simplicidad evita la forma, la cual contiene la subordinación,

la valoración. La simplicidad es la visión y el modo de hablar del burgués, quien en la oración principal siempre dice “buenas tardes” en un prado siempre verde.

A la metafísica más vale invocarla con tan poca frecuencia como a un acreedor al que no se puede pagar. Hoy, sin embargo, como todo el mundo tiene un rostro indefinido, aparece hasta en la sopa, pero no como un pretexto de que la razón no es suficiente, sino como algo positivo, como programa y objeto único de la representación. Al haberla perdido por completo, se la materializa y cosifica. Por supuesto, se inventa una nueva que, a su vez, es derribada por otra asimismo inventada. La metafísica se ha convertido en una sensación única. Aparece una y otra vez en la buena y la mala pintura del señor X, y es ensalzada y amortizada como valor de mercado. En consecuencia, nos encontramos con un criterio artístico peculiar: o pintas creyendo en esa metafísica o eres inmoral, un mal chico.

Me parece un poco indecente ser crítico, en el sentido de censor, en una época de ensayos. Con eso sólo se consigue crear confusión. El crítico de tales épocas, que participa de esa conmoción, se esfuerza también apasionadamente por proporcionar al arte un *analogon* inventado. La incapacidad de los críticos y la artesanía completamente aformal de los literatos han endosado a los jóvenes pintores el confuso asunto del teorema consciente, que obliga a escribir. Ya que casi todos son incapaces de

hacerlo, tienen que trasplantar a los cuadros una ideología que no aparece explicitada en ninguna parte y clavar la vista en una idea fija, parcial y desinhibida. Ojalá nadie tuviera a su disposición lo absoluto, lo incondicional, que hace olvidar la fructífera relatividad de las cosas y pintar, en lugar de un cuadro, un juicio, un dogma, cuando en realidad la conducta dogmática debería ser el efecto de los cuadros. La ideología ajena a la contemplación sustituye a toda forma y convierte cada cuadro en la metáfora de un teorema que va más allá de él: los cuadros acaban por ser comentarios a una filosofía del arte. Que estos cuadros aparentemente académicos contengan una reflexión fundada que ironiza sobre cada cuadro y lo declara fútil, suena un tanto romántico. A decir verdad, el cuadro queda atrofiado y convertido en una ilustración de la ideología, y ésta pasa a ser una episódica pieza de género. En estos cuadros, que pretenden ser arte universal, da la impresión de que copulan las distintas maneras de la representación.

SOBRE EL ARTE PRIMITIVO [1919]

Lo que al mundo europeo le falta de arte “directo” lo compensamos con el exceso de explotadores artísticos, entre los cuales figuran tanto los pintores parafraseadores como los escritores: las personas interpuestas, la gente de segunda mano, los rentistas de la tradición; dicho brevemente, los europeos “indirectos”.

El arte europeo está imbricado en el proceso de la capitalización diferenciada. Atrás queda la época de las ficciones formales. Con la decadencia de la economía del continente se desmorona también su arte.

Ante la miseria humana y económica, hay que preguntarse: ¿qué le queda por hacer al arte, realizado por indecisos pequeñoburgueses para los potentados? ¿Qué se puede adaptar de él a una sociedad funcional? Porque indudablemente la actual sociedad se ha revelado como

nada funcional para la mayoría de las personas... siempre y cuando no se cifren los objetivos humanos en la obtención de emblemas procedentes del endiosamiento del Estado.

Cada obra de arte es una pieza de esnobismo reaccionario, algo prehistórico, si no está encaminada a la reestructuración social, a partir de la cual todo adquiere un sentido.

¿Qué valor podemos otorgarle a la tradición artística capitalista, de la que sacan beneficios el productor y el comprador, aunque sea sin objetivo alguno, es decir, sólo como estímulo esnobista? La obra de arte europea sigue estando al servicio del aseguramiento interno y del fortalecimiento del burgués con posesiones. Este arte proporciona al burgués la ficción de la rebelión estética, con la que uno desfoga cualquier deseo de cambio de una manera inofensivamente “espiritual”.

¿Qué arte colectivo necesitamos?: sólo alberga la posibilidad de un cambio en el arte la revolución social, que es su premisa; ella sola determina el valor de una transformación artística y plantea al artista su cometido.

El arte primitivo es el rechazo de la tradición artística capitalizada. El carácter indirecto europeo y la tradición han de ser destruidos y hay que proclamar el fin de las ficciones formales. Si hacemos estallar la ideología del capitalismo, bajo ella encontraremos los únicos retos valiosos del

continente saltado por los aires, la condición de todo lo nuevo, las masas populares, que todavía son víctimas del padecimiento. Las masas son el artista.



Georges Braque, violín con jarra, 1910

AFORISMOS METÓDICOS [1929]

La historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones.

Desde hace dos décadas, hemos podido constatar una disminución de la representación automatizada de la realidad y un incremento de la invención alucinatoria y mitológica.

El cuadro es una contracción, una parada de los procesos psicológicos, una defensa contra la fugacidad del tiempo y, por tanto, un amparo ante la muerte. Se podría hablar de una concentración de sueños.

Es curioso que el cambio más drástico se haya llevado a cabo en las nociones abstractas, utilizadas bajo el signo de la eternidad, mientras que se ha menospreciado la percepción visual, a la cual se le ha exigido, de algún modo, la constancia de un sirviente. Se ha identificado la

percepción visual con los objetos rígidos que, en la mayoría de los casos, componen su contenido. Estos objetos, expresados con palabras inmutables, los hemos convertido en afuncionales: de esta manera, se ha creado un contraste entre el pretendido tiempo funcional, repleto de procesos psicológicos, y un espacio exterior rígido, ajeno al tiempo y al ámbito psicológico. Pero no hemos sido capaces de entender que este tiempo rígido, formulado mediante abstracciones, es tan dinámico como la noción de espacio.

Para transformar este espacio en una función psicológica dinámica, ha hecho falta, para empezar, eliminar los objetos rígidos, cuna de las convenciones. Así, debíamos poner en cuestión la percepción visual misma.

Se consideraba el espacio como una base rígida de existencia narrada y como el símbolo mismo de continuidad. En este sentido, el arte servía a la representación de los muertos y la imagen debía garantizar su supervivencia. La representación de los muertos se llevaba a cabo de dos maneras diferentes. En primer lugar, como una representación naturalista que no se debe explicar –tal y como suele hacerse– por la alegría de vivir, sino por el miedo ante la muerte. Obsesionados por el miedo a la muerte, intentamos eternizar la existencia de nuestros antepasados y mantener la continuidad perpetua de la familia o de la tribu ya que, en este sentido, la familia no es sólo la alianza de los vivos, sino el conjunto de los vivos

y los espíritus de los muertos. Por otro lado, el muerto se hace vivo en la imagen, y se eliminan las formas monstruosas de los malos espíritus, de manera que nos olvidamos de ellos. En cierto modo, un exorcismo. En segundo lugar, existe una especie de realismo metafísico en el arte exótico y arcaico. No se pretende representar al muerto mismo, sino su *Ka* o su *alma de sombra* y, de esta representación de las sustancias indestructibles, proviene un arte de lo estático y lo permanente. Tendríamos, de esta manera, una manera de explicar el carácter tectónico de tales obras de arte.

La obra de arte sacro es, por así decirlo, creada por lo invisible, provocada por la desaparición, la no existencia de un ser. La obra de arte es una protección contra lo invisible que campea y asusta por todas partes, una barrera al animismo extendido que amenaza con despedazar las creencias. El naturalismo del hombre religioso es una defensa contra las monstruosidades de la fantasía religiosa. Se disponen un canon y formas académicas contra el infinito y las analogías instantáneas de la imaginería religiosa. Este academicismo es el signo de los límites psicológicos y de la estrechez de un espíritu temeroso.

La obra de arte sacro responde a un canon porque es mágica, lo cual quiere decir que esta obra de arte debe poseer cualidades específicas para causar los efectos mágicos deseados y para ello es necesario repetirla

fielmente en *todos* los detalles, pues el más pequeño cambio puede comprometer el resultado. Así se explica en parte el carácter conservador del arte arcaico y exótico. Este dogmatismo nos lleva a situar este arte fuera de los procesos históricos. Este hecho desemboca en una mnemotecnia de las formas completamente automatizada.

En este tipo de obras de arte, la proporción y la composición no están determinadas en un sentido naturalista sino simbólico, es decir, que puede ocurrir que un elemento no tenga importancia desde el punto de vista de la forma, pero puede convertirse en el centro de toda una figuración debido a su importancia mitológica.

Estas estatuas de los ancestros se pueden definir como un tipo de memoria preestablecida –lo duradero viene dado como algo no sometido a la muerte– y de ellas surge una forma estática. Creamos las imágenes idolatradas de los muertos divinizados y las de un mundo perfecto. En este sentido, podemos hablar de un naturalismo religioso donde el muerto, precisamente por su situación trascendental gracias al hecho de su muerte, es más fuerte que el vivo mismo.

En el naturalismo sacro se reconoce el mundo como una creación divina y se confirma esta noción mediante una creencia optimista. Con un escepticismo progresivo, no sólo se disocian las creencias y las nociones abstractas, sino también la percepción visual y la herencia perceptiva de la

misma. El mundo y los objetos ya no son prototipos divinos y eternos, imitados bien por resignación religiosa o bien por la esperanza de generar fuerzas con la ayuda de los objetos.

Sin embargo, en estos momentos en que comenzamos a dudar de las nociones abstractas, aún creemos, inocentemente, en la percepción visual o en el espacio como entes supuestamente constantes. Más adelante, adoptamos el mismo escepticismo, señal de una libertad humana ínfima, en el espacio pretendidamente constante y uniforme. Descubrimos, así, un pluralismo de los espacios específicos. No actuamos ya dando un rodeo por los objetos y sacamos beneficio de una figuración directa. Observamos, así, el motivo como una interrupción del proceso visual directo (el motivo es ahora un impedimento) y creamos figuras alucinatorias que corresponden a un proceso autista. Observamos el mundo convencional como un conjunto de signos extenuados. Y pretendemos, del mismo modo que un matemático y un físico construyen sus espacios específicos, crear figuraciones adecuadas a la materia para proporcionar soluciones elegantes en el orden psicológico. Constatamos la ruptura total entre el objeto y el conjunto de signos automatizados y convencionales que, dada su comprensión fácil y su diverso uso, se perciben biológicamente. El objeto es un conjunto de experiencias mixtas que nos permite desencadenar, a través de él, un gran número de reacciones diversas.

No obstante, la figuración es un signo pictórico específico creado mediante un proceso puramente óptico y completamente alejado de las experiencias mixtas. La figuración, además, está especializada desde el punto de vista del órgano visual, desempeñando así un papel autónomo en los procesos psicológicos.

La representación realista del Renacimiento corresponde más o menos a una literatura utópica. Este tipo de cuadros muestran una teleología optimista, donde el más allá es sustituido por una heroización que corresponde a la mitología antigua.

En la época del Renacimiento, el macrocosmos concordaba con el microcosmos. Había un tipo de naturalismo del canon y del arquetipo, en el cual se creía porque los procesos psicológicos parecían acordes con los procesos de la naturaleza.

Hoy en día se afirma la desproporción existente entre los procesos psicológicos y los de la naturaleza. Estos últimos no proporcionan ya normas en el orden psicológico y las experiencias autónomas. Constatamos que las leyes se han especializado drásticamente, es decir, su poder se ha limitado. Debido a la especialización de la física y del pensamiento científico, la naturaleza se ha vuelto, por así decirlo, una convención científica y limitada, y la percepción visual se ha vuelto más autónoma, más autista y más humana.

Cada ley de la psicología es puramente cualitativa, y sus consecuencias pueden ser contradictorias; con esto queremos decir que el mismo proceso psicológico puede conllevar reacciones contradictorias.

La psicología teleológica del Renacimiento ha interpretado las facultades psicológicas en un sólo sentido: hemos fabricado una psicología estática a partir de un contenido objetivo y no a partir de los procesos psicológicos. Se trata de una época que ignora el drama.

El Renacimiento definía la naturaleza como una obra de arte, conforme a las leyes físicas y, al mismo tiempo, perfectamente conforme a la razón humana (interpretación pagana del catolicismo). Se creía, así, que la obra de arte, siendo del mismo orden que la obra natural, poseía una verdad en sí misma; que podíamos fabricar, por así decirlo, siguiendo las reglas matemáticas, tales como las reglas de la proporción y la perspectiva. Constatamos la renovación de un fetichismo científico que pretende encerrar una realidad, pretende establecer la identidad del hombre a partir de su realidad exterior.

Sin embargo, distinguimos claramente las analogías libres y la sucesión de las formas biológicas. La imagen formada de acuerdo con estas últimas es sólo el signo narrativo de la cautividad. La noción de naturaleza se ha convertido en la suma de las construcciones tan especializadas que casi ha dejado de tener importancia humana. Está en tal modo

impregnada de cálculos y construcciones que ya no es una alucinación intelectual, ya no encierra una realidad directa, sino un mundo de signos racionales más o menos arbitrarios.

Las figuraciones autistas y libres se oponen a tales complejidades artificiales. Si bien las concepciones científicas son el resultado de postulados arbitrarios, queremos darles un valor general con la ayuda de una lógica uniforme, pero el artista es menos pretencioso que el científico, y no está como él embrujado por las unidades. Si los sabios quieren recuperar cualquier tipo de crédito, deben abandonar este fetichismo de las unidades y limitar el valor de sus leyes. En este sentido, se ha dado un primer paso con la eliminación de la noción de infinito, de herencia religiosa. Es precisamente la significación concreta de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinatorio el que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y del engaño de una monótona perpetuidad.

NOTAS SOBRE EL CUBISMO [1929]

Observamos que existe un abismo entre la historia del arte y la ciencia del arte, y que estas dos disciplinas se han vuelto demasiado precarias. En un momento en que la historia del arte pretende ser algo más que un calendario, ésta se sirve de juicios y nociones cuyo fundamento no es determinado, sino que lo asumimos inocentemente. Las obras particulares se fundan sobre estas nociones en generalidades sin rodeos, y el hecho concreto se disipa en una especie de ola estética, mientras que, por otro lado, las mil anécdotas y fechas de la historia del arte no tratan de ninguna manera las cuestiones técnicas ni las formas mismas de la obra de arte. Al final, desembocamos en una psicología anecdótica que transforma la historia del arte en una novela. En cuanto al método pedante consistente en describir los cuadros, cabe destacar que la fuerza espontánea del cuadro queda dividida debido a la

estructura del idioma, y la heterogeneidad de las palabras destruye la impresión del mismo.

Un método psicológico presenta otras dificultades. Para empezar, no conocemos ninguno que sea impecable, capaz de llegar a definir su objeto. El psicoanálisis mismo nunca ha pretendido constituir un método en su totalidad, y los psicólogos que anteriormente habían intentado crear una psicología, construyeron el objeto de tal manera que lo psicológico mismo se disipaba. La psicología permanecía, en todo caso, incapaz de dominar un hecho tan complejo como la obra de arte, con sus condiciones de polaridad psicológica –la génesis de una parte, el espectador de otra– teniendo en cuenta que lo psicológico, contrariamente a lo físico cuantitativo, permite efectos completamente contradictorios.

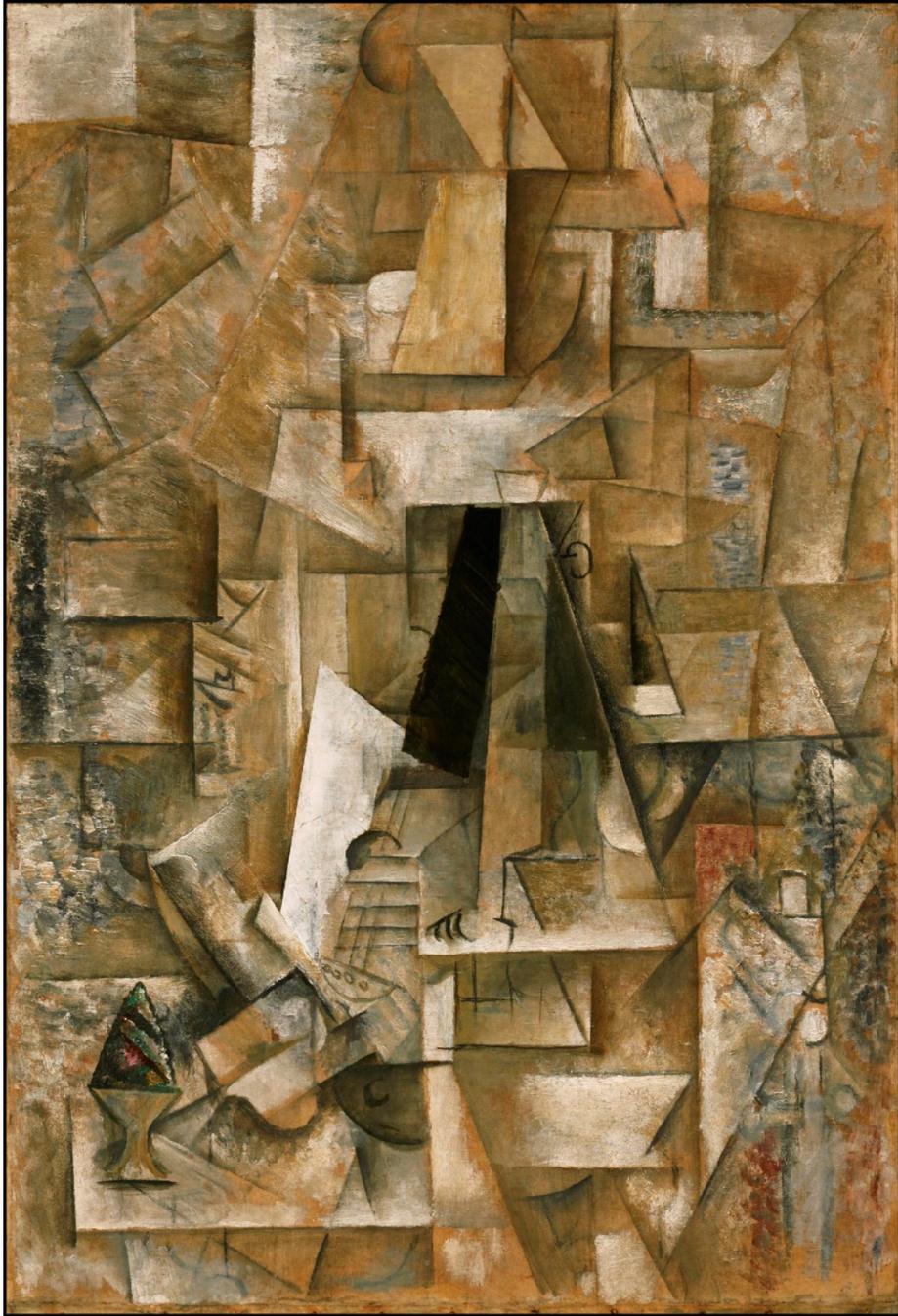
Existe un hecho no menos poderoso: el juicio y la terminología. Las nociones cambian como cambian de persona las pulgas. En primer lugar, deberíamos escribir la historia de los juicios estéticos para poner orden en este museo de terminologías arbitrarias y empezar a discernir las bases de estas nociones y estos juicios, con el fin de comprobar si existe una jerarquía en estos valores. En términos generales, creemos que el cuadro, que es una creación concreta, desaparece en la crítica a causa de modelos generales para los que el cuadro no sirve más que de pretexto, cuando queremos dar un valor universal a una

opinión azarosa mediante el truco de la generalización. Entonces, no queda más que una paráfrasis espiritual, gracias a la cual la obra de arte queda clasificada entre las relaciones culturales donde ésta desaparece como un signo y pierde su especificidad técnica.



[01] Pablo Picasso: *L'Aficionado*, 1912, óleo sobre lienzo, 135 x 82 cm, Basilea, Kunstmuseum.

Podemos seguir hablando de la paráfrasis lírica, esa venganza de los poetas fracasados –nos referimos a los intermediarios del lirismo.



[02] Pablo Picasso: *Homme à la guitare*, 1912–1913, óleo sobre lienzo, 131,8 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art.

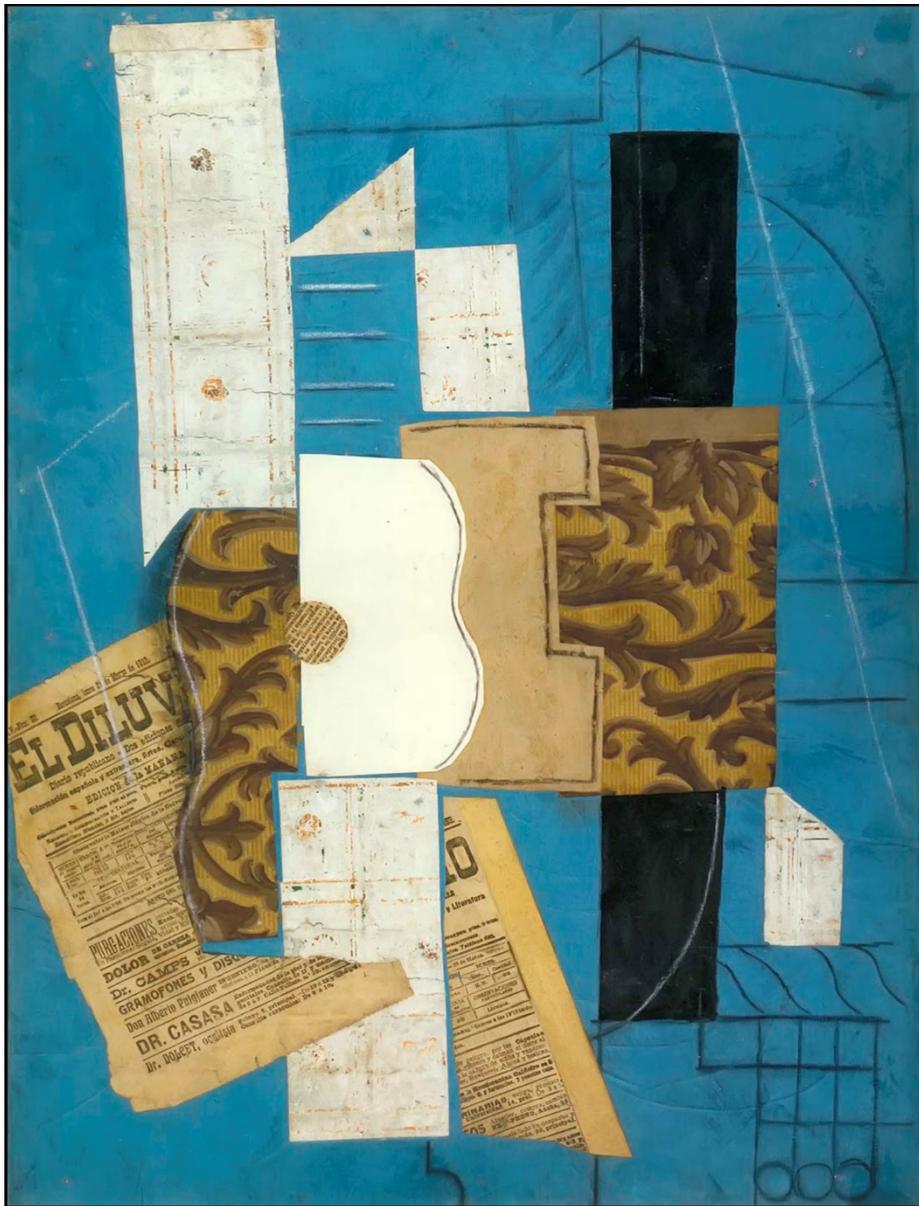
El problema fundamental sigue siendo la diferencia entre estas dos categorías: la del cuadro y la del idioma.



[03] Pablo Picasso: Nature morte. Nueva York. Colección privada

La desestabilización del mundo figurativo pone de nuevo en cuestión las garantías de la existencia. El ingenuo cree que la figura es la experiencia más segura que puede tener

el hombre de sí mismo y no se atreve a negar semejante certidumbre aunque dude de sus experiencias internas. Se imagina que, en comparación a lo que hay de sin fondo en la experiencia interior, la experiencia directa de su cuerpo constituye la unidad biológica más evidente.



[04] Pablo Picasso, Guitare (El diluvio), collage sobre tabla. Nueva York Museum of Modern Art

Su cuerpo, ese instrumento de toda experiencia espacial, le parece una máquina tan segura que él representa mediante ella las cosas más perdurables y las más vivas, sus dioses y sus muertos.

Nos acostumbramos a adorar las imágenes, y estas imágenes eran los dobles de los dioses y los muertos, reafirmando así la creencia en un mundo que parecía ser más seguro por el hecho de que no era demostrable. El cuerpo mortal del hombre se había convertido en el signo de los inmortales. En estos tipos idealizados, batíamos todos los récords en cuanto a los tipos eugénicos se refiere y el optimismo de los creadores se exaltaba entre el Partenón y la tarjeta postal.

Un día deberíamos mostrar la base banal, erótica y optimista de la estética académica... Hemos opuesto a toda la problemática la figura humana, una unidad aún no comprometida. ¡Qué optimismo servil y qué consuelo para los feos y los fracasados, que podían identificarse así con un gigoló que saca las espinas del pie de un dios o con una dríade oronda!

La posibilidad de repetir las cosas tranquilizaba a aquellos que temían la muerte. El mundo de los dobles pictóricos respondía a una necesidad de eternidad. Las imágenes, debilitadas estéticamente por incrementar la fijación de la realidad, eran más seguras y perdurables que el hombre. La tautología proporcionaba una garantía contra la muerte, y

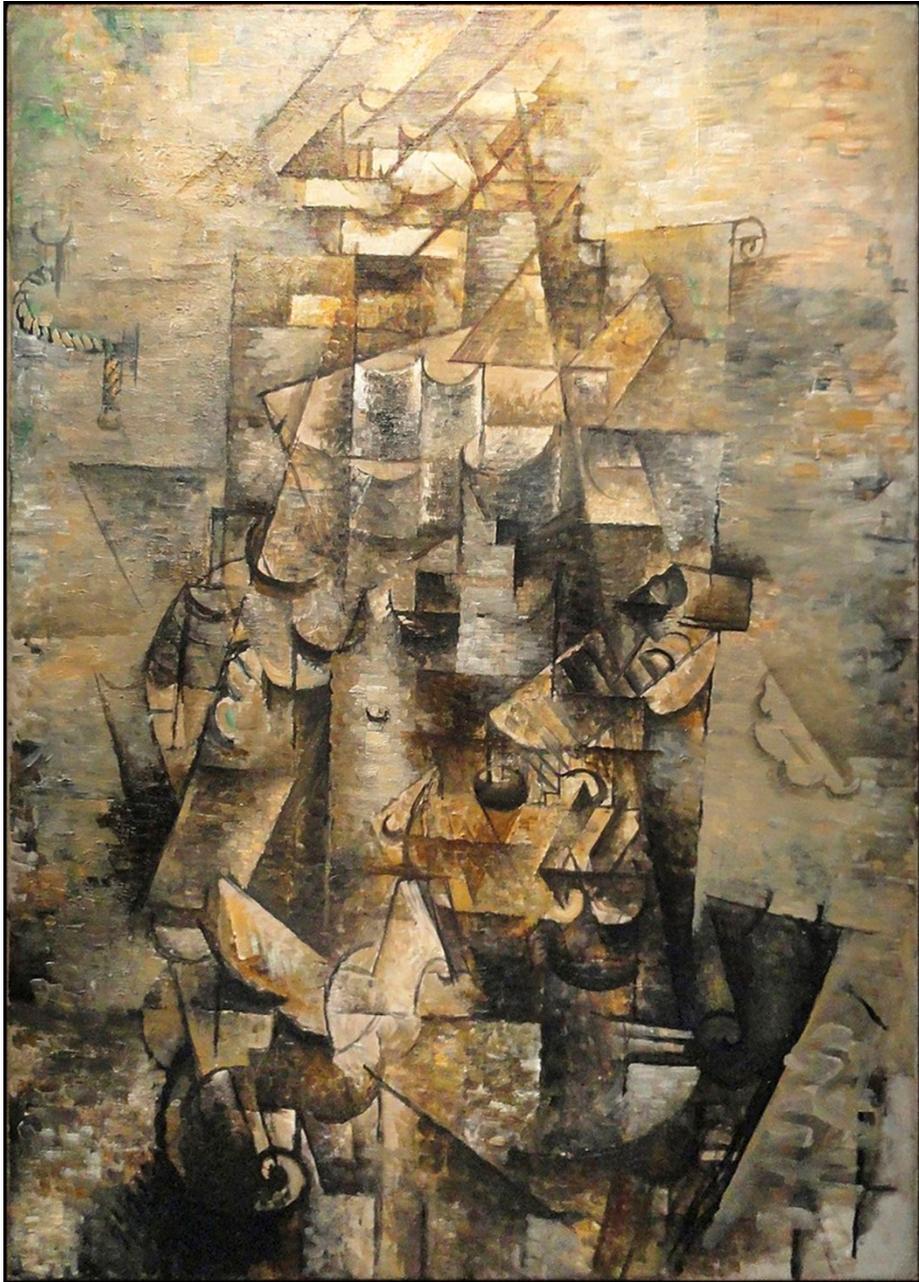
las imágenes confirmaban la certidumbre de las cosas. Se practicaba un culto a los ancestros respecto a los objetos. En las naturalezas muertas, símbolos de la alegría de la propiedad, se eternizaban los pavos muertos, las uvas y los espárragos... ¡qué falsificación de la eternidad!

Nos fiábamos de los objetos convencionales, signos cómodos y reconocidos por sus acciones. Positivismo pictórico, pereza biológica. La realidad se había hipertrofiado; le trasplantábamos las glándulas de la evolución; la rellenábamos de una teleología optimista que no era más que un *ersatz* metafísico.

Hacia 1908 se refuerza un sentimiento muy importante: la indiferencia de los técnicos ante el motivo se muda en escepticismo respecto de la identidad de los objetos.

Los sentimentales podían experimentar fácilmente un pesimismo... La realidad agonizaba y, al mismo tiempo, nos interesábamos por las épocas arcaicas, míticas y tectónicas. Aparecía un dualismo desde hacía mucho tiempo preparado entre la forma y el objeto. Se rechazaba lo real tanto en cuanto criterio del cuadro; era el fin de la unidad optimista entre la realidad y el cuadro; éste no era más que una alegoría, nada más que la ficción de otra realidad. De esta manera se limitaron estrechamente los derechos de ésta última y, en este sentido, podemos hablar de la *fuerza mortífera* de la obra de arte. Ante los temas inmediatos, la realidad mixta se pulveriza; podríamos hablar de una ascesis

análoga a la de los místicos, de una retirada en el campo de la visión autónoma.



[05] Georges Braque: *Homme à la guitare*, 1911, óleo sobre lienzo, 116,2 x 80,9 cm, Nueva York, Museum of Modern Art.

La historia no es única. Las diversas generaciones crean sistemas de valores diferentes que descansan sobre el presente. Podemos constatar un cambio de referentes en la

historia. Los modelos que hemos juzgado clásicos hasta el presente (Polícleto o Mirón, por ejemplo) aparecen ahora como los virtuosos de un clasicismo degenerado y el final de una gran tradición, del mismo modo que Sócrates no parece ya el iniciador de la filosofía, sino el fin de la gran antigüedad mítica. Lo que caracteriza las épocas míticas es el sentido de la gran construcción y de las formas tectónicas; una jerarquía de las formas, que desaparecía con el empleo de los detalles táctiles y de los equivalentes pictóricos. Las superficies y la verticalidad son las que dominan. Creamos los motivos plásticos importantes: el tipo de hombre-columna, por ejemplo, antiguo menhir solar, o el hombre genuflexionado de Egipto, cuya cabeza es una esfera pura que reposa sobre el cubo del cuerpo. En los relieves conocemos el paralelismo y la repetición de las formas. Constatamos que este empleo se lleva a cabo siempre en épocas arcaicas. Las pinturas de la era paleolítica, por ejemplo, revelan formas más ricas que las de la era neolítica. Sin embargo, destacamos una dictadura férrea sobre los objetos; el sentido arquitectónico domina, como si quisiéramos defendernos frente a las fuerzas irracionales y evitar la cruel autoridad de los objetos.

No pretendemos ocultar el lado negativo del gusto para los primitivos. En ocasiones, buscamos soluciones someras por cansancio y queremos simplificar la herencia histórica. Proporcionamos formas abreviadas en las cuales el espectador proyecta automáticamente los detalles. Conocemos

estas supuestas revueltas visuales que operan con medios secundarios y no ignoramos los malentendidos provocados por lo que es falsamente actual. ¿Quién no ha invocado a Cézanne o a Seurat? Sin embargo, subrayando a menudo sólo el matiz técnico, en lugar de reconocer que estos pintores marcan el advenimiento de la gran composición decorativa. Con demasiada frecuencia hemos clamado ¡nueva síntesis!, mientras que se trataba solamente de un arreglo decorativo.

Hay que distinguir claramente entre *visión autónoma* y *deformación*. Como ejemplo de deformación, citemos las variaciones metafóricas en las que se confunden dos representaciones diferentes. Cuando esquematizamos una representación naturalista hasta el punto de que el modelo desempeña el papel del comentario en la corrección de estilo, se trata más bien de una abreviatura, cuyo fin es idealizar el modelo gracias a un fácil arreglo. En la caricatura y lo grotesco, la estilización opera de un modo hostil al objeto; nos acercamos entonces a dos modos diferentes de existencia. En la caricatura, lo que predomina es el juicio. En todo caso, la deformación presupone una orientación naturalista y es, generalmente, la compensación de un puritanismo pedante que adora las figuras de cera.

Aquí se reproducen algunos ejemplos del cubismo de la primera época, aquel que denominamos *cubismo analítico*. En lugar de ofrecer el resultado de una observación, se

ofrece el resultado de una visión que los objetos no interrumpen. No nos contentamos con una abreviatura que eliminaría las partes refractarias.

El motivo es función de la visión del hombre; está sometido a las condiciones del cuadro. El factor decisivo es el volumen, que no es idéntico a la masa, porque el volumen es una totalización de movimientos ópticos discontinuos. Así, el *continuum* convencional del cuerpo se rompe... Hemos confundido durante mucho tiempo el volumen y la masa, y esto nos llevaba a interpretaciones táctiles en pintura. Transponíamos sobre una superficie plana una experiencia antipictórica y sugeríamos lo táctil mediante la configuración de la sombra y la luz. Sin embargo, existe otra manera de representar el volumen: la figuración plana y simultánea de los movimientos ópticos.

Es un hecho característico que el cubismo haya pasado por diversos estadios de formación. Para empezar, la deformación simplista, a continuación, el análisis y la destrucción del motivo y, para terminar, la realización de diversas síntesis. Esto muestra la profundidad del problema que ha planteado. La extensión de este problema es tal, que uno solo de sus momentos parece, para un determinado pintor, constituir todo el problema. Aquí no tratamos más que una parte del camino recorrido, el cubismo analítico, época en la que vemos menos el análisis del motivo exterior que la disociación de las nociones pictóricas. La cuestión

principal era representar el volumen como un fenómeno plano, e indicar al mismo tiempo toda la riqueza de los movimientos plásticos.

Desde el punto de vista biológico, volumen y profundidad constituyen la sensación más fuerte y la más primaria. En el espacio proyectamos nuestras acciones y nuestra energía; sin él, la existencia de los objetos parece imposible. La tarea consiste en comprimir estas experiencias espaciales, de manera que sean renovables y concentradas en una unidad plana menos compleja que nuestro cuerpo.

Hacia 1908, comenzamos a no estar ya satisfechos de las soluciones puramente pictóricas. Se desencadena una crisis del color. Al igual que en la época de Giotto, es el comienzo de un nuevo ensayo de conquista del espacio y la ampliación de la conciencia visual.

Los artistas del Renacimiento descubrieron lo que ellos denominaban *la naturaleza* y la individualización del motivo era lo esencial de su arte. Por este motivo, de ahí llegamos, durante el Barroco tardío, a la ilusión táctil, hasta que un purista como el Dominichino separa la pintura de ese matrimonio de conveniencia con la escultura.

Los cubistas eliminaron, en primer lugar, el motivo convencional, situado en la periferia de los procesos visuales. El motivo ya no es una cosa objetiva separada del espectador, la cosa vista participa de la actividad de este

último, el cual la clasifica acorde con la sucesión de sus percepciones ópticas subjetivas.

Los objetos son muy valiosos, en calidad de signos estables de nuestras acciones. Apreciamos la semejanza como un seguro de vida. El mundo como una tautología. Repetimos la creación perfecta. Conmoción por los milagros, sentimiento de vacío, multiplicidad de los sentidos de los objetos... todo esto desaparece en beneficio de una repetición tranquilizadora. Mediante la reproducción eternizamos un trozo de teología positiva y se satisface así la necesidad de identidad porque de esta manera reencontramos por doquier la identidad que buscamos con nosotros mismos. Pero esta tendencia a la reproducción se paga con la disminución de la creación.

Fueron los cubistas los que quebrantaron el objeto, siempre idéntico a sí mismo, es decir, la memoria en la cual las nociones se adaptan unas a otras. Su mérito principal consiste en haber destruido las imágenes mnemónicas. La tautología proporciona la ilusión de la inmortalidad de las cosas, y por medio de las imágenes descriptivas buscamos evitar la negación del mundo mediante el olvido.

Separaron la imagen del objeto, eliminaron la memoria, e hicieron del motivo una figuración simultánea y plana de las representaciones de volumen.

No podemos presentar las sensaciones de una mesa tal

cual, sino sólo nuestras propias sensaciones, y una mesa representada en un cuadro carece de sentido a no ser que la suma de esas sensaciones interrelacionadas que llamamos *mesa* esté sometida a las condiciones técnicas del cuadro. Hubo que destruir la herencia mnemónica de los objetos, es decir olvidar, y el cuadro se volvió, no la ficción de otra realidad, sino una realidad con sus propias condiciones.

No queremos interpretar aquí la obra de los grandes impresionistas, cuyas obras han tomado en consideración los críticos de una manera demasiado naturalista, mientras que fueron ellos quienes revelaron la primacía de la superficie plana y proporcionaron los objetos como signos de un fenómeno subordinado: la luz. En otra ocasión haremos ver la importancia de separar estos maestros de la actualidad limitada de una literatura naturalista.

En estos apuntes sólo podemos dar una aproximación de la situación en 1908. En otra ocasión describiremos la agonía del espacio y las diferentes fases de su renovación. Cabe destacar que Cézanne fue el primero en mostrar el predominio del volumen sobre el color. “¡Sólo los volúmenes son importantes!”, le dijo a Joachim Gasquet.

Hacia 1908 surge un gran descontento visual. Los objetos fijos ya los habían disgregado los impresionistas mediante el análisis del color. En ese momento se iba más lejos, y se era consciente de que el objeto definido es el resultado de

experiencias muy mezcladas y, después de todo, un mito; es decir, que se podían abrir los objetos como quien abre una caja y desintegrarlos con el fin de seleccionar los elementos importantes para el cuadro. Del mismo modo, en la novela o la obra de teatro, recortamos el tiempo arbitrariamente, esa categoría de tiempo literario que no tiene nada que ver con el tiempo práctico como ocurre en las tragedias, donde los tiempos cualitativos y opuestos se cruzan como las formas contrastantes del cuadro. Casi se podría definir el drama como la negación del tiempo real.

La primera condición es la superficie. Ya no se trabaja entre dos capas imaginarias que sobrepasan la tela. Ahora, la totalización del cuadro se opera mediante su condición de indemostrable, el hecho de que el espectador no salga de la realidad del mismo y que la observación no interrumpa la visión del artista. Nos aislamos y olvidamos. Se trata de un proceso mortal y quien manda es el observador, no el motivo. Esta actitud es, si se quiere, ascética. Se seleccionan los momentos decisivos de una experiencia en dos dimensiones, se eliminan los elementos táctiles y se crea una forma independiente, separada de los demás fenómenos. Se ofrece una construcción pictórica cuyas partes se equilibran sin el auxilio de las asociaciones objetivas.

Se transforman las nociones temporales de movimiento en una simultaneidad estática donde los elementos

primordiales de los movimientos contrastantes están comprimidos. Dichos movimientos se dividen en diferentes *campos de formas* en los cuales se disgrega y se rompe la figura.



[06] Georges Braque: *Femme à la guitare*, 1913, óleo y carboncillo sobre lienzo, 130 x 73 cm, París, Musée national d'Art Moderne.

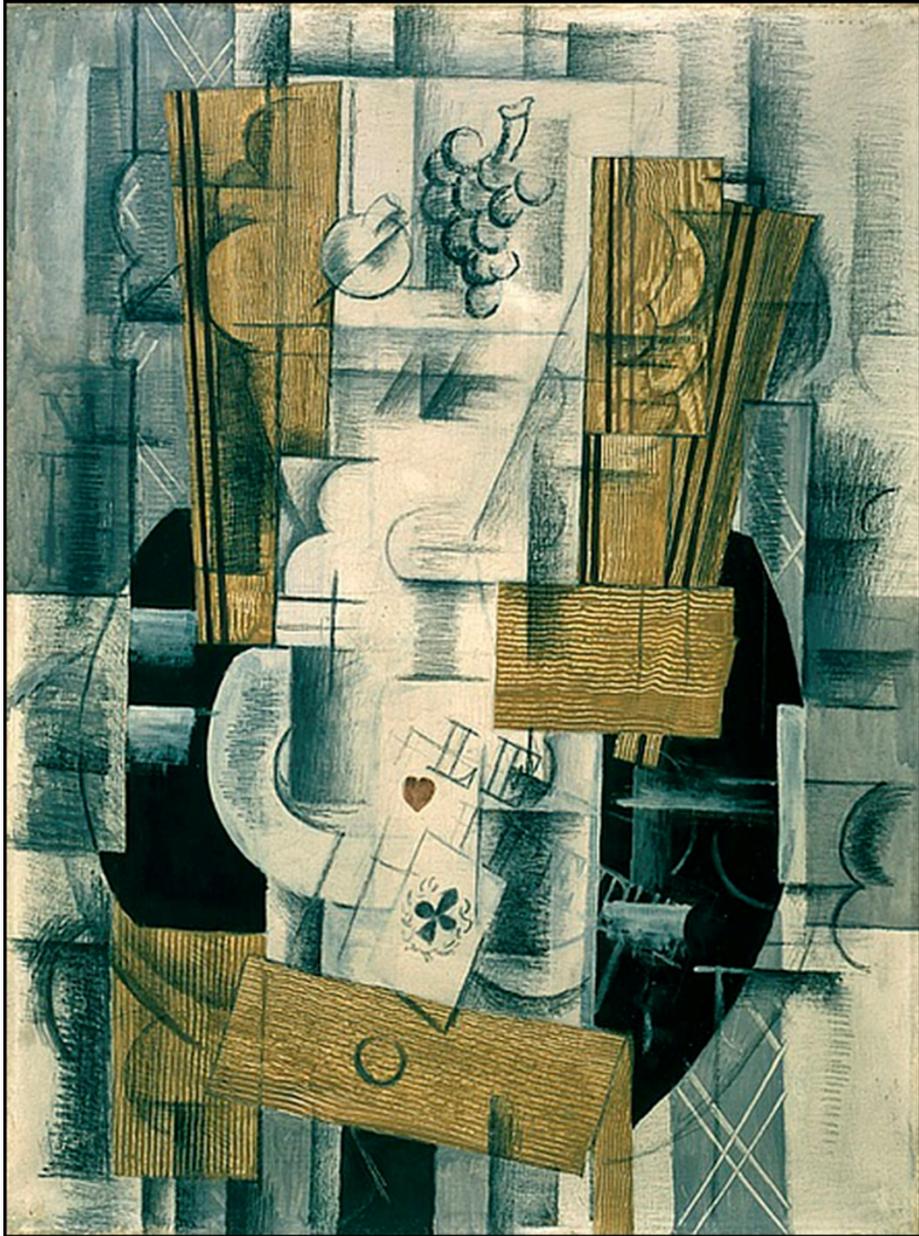
En lugar de ofrecer como antes un grupo de diversos movimientos objetivos, se crea un grupo de movimientos ópticos subjetivos. La luz y el color se utilizan en un sentido tectónico, para apoyar la construcción.



[07] Georges Braque: *Le Sacré-Coeur*, 1909–1910, óleo sobre lienzo, 55 x 40,5 cm, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne.

El volumen se expresa mediante el contraste simultáneo

de las partes situadas de modo diferente o bien se ofrecen determinadas partes situadas de modo simultáneo sobre varios ejes.



[08] Georges Braque: *As de tréfle*, 1913, óleo, gouache y carboncillo sobre lienzo, 81 x 60 cm, París, Musée national d'Art Moderne.

Nos servimos de planos que se cortan, lo que llamaremos *transparencia de planos*. La figura se disocia. Se disgregan los motivos parciales o bien se repiten en función de su importancia en la composición. Lo que importaba no era el cubo; se seleccionan elementos constructivos simples que hagan posible una sucesión homogénea unitaria de las formas que contengan las líneas principales.

Este método que describimos es el del cubismo analítico de alrededor de 1911. Mientras que el impresionismo disociaba mediante el color, el cubista disociaba tectónicamente. La noción del espacio se había enriquecido pero al mismo tiempo, nos servíamos de elementos sencillos, permitiendo unas variaciones y unos contrastes claros. Constatamos, de una parte, una complicación del espacio y, de otra, una simplificación de los medios. Por medio de presentaciones dinámicas se integra la dimensión mnemónica (es decir, que hemos concebido en el tiempo) gracias a la disociación plana y al hecho de que se muestra la multiplicidad de los ejes de las figuras. No se imita el volumen, pero se proporciona un equivalente autónomo del mismo. La totalidad nos parece aún más fuerte, por lo que se ha dicho de las partes separadas. Esta simultaneidad ha permitido llevar a cabo los actos ópticos que hasta ahora han permanecido inconscientes. La condición de dicha simultaneidad es una velocidad sin tiempo, que se asemeja a la fuerza sintética y rápida de los sueños. Una velocidad tal sólo es posible porque no nos confunde el motivo, y la

tendencia objetiva permanece existente en la periferia, ya que las formas pictóricas están dirigidas hacia el dominio de la naturaleza.

Queda algo importante. Estos cuadros imaginativos muestran una estructura completamente inventada. Debido a una determinada geometría de las partes figuradas, se ha pretendido que una pintura semejante fuera racionalista, pero esta objeción es fácilmente refutable, ya que a las épocas míticas justamente les corresponde casi siempre un arte tectónico, sin que lo tectónico sea nunca un medio de reproducción. Aún podríamos decir que, a partir de 1908, la figura se ha vuelto funcional y que la hemos humanizado. Constatamos un tipo de animismo formal, por el hecho de que ahora la fuerza vivificante no procede de los espíritus, sino del hombre mismo. Ya no se trabaja según la imagen de los dioses, sino según sus propias nociones. Por este motivo, las formas tectónicas, no siendo mensurables, nos parecen más humanas, ya que son los signos de un hombre visualmente activo, que ordena él mismo su universo y se niega a ser esclavo de las formas dadas.

OBRA RECIENTE DE GEORGES BRAQUE [1929]

La pintura de factura original es extremadamente rara. Los imitadores, carentes de matices, explotan los hallazgos y los apartan de la vista con demasiada celeridad. Actualmente, como en cualquier otra época de descubrimientos importantes, constatamos un renacimiento de la vulgarización, que compagina a la perfección con las tendencias democráticas del momento. Sucios piratas que aspiran al botín y pretenden encubrir una penosa dependencia con una vanidosa pretensión por la individualidad. Estos explotadores, para quienes el último matiz resulta rentable, consolidan demasiado rápido situaciones incluso peligrosas y asumen el riesgo del innovador en los confortables ámbitos académicos; aplacan la irritación del espectador liberal que uno, más o menos inofensivo, tranquiliza con agrado. En otros tiempos, a los alumnos se les educaba para ser dóciles, un modelo que

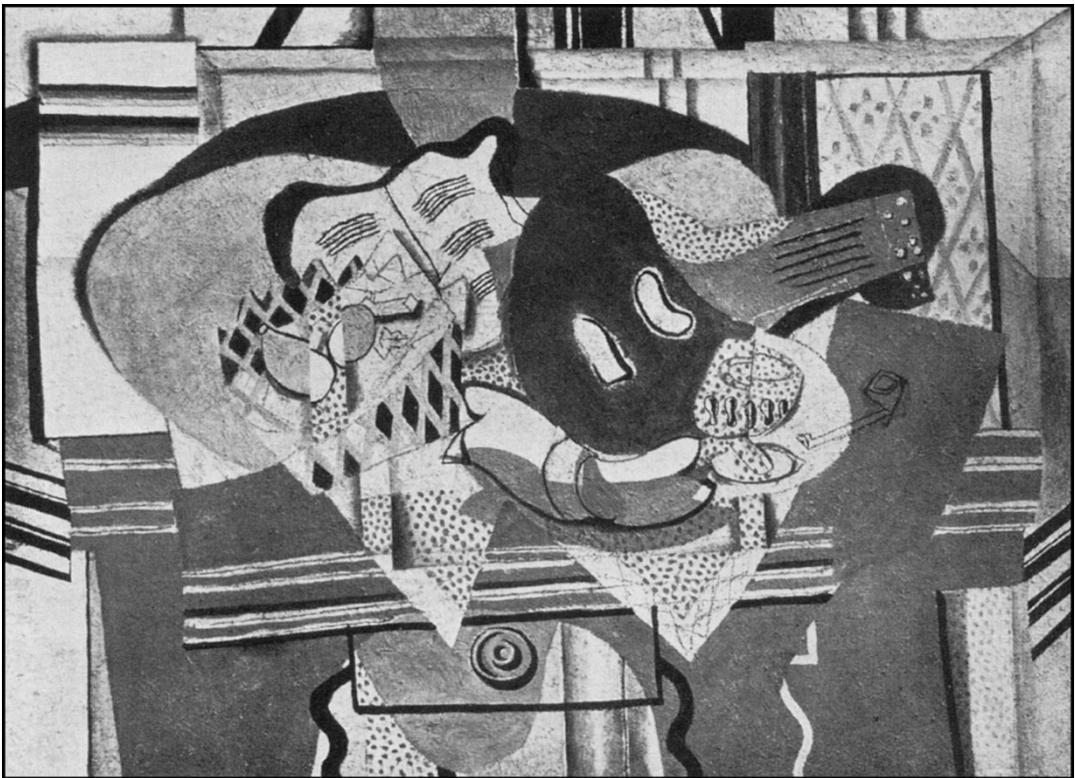
sólo existe ya en el mundo de los acróbatas y los prestidigitadores y, mediante una imitación acertada y libre, se llegaba a un oficio similar y honesto. Hoy en día, se falsifica la originalidad más significativa, se fabrican mercancías encantadoras.

De este modo, llegamos a una rápida degeneración de las formas, sin ningún peligro. La mayoría de la gente huye ante el acecho de estos monos imitadores. Sin embargo, al mismo tiempo, el ritmo del cambio se ha acelerado. Reconozco que, en tal situación, siempre es preferible un cuadro “fallido y mediocre”. Embellecemos la revuelta y la distorsionamos mediante muecas graciosas. Los comicastsos utilizan los detalles secundarios en sencillos esquemas. Resultado: una revuelta que no es otra cosa que ondulaciones de peluche; los primitivos molidos a palos.

Algunas mentes débiles intentan salvar una elegancia inofensiva y académica mediante la literatura, ocultando su inocencia con la ayuda de una pintura anecdótica. *La visita del cardenal* o *El primer beso* se han vuelto endemoniados. O lo que es más, los moralistas de la forma pura predicán el cuadrado, lleno de borrachera matemática. Su planificación se parece desesperadamente a los juegos de palabras metafísicos. Conocemos el estarcido de la pureza profunda, del absoluto de internado, con cuya ayuda la pintura se toma casi por una filial del Ejército de Salvación. Toda osadía, toda curiosidad son arrinconadas mediante una

planificación preconcebida; se pinta el ejemplo moralizante de una filosofía obsoleta.

No obstante, los grandes constructores tectónicos descubren las estructuras míticas y, sobre todo, una arquitectura dominante, mientras que los diletantes de las matemáticas van en busca, más que nada, de un *ersatz* de la arquitectura.

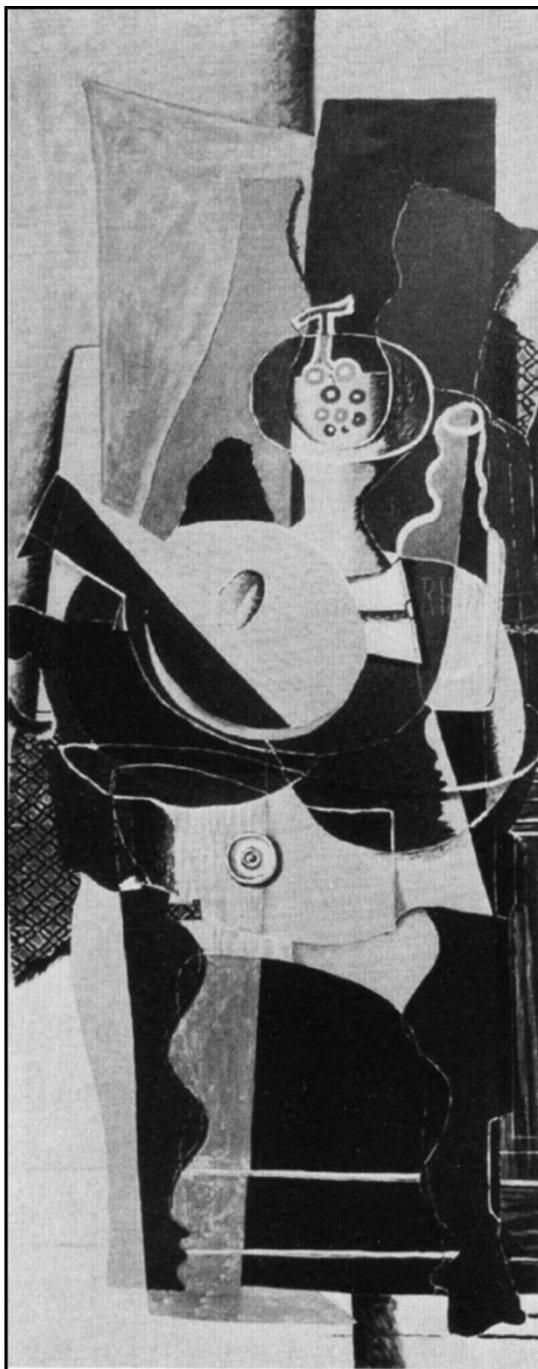


[09] Georges Braque: *Nature morte*, 1929, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm, Basilea, colección privada.

La pintura actual está llena de síntesis prematuras en las que se emplea una falsificación matemática pueril a modo de persuasión.

Este recurso a las matemáticas se entiende por el hecho

de que es la única ciencia en la cual creemos como si se tratara de un fetiche y a la cual atribuimos un valor casi religioso.



[10] Georges Braque: *Guéridon à la bouteille de rhum*, 1930, óleo sobre lienzo, 180 x 73 cm, París, colección privada.

Esta dogmática optimista desconoce que el gran canon de los salvajes, por ejemplo –podemos hablar de canon en este caso–, nació del terror y de la defensa contra los elementos demoníacos; desconoce que este tipo de formas constituye una parte determinada de los ritos mágicos. Estas formas repetidas continuamente y firmemente afianzadas derivan de la angustia ante lo invisible y ante la desaparición repentina que supone la muerte. Estos constructores académicos compensan su temor con un academicismo rígido y hierático. Una estatua carece de efectos mágicos si no es conforme a la experiencia ancestral; así, el salvaje paga su construcción tectónica mediante una brecha en la evolución de las formas que equivale directamente a la aniquilación.

En las obras de Braque encontramos una serenidad tal, una perfección tal, que es imposible añadir algo con palabras. Las metáforas o las alegorías líricas no harían más que enmascarar estas obras y un entusiasmo delirante no resulta conveniente a la flema aristocrática de este pintor.

En estas obras, todo el prelude de la emoción original es absorbido en una serenidad pareja y completa. Es imposible penetrar aquí por una fisura psicológica; ante tal perfección técnica, *lo interesante* se asemeja a un ridículo andamio. Esta pintura no se basa en otra cosa más que en la pintura; todo lo particular ha desaparecido. Braque nunca ha

intentado salvar la composición introduciendo elementos no pictóricos. Da la impresión de ser un hombre que rechaza toda inspiración mientras no haya encontrado la solución técnica. De este modo, el cuadro ya está terminado antes de pintarlo: la agitación dramática y el carácter íntimo de la formación de la imagen son invisibles. Este dominio de sí mismo, esta facultad de no empezar un cuadro hasta que no esté terminada su concepción, hace posible la maestría y la clarividencia de Braque. El sentimentalismo queda absorbido y el esfuerzo personal se hace invisible. Braque neutraliza sus cuadros mediante resultados terminados; digámoslo tranquilamente: por orgullo y por pudor. Para un hombre de una importancia menor, una imitación similar –ese “yo lo haría mejor”– conduciría a un fracaso seguro. Esta medida prueba el escepticismo; Braque evita las ideas, con cuya ayuda las personas pequeñas a menudo tratan de salvar su tediosa pintura.

La consciencia de limitarse, un deseo semejante del resultado terminado, eliminan todo elemento dramático, como si hubiera una contradicción entre la perfección formal y la agitación dinámica del hombre. Esta limitación resignada, lo reconocemos, nos parece la solución más valiente. Cuando el fondo del cuadro está preparado, Braque ya ha determinado y casi concluido toda la concepción de la obra. La realización técnica continua y, mediante una concentración talmente rara, se consigue la misteriosa y serena perfección del cuadro. Las series de

motivos se elaboran con suma paciencia; el ritmo se retiene en el empeño de la realización técnica: de este modo, desaparecen el exceso y la emoción primitiva.



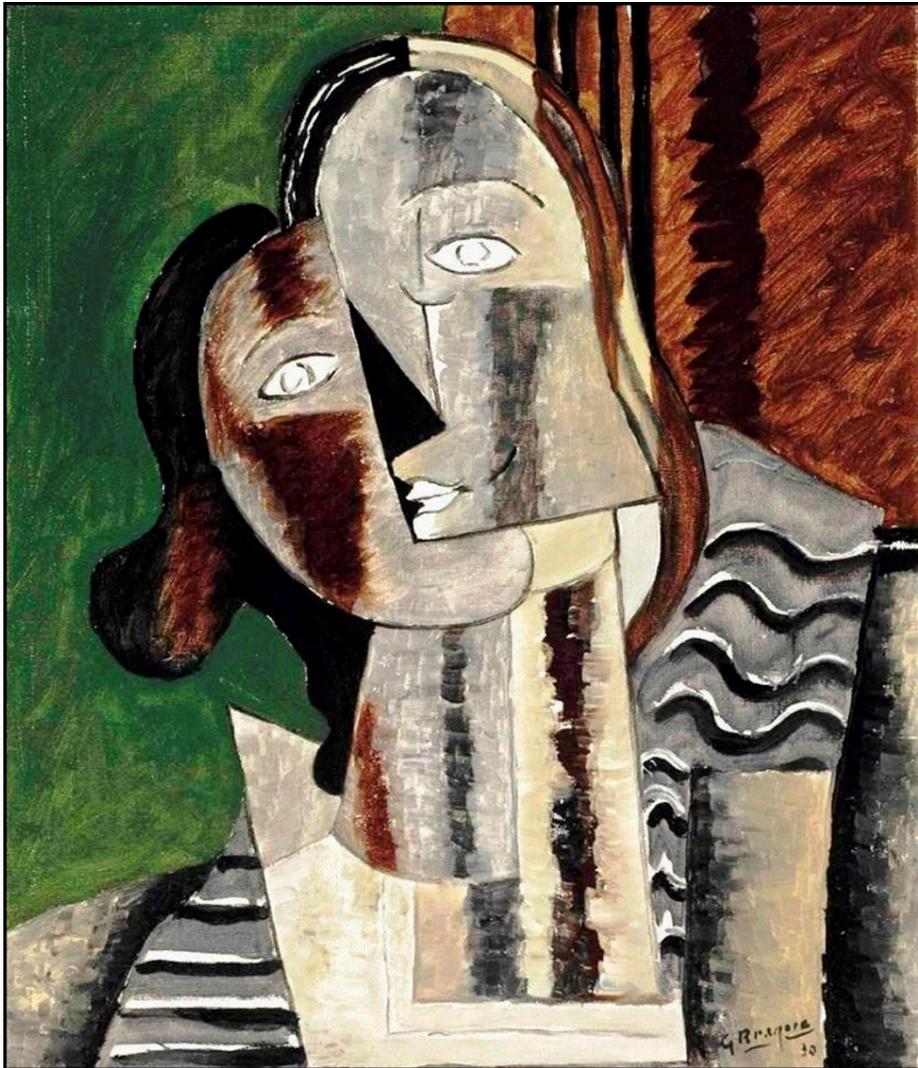
[11] Georges Braque: *Nature morte*, 1929, óleo sobre lienzo, 176 x 77 cm, Nueva York, colección privada.

Quien pretende la perfección no se preocupa de sí mismo y así nacen las obras que ocultan la personalidad. Quizá se diga que Braque, de este modo, se vuelve más invisible a medida que sus obras son más perfectas, a medida que su maravilloso oficio oculta aún más la gran aventura de la invención.

Todo lo que se denomina reflexión, todos los signos de esfuerzo y de preparación desaparecen en la tupida trama de estas cadencias de formas largamente buscadas. Este hecho marca con exactitud lo característico de Braque, quien varía infatigablemente un motivo y lo desarrolla técnicamente, de tal manera que el drama del descubrimiento se difumina poco a poco; los cuadros ocultan completamente la intimidad psicológica.

El método de trabajo de Braque se caracteriza por una rara disciplina. La propia planificación del fondo determina ya las grandes líneas directrices. Toda sorpresa queda excluida. Tenemos la impresión de que el organismo de las pinturas de Braque nunca ha sido más decidido. La estructura fundamental del cuadro parece sencilla y, gracias al empleo de una serie de curvas, se consigue la simultaneidad entre el motivo y la libre estructura. La curva ha vuelto después de la guerra y, con ella, la posibilidad de una pintura sensible. En Braque, la curva se ha vuelto necesaria en razón de un sesgo extraordinario de los colores, que corresponde a una creación retomada varias

veces de la forma. Los colores de Braque han obtenido una significación tanto más rica a medida que el mismo color empleado en una dirección diferente crea milagrosamente un contraste de colores.



[12] Georges Braque: *Tête de femme*, 1929, óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm, colección privada.

El ornamento fundamental unifica los motivos heterogéneos y cada forma particular, gracias a la interpenetración, expresa al mismo tiempo cosas diferentes. Hay aquí un signo de la independencia de

Braque en lo referente al motivo. Un vaso termina en mandolina, una guitarra completa una botella. Las formas poseen así, contrariamente a las cosas, un sentido múltiple. Estas formas variadas están unidas y contrastadas sobre un campo sencillo y ampliamente visible. Braque, he aquí un hecho característico, ha permanecido durante mucho tiempo como el pintor de las naturalezas muertas. Estas cosas muertas impersonales se ofrecen casi sin resistencia a toda coerción y a toda quimera.

Braque siente que ha llevado la naturaleza muerta a sus últimas consecuencias: vuelve ahora a los temas animados mediante los cuales reanuda sus primeras concepciones de personajes. Parece tratar de nuevo el tema animado con los medios de sus épocas pasadas.

El método de Braque no es de saltos bruscos. Su ritmo está determinado por el deseo de la perfección técnica. La felicidad de la alucinación súbita cede el sitio a una consciencia casi religiosa de la más pura perfección pictórica. La pintura está terminada cuando la emoción queda completamente velada.

EXPOSICIÓN DE *COLLAGES* (GALERÍA GOEMANS) [1930]

Hubo un tiempo en que los *papiers collés* desempeñaban el papel corrosivo de los ácidos. ¡Un tiempo lejano! Entonces intentábamos destruir el oficio demasiado evidente, rebosante de efectos determinados. La técnica era el somnífero del cual se enorgullecían los imbéciles que preparaban sus efectos del mismo modo que un *legato* en el *bel canto*.

En ese momento, los *collages* no eran más que un medio de defensa contra las oportunidades del virtuosismo. Sólo hoy han degenerado en calambures fáciles y amenazados de naufragio en la falsedad de un trasfondo pequeñoburgués. El espectador contemporáneo acepta todo. Para él, el arte no es más que un medio elegante de desviar o de disminuir todos los peligros de una acción. Es un gran mérito para la galería Goemans haber mostrado algunos ejemplares de obras que datan de una época heroica y mordaz.

Aragon ha escrito un prefacio para esta exposición, cuya retórica elegante, por desgracia, no utiliza las figuras literarias en cuestión. A pesar de ello, rompe los cristales de los entusiasmos serviles y profesionales. Me habría gustado que en su ensayo hubiera hecho mayor hincapié en lo maravilloso –esta realidad que es la más aguda de todas las realidades– y que hubiera mostrado con mayor concreción cómo el milagro sin Dios desencadena la eclosión de lo lógico. A mi parecer, Aragon ha debilitado lo maravilloso al definirlo como la materialización de un símbolo moral. Creo que el milagro se encuentra precisamente más allá de toda especie de posición moral, porque, gracias a su realidad más poderosa, pone en cuestión todo lo real convencional y la causalidad, esa vieja puta manida.

Pintar para reír se ha vuelto fácil. Estas apariciones a las que llamamos cuadros están inmersas en un montón de supersticiones y se rodean de un halo de adoración. Lo diabólico es el bonito cielo azul de ayer, el ruiseñor visto al revés. Bonito y feo –estas expresiones del siglo XVIII, heredadas de los epicúreos– indican más que nada la condición sexual del portador del juicio y no aparecen más que como una burocracia de las emociones, adecuada para las chicas de revista.

Lo feo denota, quizás, un trauma infantil o una sensibilidad cristiana que busca desesperadamente una compensación. Los seguidores de Carpócrato presumen con

retraso de vicios decorativos, de la misma manera en que Epícteto presumía de su virtud; así cambiamos los tabúes. Lo feo es el juicio de los clásicos conmocionados, que demandan secretamente una clasificación sexual pedante. Puede que sea Henner quien les proporcione la medida. Aunque hagamos girar la rueda de los valores, permanecemos anclados en los viejos esquemas burgueses de clasificación: el antiguo juego dialéctico y simétrico de los contrastes.

Aragon habla de la pintura considerada como un idioma. ¿Por qué no? Ya sean tapices antiguos, miniaturas, cuadros de la pintura flamenca, imágenes de Epinal... Me importa un comino el oficio, del mismo modo que este Dalí no me parece más que un virtuoso en tarjeta postal con un nomeolvides que él emplea como una base colectiva. Elegimos conscientemente el idioma más fácil; Dalí utiliza medios académicos que provocan el efecto de paradojas exhaustas. Puede ser que defienda sus obsesiones mediante aquéllos. En todo caso, gracias a ellos puede tutear a su vecino y, jactándose de su aislamiento, salvarse gracias a un orden encantador, pictórico.

Hay señores que creen posible protestar seriamente contra una lógica –medio de opresión– mediante otra lógica, o contra los cuadros mediante otros cuadros. No es más que un cambio de fetiches. Está claro que combatimos la escritura preciosa e individual con la ayuda de los

collages, un medio de idiotas presumidos, así como este viejo Yo, ¡un pantalón muy ajado! –el Yo, rúbrica póstuma tras la creación o, mejor dicho, el fracaso–. Pero el Yo corregía cuando la actividad se debilitaba: es la pintura de salvamento, en los recuerdos de la continuidad. El Yo es la capitalización psíquica, el pequeño beneficio.

Aragon nos habla de la magia negra que encontramos por todas partes, como *La vaca que ríe*. Sólo creo en las personas que comienzan por destruir los medios de su propio virtuosismo. Lo demás no es más que un pequeño escándalo que no subleva ni al lector, ni al espectador, fabricados de caucho y encantados sobre todo de este pompierismo diabólico.

Me sorprende que los musicales no ofrezcan aún programas psicoanalíticos. Aún no vulgarizamos lo suficiente. Sin embargo, tenemos la revista...

ANOTACIÓN [1932]

Los cuadros son prejuicios y, en último término, signos del miedo a la muerte. A cualquier precio se fija y se clava la vida que se desvanece en un trozo de tela. La forma es un límite, un agotamiento ceñido por una zona mortal, la de la anestesia.

El involuntario fundador del realismo académico fue Adán, esa fotografía malograda de un Dios malvado. Al hermafrodita de Adán sólo se le pasaba por la cabeza Eva, enamorada de su proyección; él la creó fraccionándose a sí mismo e idealizó de manera monótona su perdición; luego tenemos los gorriones de Zeuxis, el maniquí de Pigmalión y la imitación de Aristóteles, hasta llegar a las perfecciones del Museo Grevin.

Antes se repetía todo con un castañeteo de dientes, se estaba orgulloso de ser el mono habilidoso de los dioses derribados y se cimentaba una realidad lisiada y

“conscientemente ideada”. La pintura era un recurso miserablemente conservador encargado de asegurar al señor feudal y sus posesiones. En el mejor de los casos, se llega a un compromiso con los objetos fallidos: entonces se crea estilo, se llega a un arreglo del 25%. Pero así se eleva uno a lo más alto, y más de un socio de la ficción puede estrellarse. Pronto estará listo el cuadro; en otra ocasión, el motivo. Si efectivamente se inventaba algo, debía de ser más bien por timidez. Primero el realismo y luego la visión fueron considerados un defecto. Ambos habían reventado de forma dualista, como unos viejos pantalones.

La realidad, el objeto y el bello Emilio, a los que se atribuía temerosamente la inmortalidad, con la necia actividad reproductora habían quedado reducidos a prejuicios. Si eran reconocidos, había que contemplarlos con una mirada impertérrita; de este modo, quedaba castrada la visión. En los congeladores del estudio del artista se guardaban los bellos muslos de la primera madre, María; la sexualidad regulada se idealizaba a través de las vírgenes, y a los Pérez se les adoraba con pintura al óleo. Se estaba casado por lo civil con la realidad, se repetía fatua o desesperadamente la “bella persona”, para autoafirmarse a todo trance, en lugar de quitarse definitivamente de en medio (cada verdadero poema presupone el asesinato del ya existente). Todo ha sido un juego conservador de las variantes: se entablaba un campeonato técnico. La mayor parte del arte es humanamente inferior, propio de la enseñanza escolar.

Algunos titanes encumbrados están sentados en férreos pupitres, mientras los alumnos aterciopelados intentan imitar servilmente la obra ya realizada. Se entabla el campeonato de la imitación más perfectamente lograda; en este campo de deporte de los que carecen de recursos humanos, el uno lucha con su Tiziano contra el Velázquez del otro. Una economía hereditaria con réditos de color; la mayor parte de los cuadros consiste en una malograda fotografía que deforma los anteriores. Tal actividad parafraseadora está durando asombrosamente mucho.

Pero ¿qué ocurriría si los cuadros provocaran la muerte y el nacimiento de lo real, y la visión y el mito fueran las primeras fases de la realidad? Entonces ya no haría falta empaquetar carne congelada, sino que la realidad surgiría a partir de lo oculto; se desterrarían los prejuicios de la “persona asegurada” (más tarde, de la adquisición) y del objeto estable, signos de un astro moribundo. Entonces el arte ya no sería una mísera lata de conservas, sino que daría lugar a la explicación de por qué ha fallado la realidad establecida como patente de la burguesía: el arte como un instrumento de suicidio.

Ahora se ha dejado de repetir; ha cesado la algarada de la inmortalidad y los cuadros ya no quedan reducidos a *bibelots* metafísicos, sino que funcionan como herramientas prácticas. Ahora se nota que el hombre asegurado sólo es un obstáculo, la monotonía sexual del urogallo en celo, y la

técnica estimada es un intento de fuga, un truco para evitar la invención. Ya no se es el fiel trasunto de Dios, cuyos defectos fueron desesperadamente escondidos bajo el color. La leyenda de la perfección se derrumba.

Qué aliviados respiramos cuando Picasso encontró que la sombra no es una repetición. En lugar de la reproducción, ¡al fin una grata tendencia a la perversión!

La pintura había servido para conservar, frente a toda sospecha, los prejuicios del hombre. La técnica era un recurso para asegurar ese pútrido *bluff*.

La realidad asegurada era más o menos una camisa de fuerza; sin embargo, el hombre por fin se sintió más complejo que el espejismo de lo real perfecto y estable. Se acabó la armonía y la congruencia; ahora se saltaba desde la acolchada celda de seguridad de la razón hacia el vacío, y se sentía que la visión y los mitos no son ficciones, sino la etapa temprana y el inicio de lo real, al tiempo que suponen signos innegables de la diferencia entre el hombre y lo rígidamente real.

Al fin y al cabo, los cuadros surgen de lo invisible y oculto; y toda realidad asegurada, así como el yo y los objetos quizá sean putrefacciones envejecidas, excrementos del astro moribundo.

Al ver su imagen congelada reflejada en el agua, Narciso

envejeció y pasó a pertenecer a la academia. ¡Basta ya de repeticiones! Se está asqueado de uno mismo y se renuncia a las reproducciones. No en vano, el origen de toda creación es la perversión. Sin embargo, la visión genera la ironía frente al derrumbe asegurado, aunque al mismo tiempo con ella se puede uno defender de la propia obsesión.

¿Por qué una planta no habría de surtir un efecto más vehementemente erótico que todas las Venus de Milo? Ya está bien de gramática anatómica; que ésta sufra su derrota a manos de la perversión. Se acabó la actividad reproductora, y comienza la creación. La premisa para ello es la brutalidad irónica contra uno mismo, para así sucumbir a una transformación metamórfica. Hay que olvidarse de uno mismo como de un viejo paraguas y no seguir echando mano cobardemente del carné de identidad. Esto es lo asombroso de Picasso: cómo se expropia a sí mismo de manera imperturbable y permanente.

El arte como sociedad protectora de animales ha terminado. La actividad higiénica de la noble medida ha perdido prestigio.

El realismo imitador es únicamente una cobarde servidumbre. Nuestra libertad ha transigido demasiado tiempo con unos cuadros que servían aduladoramente a la conservación de la tipología, en lugar de transformarla de verdad. Adolf se vio reflejado en todos los Zeus. Fijar una forma que inspirara un miedo cerval era doctrina. A no ser

que se hubiera aumentado la amenaza caótica y se hubiera fortalecido formalmente la realidad moribunda con cuadros.

A cambio, se intentó sanear con la pintura un negocio fracasado; en el mejor de los casos, se interpretó la realidad, con lo que los cuadros, meras ficciones, no decían más que sandeces.

Los cuadros sólo tienen un significado para nosotros cuando a través de ellos se destruye la realidad y se vuelve a crear de nuevo. Así pues, los cuadros son unas herramientas que sirven para reforzar la crisis. No tienen que representar, sino ser. Se acabaron las apariencias decorativas y la realidad suprema de una estética en bancarrota. Los cuadros son seres vivos, fragmentos provisionales; no debemos enmascarar la muerte, esa fuerza vital, con esteticismos.

En cualquier caso, ahora han fallado los anticuados clichés de la estética, que estaban dominados por un estúpido hedonismo, por una desfasada sexualidad profesoral. La fórmula del genio estúpido que fotografía desde especialidades agotadas ha sido liquidada. Ahora se adecenta el maniquí de quien tiene una consciente voluntad de arte y se vale de la escuálida abstracción para crear una forma “ajena a la realidad”. Comentemos brevemente que la definición de una forma como abstracción presupone el viejo punto de vista naturalista, de modo que simplemente

se estiliza la imitación y se hace pasar por una realidad superior y distanciada.

Con esto terminamos. Los cuadros aspiran a surtir efecto, actúan como fragmentos vivos y mortales: se acabó la pintura como aseguramiento. Durante demasiado tiempo hemos endosado a la estética una metafísica en bancarrota.

Renunciemos a toda existencia conceptualmente purificada. La barahúnda de la perfección ha perdido prestigio. Ahora los cuadros sirven para aumentar la inquietud y el desorden, en lugar de permanecer aletargados como espíritus podridos y enmohecidos.

Para finalizar: en los cuadros de Picasso, el hombre y su realidad aparecen “desestandarizados”. Rechacemos el rancio acuartelamiento.

BRAQUE, EL POETA [1933]

En sus últimos cuadros, Braque destruye definitivamente la realidad racionalmente restringida, que se limitaba a objetos normalizados y previamente existentes. Los objetos únicamente significan experiencias normalizadas. Sin embargo, lo real desborda la valoración cotidiana, como la persona compleja destaca por encima de todo yo consciente. Lo forzoso de ese arte alucinatorio reside en la fuerza para plasmar lo invisible y oculto, de lo que nace todo lo real. Tanto los poemas como los mitos señalan la insatisfacción del hombre con lo real normalizado e indican que el alcance del alma va más allá de la realidad hecha consciente. Tal poema formalmente alucinatorio no se puede medir con una valoración estética, ya que ésta no es capaz de aislar lo esencial, a saber, el hallazgo de la forma. Estos cuadros, que nacen de una contemplación forzosa, están articulados con arreglo a los acentos de los *shocks*; los

últimos trabajos de Braque se definen por una especie de ensoñación.

En otra época, todos los sucesos ocupaban el centro de la visión, a la que era inherente una fuerza colectiva, mientras que ahora las visiones, desesperadamente enajenadas, se deforman.

Toda alucinación provoca la destrucción del yo consciente, y el hombre sufre al experimentar que la verdadera poesía es un proceso universal incesante que tiene lugar dentro de cada uno, más allá de la voluntad y del conocimiento. Escribir poesía ya no consiste en tener cierta destreza para la rima, sino que es un elemento de toda existencia al que nadie puede sustraerse.

Tanto el mito como el cuadro muestran la no coincidencia del acontecer humano con la realidad normalizada. Esto significa que lo conscientemente real abarca sólo un mínimo de la realidad, y que la imagen del mundo sujeta a la causalidad sólo contiene una ambigua selección de ella, del mismo modo que el yo consciente supone una limitación del acontecer anímico.

Los procesos alucinatorios y sus sumas pictóricas no se corresponden de ningún modo con las sucesiones reales, y las visiones surgen en lo esporádico y en la analogía.

Ahora Braque reúne en una sola forma las analogías

realmente opuestas, del mismo modo que antes fusionaba mediante la simultaneidad los puntos de vista normalmente separados.

Desde una perspectiva clasicista se valoraba el arte como un intento de ordenar una imagen del mundo existente. Nosotros, por el contrario, creemos que a través de las visiones se aumenta la cantidad formal y, con ello, se incrementa el desorden y el sinsentido del mundo. Los últimos cuadros de Braque vuelven a teñirse de lo invisible y oculto, y lo real es confrontado con objetos completamente nuevos. Ahora los cuadros se enfrentan subversivamente a lo real, pues ya no se trata de una inerte conservación, sino de la metamorfosis de la existencia. Crear por arte de magia una nueva forma pasa a ocupar el centro del interés; de este modo, el único criterio de los cuadros ya no es la destreza técnica o la composición equilibrada, sino sencillamente lo poético.

En la alucinación va desapareciendo el yo cargado de convenciones; las numerosas variantes y las fachadas de segundo orden se pierden, y el observador adquiere una libertad prodigiosa con respecto a la tradición y la historia. Con la desaparición de la memoria y la pérdida de la conciencia, el individuo, en principio, es dispensado de las convenciones sociales. Sin embargo, este sentimiento tardío del yo, esta última adquisición, significa sobre todo una resistencia, una diferenciación que se va extinguiendo

hasta desaparecer a través de la actividad y el acontecer espontáneos. A cambio, con la alucinación se llega a la identificación con la forma. Esa equiparación supone un proceso profundamente erótico, semejante a cuando una persona se fusiona con otra y es destruida por ella. Esta identificación con la visión es equiparable al suicidio. De ahí que la visión cause temor, pues con ella se hunde uno en la impotente falta de voluntad y se sumerge desvalidamente en el oscuro y encrespado oleaje del presentimiento. Pero es precisamente a partir de esa entrega tan dolorosa cuando surge con claridad la verdad de los cuadros, que ahora son configurados por un destino fatalmente forzoso. También en Braque ha irrumpido un intervalo romántico; la alucinación ha pasado a ocupar el centro de sus cuadros.

Para crear formas nuevas tenemos que despedirnos del mundo habitual y de las ideas familiares; es decir, debemos abandonar lo colectivo óptico. Todas las nuevas visiones, toda forma o idea que se condense en el ser, requieren el olvido, una anestesia con respecto a la realidad, ya gastada. De este modo, sin embargo, uno se expone al automatismo de las visiones y entonces la persona ya sólo supone una fuerza fluida; el yo rígido, resto mortecino de una fe en la inmortalidad, queda así liquidado. Es normal que tal disolución del yo cause temor, pues el débil corre peligro de sucumbir a los atavismos. Entregado ahora a un suceso alucinatorio, se suceden las analogías, que ya no guardan ninguna relación con lo racional ni con lo real.

Estos nuevos trabajos de Braque nacen de una experiencia fundamental: la sensación de incongruencia tanto de la visión como de la realidad normalizada. Estos cuadros ya no constituyen una interpretación, sino que en ellos se condensa una forma nueva; tanto los poemas como los mitos son únicamente fases tempranas de lo real. Ya no se trata de corroborar una realidad dogmática, sino que se intenta la recreación metamórfica de lo real. Toda forma contemplada es una fuerza de lo real y, por ello, carece de sentido calificar el arte de Braque como de no realista. De todos modos, ese arte no contiene la habitual realidad gastada, y las pretensiones conservadoras de mantenerla ya no se cumplen servilmente. La mayor parte de todo arte es reaccionaria precisamente porque está al servicio de la conservación de la existencia conocida y familiar.

No obstante, los procesos anímicos espontáneos no transcurren como el mecanismo causal de la realidad normalizada. Una señal de esa diferencia entre el suceso ingenuamente fatal y los procesos mecanizados es la forma. Para nosotros la forma es algo espontáneo, mientras que el objeto representa una concentración de convenciones envejecidas. Está claro que la forma que no imita modelos preconcebidos no puede ser verificada, del mismo modo que tampoco puede ser demostrado un milagro o un sueño. Ahora el único criterio de la pintura es encontrar la forma, es decir, preguntarse qué aporta el pintor a lo real de una realidad todavía desconocida. La forma se diferencia tanto

del objeto porque éste guarda relación con una gran cantidad de ideas mecanizadas y conscientes, mientras que la forma surge de un suceso forzosamente alucinatorio; pero precisamente en el imperativo inexorable, en el automatismo de la contemplación, reside la fuerza que hace creíble la nueva forma. Tal figura visionaria no está sometida a los habituales contextos reales, sino que nace del proceso de las visiones esporádicas. Esto significa que la forma es un conjunto de analogías esporádicas, mientras que el objeto supone la entumecida sedimentación de los procesos firmemente asegurados.

Valoramos los procesos causales conceptualmente comprensibles porque suponemos poder crearlos una y otra vez. A partir de ahí tenemos una sensación de vida asegurada, de un retorno regulado, mientras que con la visión se puede alcanzar el incremento formal y el hechizo de lo real. El valor de la visión estriba sobre todo en la insurrección metamórfica frente a lo existente. Ya no se trata de asegurar la persona o la realidad, sino de transformarlas; así concluye el prejuicio de una realidad constante y unívoca.

La configuración formal de Braque se rebela contra el cuerpo que se nos ha impuesto y contra toda estructura fatal. Braque crea visionariamente figuras en las que los signos discrepantes aparecen unificados. Estas formas nacen de diferentes etapas del proceso alucinatorio. El

hombre religioso estaba centrado en Dios, en quien se desposaban la visión y el mundo cotidiano. El observador actual ya no está ligado a un centro; Dios ya no es un estímulo, pero tampoco un obstáculo para las visiones. La antigua visión religiosa era imitativa, un ejercicio extático entre los dogmas y los modelos sancionados. Sin embargo, ahora las visiones obligan al aislamiento; hemos sido concebidos como criaturas en permanente huida y transformación. Nuestro ser ya no descansa estáticamente, sino que lo percibimos como una rápida metamorfosis y como una caída mortal. A través de las visiones, primeras fases de la realidad, ampliamos y modificamos lo real.

Todo mito designa la diferencia entre el hombre y la existencia impuesta, y también –sarcástica ironía– que toda la libertad humana sólo está garantizada en la forzosa caída de las visiones.

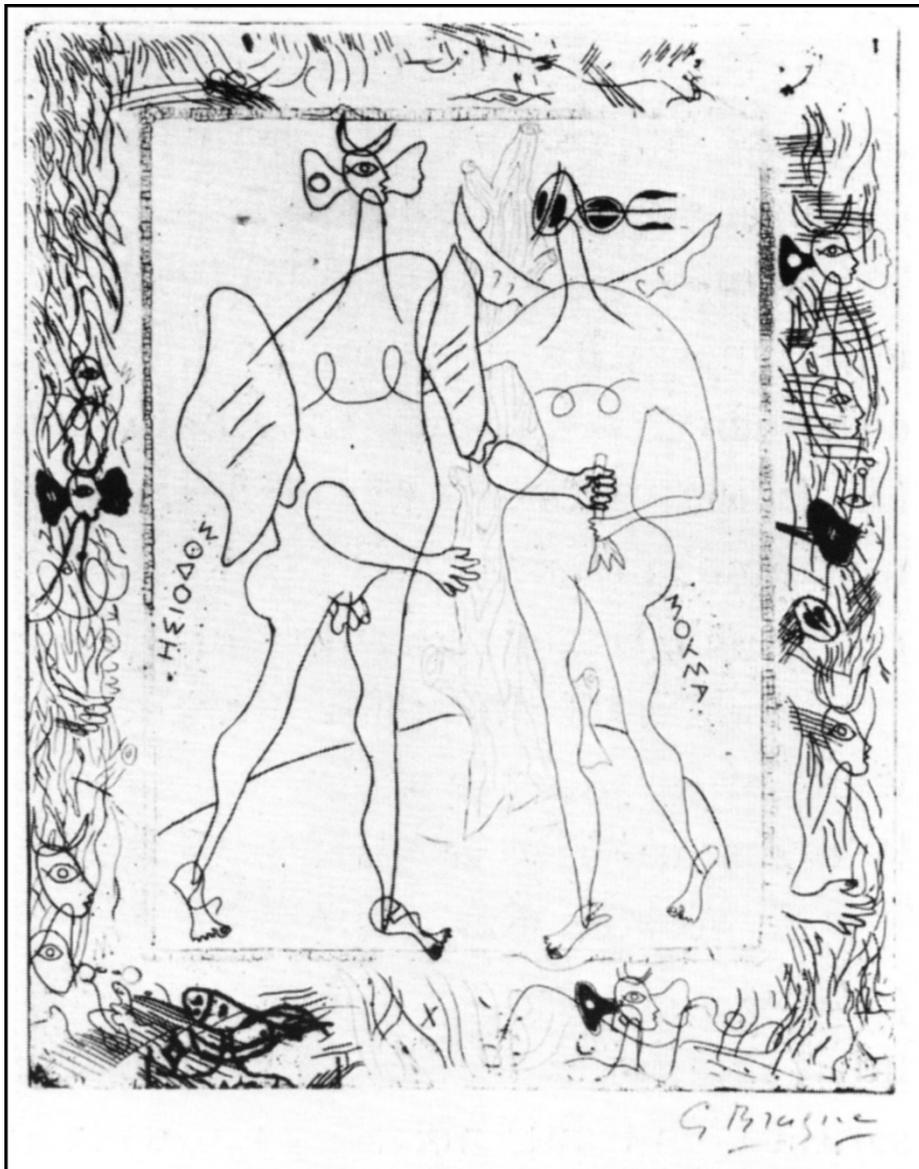
El hombre está insatisfecho con su estándar físico y lo transforma mediante poemas y cuadros. Uno defiende la alucinación errante de la dolorosa inmutabilidad del propio cuerpo. Cada nuevo hallazgo formal procede de una inquieta insatisfacción con la norma, y nos da la impresión de que lo fantasioso no se puede separar de la perversión sexual. Conocemos las manifestaciones de tal profunda perversión, que nos recuerda al viejo totemismo. Percibimos que el cuerpo, siempre igual, apenas puede satisfacer las tendencias polimórficas y siempre cambiantes

del alma, del mismo modo que los instintos eróticos apenas pueden quedar satisfechos con el estándar formal heredado. De este modo, se produce un conflicto entre los impulsos polimórficamente cambiantes y la forma impuesta. Los mitos dan numerosas pruebas de ello.

Mencionemos en este contexto los aguafuertes de Braque sobre Hesíodo. Estas figuraciones ya no repiten monótonamente el cuerpo humano, sino que las formas son configuradas como analogías visionarias. Toda imitación realista supone un intento desesperado del hombre en peligro por afirmarse y mantenerse. Así, al arte metamórfico se le opone un realismo conservador que ante todo está biológicamente determinado. Pero entonces se rompe el timorato tabú de una realidad dogmática y uno ya no se aferra temerosamente a la conservación de la propia especie, sino que el hombre se convierte en instrumento de la transformación. Braque dibuja ahora formas similares a microcosmos, y a través de su concepción metamórfica, se destruye la idea de la persona constante. Toda repetición viene definida por el miedo a la muerte. Ya nadie quiere ser escultor de sombras, sino que se plasman visiones que brotan de lo oculto, de lo que todavía no es. Así, desde las formas míticas de Braque se abre camino lo que todavía no se ha hecho realidad, y ya no se trata de mantener el ser, sino de crearlo.

Recordemos los antiguos mitos de la transformación,

signos de una profunda perversión que reflejaban la huida del hombre de la rigidez y de la fijación. Estos viejos mitos están colmados de impulsos metamórficos.



[13] Georges Braque: Ilustración de La Teogonía de Hesíodo (Suite Vollard), 1932, aguafuerte, 36,6 x 29,8 cm (plancha), 53 x 38 cm (lámina), serie de 50 ejemplares.

Para Braque los cuadros se han convertido en fuerzas que modifican al hombre y su realidad. A la incertidumbre de las visiones en fuga se oponen los días que permanecen demasiado tiempo inalterados. Pero estas visiones no son una ficción, sino fases tempranas de otra existencia. El mito es un elemento de lo real, y la poesía se convierte en el origen de la realidad.



Georges Braque. Le gueridon, 1911