

Ernesto Sabato

SOBRE EL ARTE ABSTRACTO

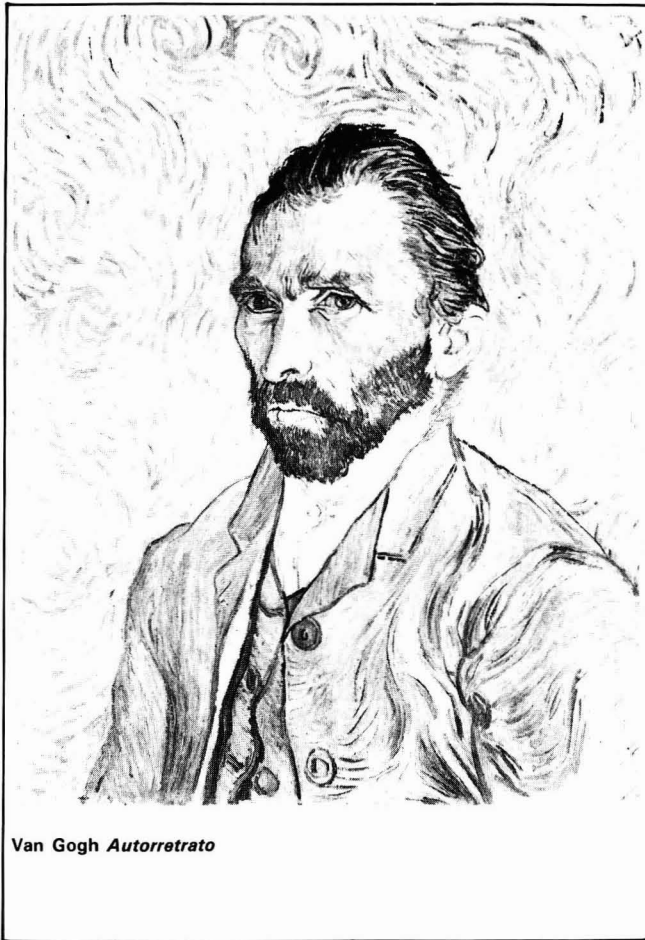
Cierto vigoroso esquematismo constituye la fuerza —al mismo tiempo que la precariedad— de Marx, Freud y, en general, de todos los fundadores de escuelas e ismos. Constituyen todos ellos algo así como hombres de acción del pensamiento; seres que, dotados de una gran intuición para lo fundamental, no sufren las infinitas dudas que otros pensadores sienten ante los matices; características que si hace a éstos más sutiles para percibir las finezas de la realidad los inhabilita, en cambio, para registrar las grandes líneas de fuerza, como esos sismógrafos demasiado sensibles —adecuados para los temblores casi imperceptibles— que saltan y son desquiciados por los grandes terremotos, sin poder registrarlos. Estos matizadores de las ideas son los que luego enriquecen, con arabescos y esfumaturas, el planteo un poco brutal de aquellos pioneros del análisis, hasta que las grandes y vigorosas líneas quedan de tal manera atenuadas, divididas y borradas que se impone la tarea de un nuevo espíritu esquemático que revigore el dibujo ideológico; de la misma manera, y por causas psicológicas análogas, que al desmenuzamiento final de los impresionistas debía suceder el constructivismo de Cézanne.

No considero injusto colocar a Wilhelm Worringer en esa clase de espíritus esquemáticos. Sus ideas sacudieron la estética del siglo XX y replantearon el problema de las artes plásticas a una luz intensa y aleccionadora. Sus defectos capitales, a mi juicio, son dos: el primero, que pone en un solo saco todas las manifestaciones del arte abstracto, tratando de explicarlas siempre mediante su hipótesis central; y segundo, que juzga rectilíneamente problemas que son dialécticos y zigzagueantes.

No es necesario recordar *in extenso* las tesis capitales de Worringer. Bastará recordar que para él existen dos artes opuestos —el abstracto y el naturalista—, no por causas de mayor o menor dominio técnico, ni por una más o menos evolucionada capacidad estética, sino como consecuencia de necesidades espirituales diferentes: mientras un arte naturalista es el resultado de una feliz concordancia entre el hombre y el mundo, como en la gran época de Pericles, la tendencia a la abstracción ocurre en civilizaciones cuya actitud espiritual es completamente opuesta y en las que prevalece un sentimiento de separación, de discordancia, de desarmonía entre el ser humano y la naturaleza, tal como acontece entre los egipcios.

El texto que ahora reproducimos apareció en la revista cubana *Ciclón* en 1956. En pleno apogeo del arte abstracto, Sabato vaticinaba la vuelta al arte figurativo. Como aquella revista ya sólo es accesible en muy contadas bibliotecas, lo ponemos aquí al alcance del público lector.

Ernesto Sabato nos lo envía como un homenaje a la *Revista de la Universidad*, al cumplirse un año de su Nueva Época.



Van Gogh Autorretrato

Las ideas de Worringer proyectan una intensa luz sobre las manifestaciones artísticas de pueblos y civilizaciones que habían sido juzgadas, con una mezcla de candor y arrogancia, como estadios preparatorios y defectuosos del gran arte naturalista europeo. Pero es lícito acusar a Worringer de un fuerte esquematismo.

El solo análisis del mundo griego basta para comprender hasta qué punto las tesis de Worringer han de ser tomadas con infinitas precauciones. Las fuerzas del espíritu no actúan jamás en una sola dirección sino que, manifiesta u oscuramente actúan sobre ellas las fuerzas antagónicas, de modo que la superficie de una cultura es siempre móvil; y aún cuando parezca tranquila o apenas estremecida —como en la gran época de Pericles—, corrientes profundas crean lo que podría llamarse el mar de fondo de una civilización. Así, en el momento mismo en que la cultura helénica parece cul-



minar en el espíritu de olímpica serenidad, en el instante en que —según los acreditados lugares comunes— parecen reinar el equilibrio, la gracia, la medida y la proporción, en ese instante en que, como nunca en la historia, el hombre y el mundo parecen profundamente reconciliados, en ese mismo instante ejemplar de la cultura, a pesar de esas manifestaciones externas (y en rigor por las mismas causas) tremendas fuerzas agitaban el fondo del alma griega, de modo que mientras Sócrates aconsejaba —*et pour cause*— la proscripción del cuerpo y sus pasiones, en el escenario ateniense Eurípides desataban la furia de sus bacantes.

¿Cómo conciliar este dramático dualismo del alma griega con la famosa serenidad olímpica del Panteón de los Lugares Comunes? ¿Y hasta dónde puede creerse en esa armonía entre el hombre y el mundo que según Worringer explicaría la creación de un arte naturalista y “clásico”? Habría tal vez que admitir que sólo en algunos y felices instantes de equilibrio el pueblo griego fue capaz de crear el arte naturalista de la Venus de Milo, mientras que luego (o simultáneamente), mediante esa dialéctica de las fuerzas contrarias, creó monstruos tan desmesurados como *Las Bacantes*. Y aquí habría que observar —como más detalladamente veremos en el caso del Renacimiento— que no es la abstracción la única manera en que el espíritu insatisfecho y angustiado se revela sino, y con suma frecuencia, el romanticismo o el expresionismo.

Que es una de las críticas fundamentales que pueden hacerse a la teoría de Worringer y, sobre todo, a la de su discípulo Hulme en el análisis que éste hace del arte renacentista y moderno.

Como si esto fuera poco, precisamente en esos mismos griegos que practican el naturalismo surge la abstracción, sobre la base de razón pura y geometría, fundamento de todo el racionalismo occidental y de toda la ciencia positiva. ¿Cómo compaginar esta nueva y trascendentalísima forma de la abstracción con la tesis de Worringer? Y como si eso no bastara y la confusión aún fuese insuficiente, obsérvese que la abstracción racionalista de los platónicos tiene en parte raíces egipcias, a través del pensamiento pitagórico y su teoría de los dos mundos.

Con ellos se inicia en Occidente esa dualidad que constituye uno de los rostros de nuestra visión del mundo, esa mezcla de misticismo y racionalismo, de éxtasis y geometría que, pugnando con el espíritu existencial, perdura hasta hoy y se manifiesta en algunas expresiones platónicas del arte abstracto de nuestro tiempo.

Según Hulme, epígono de Worringer, hay dos grandes períodos en Europa: la Edad Media y el Renacimiento. En el primero se cree en el pecado original, en el segundo no; todo lo demás nace de esta enorme diferencia. En la Edad Media los hechos son la creencia en la radical imperfección del ser



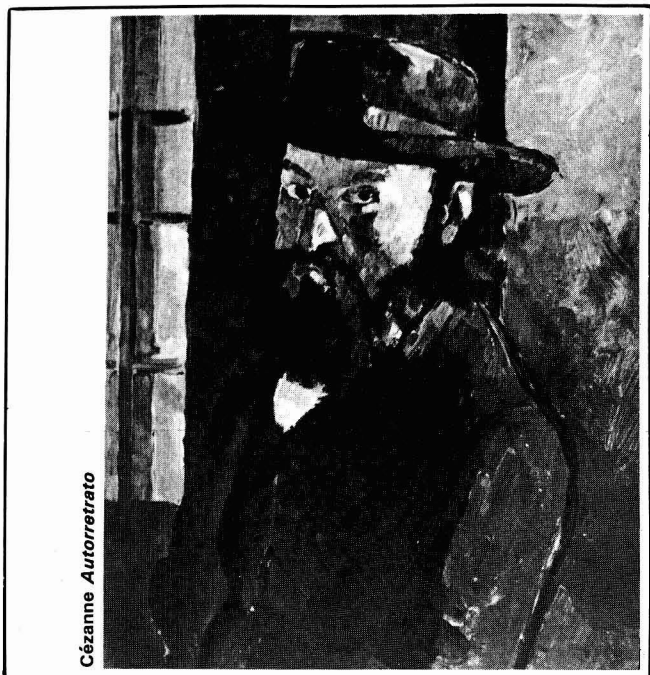
humano y la subordinación del hombre a ciertos valores absolutos, creencias que constituyeron el centro de toda civilización con inclusión de su economía. Por el contrario, la ideología renacentista considera al ser humano como esencialmente bueno y de esa tesis capital se sigue todo el mundo de sus creaciones. La diferencia entre estas dos maneras de considerar la realidad se manifiesta en sus dos antagónicas concepciones del arte: en tanto que el arte renacentista es vital y encuentra placer en la representación de *las formas humanas y naturales*, el arte bizantino que lo precedió buscaba una austeridad, una perfección, una rigidez que las cosas vitales no podían ofrecerle; y así, el hombre, subordinado a valores absolutos y eternos, busca en *las formas abstractas* la expresión de su intensa emoción religiosa, el intento precario pero de todos modos bien dirigido de aludir desde un mundo temporal y cambiante a un Universo Inmutable y Eterno. El *humanismo*, con todas sus variantes de *panteísmo*, *racionalismo* e *idealismo*, representa, según Hulme, la antropomorfización del mundo. Al comienzo, la concepción del hombre esencialmente bueno se manifiesta en una forma a veces heroica, tal como en el arte de Donatello, Miguel Angel o Marlowe; un humanismo de esta clase tiene aún, a juicio del implacable Hulme, cierto atractivo, pero no merece que se lo admire demasiado porque lleva en germen el *romanticismo*, sentimental y utilitario; tarde o temprano, aquel humanis-

mo tenía que desembocar en un ser tan abominable como Rousseau. Frente a esta modalidad antropomórfica, suficiente y superficial, el arte abstracto de nuestro tiempo vendría a reivindicar *una nueva trascendencia*, una nueva actitud religiosa en búsqueda de lo absoluto.

Hay mucho de verdad en este planteo de Hulme como lo hay, en general, en el de Worringer. Su defecto capital, a mi juicio, es que no ven el proceso dialéctico de la historia y, en particular, el desarrollo contradictorio de la expresión artística.

Hulme no advierte que el Renacimiento es el resultado de un doble movimiento, pues si por un lado, como consecuencia del espíritu terrenal y mundano de la clase que surge gracias al desarrollo de las comunas, está animado de una tendencia naturalista, por el otro, y como consecuencia de la misma causa, significa el comienzo de una actitud maquinista y científica. Mientras lo primero conduce a lo concreto, lo segundo inevitable ha de producir un universo abstracto. Y esta nueva abstracción, al menos la que proviene de este proceso, lejos de significar el triunfo de un espíritu religioso significa la reducción hasta sus últimos términos de un espíritu profano.

Si la tesis de Hulme fuese correcta, el arte abstracto de nuestro tiempo sería la búsqueda de una nueva trascendencia, y, lo que aún es más discutible, el único camino artístico



Cézanne Autorretrato

para lograrla. Contra estas dos perentorias afirmaciones cabe proponer las siguientes causas del arte abstracto contemporáneo:

Primera: el Renacimiento humanista y profano que tanto desdeña el ensayista inglés. Debajo de los sutiles estremecimientos de la carne hay en las figuras de Leonardo —para señalar un arquetipo— los invisibles pero rigurosos esqueletos de sus triángulos y de sus pentágonos, y el todo ordenado según los cánones de la Divina Proporción y de la Perspectiva. Escribe en su Tratado: “Dispón luego las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que te has propuesto hacer efectiva, sometiendo a la perspectiva las magnitudes y medidas, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales”. Y en otro aforismo agrega: “La perspectiva, por consiguiente, debe ocupar el primer puesto entre todos los discursos y disciplinas del hombre. En su dominio, la línea luminosa se combina con las variedades de la demostración y se adorna gloriosamente con las flores de la matemática y más aún con las de la física”. Piero della Francesca, pintor y geómetra, es el antepasado directo de Cézanne, quien, con sus pirámides, cubos y cilindros, es el antepasado de los abstractos, a través de los cubistas. No es casualidad que los cubistas resucitaran la sección áurea y se interesasen por Luca Pacioli. Esta genealogía vincula indiscutiblemente a los abstractos de nuestra época con el humanismo, la ciencia y el dominio burgués del mundo exterior. Nada, al menos por este costado, de misticismo ni de transcendencia: Renacimiento liso y llano, humanismo técnico y profano, no de papeles antiguos y excavaciones, sino de cartógrafos, geometrías, fortificaciones, ingenieros, máquinas de hilar y fundición de cañones.

Y como consecuencia, y al contrario de lo que supone Hulme, la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a través de los espíritus románticos, que, desde Donatello y Miguel Ángel, hasta Kierkegaard y Dostoievski, encarnan creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnolátrico de una civilización burguesa. Sus últimos descendientes los hallamos entre los post-impressionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los *fauves*

y los expresionistas, entre los surrealistas y, en fin, entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción, derivaron hacia la realización de objetos concretos, inventados por su propio yo y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba; actitud típicamente romántica y autista, por más que el ascetismo de sus formas geométricas pudiese llamarlos a engaño.

Segunda: la dialéctica interna del propio arte. Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la época sino que también obedecen a la dinámica intrínseca de su propia evolución: a la lucha de escuelas, al agotamiento de las formas, al cansancio y hasta al mero espíritu de contradicción que tan a menudo es propio de los artistas. Así, no sin seguir los grandes arcos de cada periodo (romántico o gótico, renacentista o barroco), los creadores, siempre personales y anárquicos, ejecutan desplazamientos individuales a la izquierda o a la derecha, por arriba o por debajo de las grandes líneas. Y en el gran arco que constituye lo que podría llamarse “el arte de nuestro tiempo”, podemos encontrar tendencias tan contrarias como el constructivismo de Cézanne y el expresionismo, el riguroso problema de los cubistas y el desorden surrealista. En los últimos años, sobre todo en la Argentina, esa dialéctica interna de las escuelas ha provocado un creciente auge de la abstracción, lo que no sólo no significa que el arte figurativo quedará enterrado para siempre, sino, por el contrario, que ha de resurgir en una próxima e inevitable revancha, si la tesis que vengo desarrollando es correcta.

Tercera: el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. La burguesía que, mediante la ciencia, desencadenó el más poderoso proceso de abstracción que ha conocido la humanidad, no dejó por eso de ser “realista”, es decir, miopemente adherida a la capa más superficial y mundana de la realidad. Y de ese modo, paradójicamente, preparó su propia tumba espiritual, al convocar fuerzas mentales que han ido mucho más allá de lo que sus gustos mezquinos y confortables podían desear, hacia las zonas platónicas de las puras formas. Mediante esta independización y esta transcendencia de las fronteras burguesas, el arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.

Cuarta: el caos. Que es, de las cuatro causas señaladas, la única a la que puede (y debe) aplicarse parcialmente la tesis central de Worringer sobre el esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de cierto arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe, muchos se aferran a un Orden Geométrico.

Ciertos espíritus angustiados tienen a menudo la tendencia a buscar en la claridad y seguridad de una organización matemática un sistema de coordenadas al cual aferrarse y en el cual encontrar la calma que su desorden interior les niega. Ya sostuve que el platonismo sólo podía haber sido imaginado por hombres demasiado preocupados por las pasiones de su cuerpo y de su alma. El platonismo de Sartre en la Náusea no tiene otro origen, como tampoco es posible explicarse de otra manera que espíritus tan románticos, oscuros y expresionistas como Mondrian, Kandinsky y Vantongerloo hayan derivado hacia el arte abstracto.

Santos Lugares, 1956