

Jorge Eduardo Hurtado G.*

PRINCIPIOS FILOSOFICOS DEL ARTE ORIENTAL

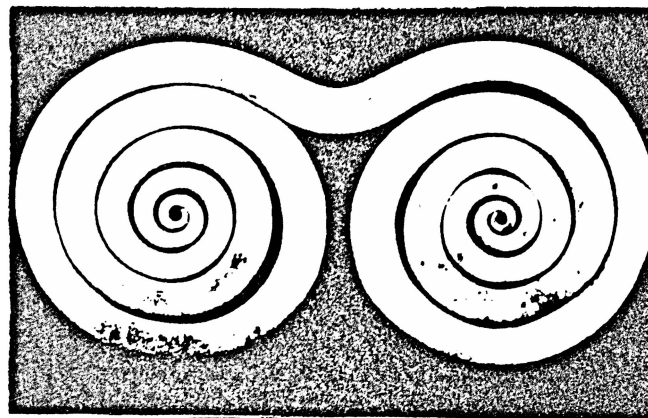
En su "República", Platón imagina un gobierno perfecto en cuyo vértice supremo residen los filósofos, pues, asegura, el bienestar social no se logrará si la rectoría de los asuntos humanos no es ejercida por aquellos que conocen los divinos. La propuesta de Platón, como se sabe, ha sido desdeñada por todos los pueblos; no obstante, si esa obra suya constituye un memorable fracaso en el terreno de lo práctico, es, y antes que eso, la prolongación última de su visión filosófica. Con anterioridad a ella, todas las pasiones y oficios humanos han sido observados por el gran filósofo desde el mismo vértice. Tras hojear un libro elemental de historia del mundo podemos afirmar con ironía que la utopía platónica no ha hallado realización en ninguna parte distinta de su mundo de las ideas; pero no podremos desconocer que sí son legión los hombres que, habiendo o no leído sus obras, han visto el mundo de manera idéntica a la suya y han alcanzado la felicidad siguiendo los principios que se desprenden de ella.

Con esta introducción no queremos solamente justificar el título de este trabajo, ni en general la intromisión, un tanto descortés, de la filosofía en los predios del arte, sino penetrar en un hecho de mayor importancia.

El vértice filosófico o, preferiblemente, metafísico, hubo de ser convertido por Platón en expreso punto de vista para la discusión filosófica, ante la creciente oleada de sofistería y escepticismo que se apoderaba del pensamiento griego. En otras regiones, sin embargo, tal visión metafísica mantuvo su expresión espontánea y mítica, pero de todas maneras, sólida; o, tal vez, más sólida aún, si consideramos que, como dice Borges, "cuando un autor se pone a razonar lo sabemos débil". Platón hizo descender el mito al diálogo creyendo fortalecer su verdad oculta, cuando en realidad, la discusión no lograría sino envilecerla.



Pectoral con espirales divergentes.



*Profesor Asistente Universidad Nacional

De todas formas, esta contemplación central de todas las realidades humanas, naturales y divinas desde el punto de vista metafísico es algo que, no por informalado en el lenguaje racional y profano que nos enseñó el propio Platón, deja de estar presente en las otras culturas; al contrario, lo está de manera más fuerte, por el hecho mismo de no haber incurrido esas culturas en racionalismo.

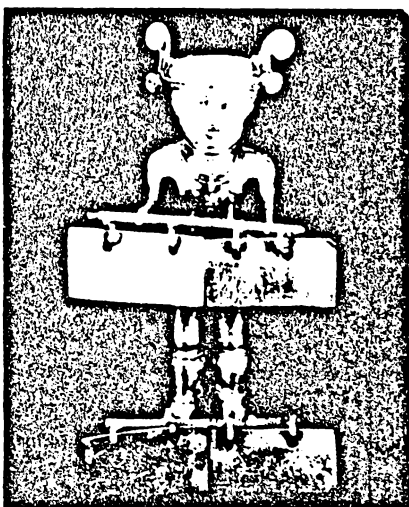
Pero, tanto en el Platonismo como en las otras culturas, lo metafísico no es solo punto de observación sino también elemento constitutivo de todos los oficios humanos. El arte, en particular, es visto como algo indisolublemente ligado al conocimiento. Si bien Platón y los medievales insisten sobre la identidad de conocimiento y belleza, el caso de China es más notorio en la medida en que fueron directamente los filósofos taoístas los que impulsaron el nacimiento y guiaron el ejercicio de una de las manifestaciones artísticas más refinadas y exquisitas de la humanidad: la pintura paisajística de ese país.

La identidad, para decirlo con la fórmula occidental, de conocimiento y belleza es algo sobre lo cual se hace un énfasis tan grande en los textos clásicos chinos sobre arte, que es innecesario citar algo de ello aquí. En ellos se insiste que el arte tiene una naturaleza cognoscitiva y no meramente sensible, concepción absurda a la que paulatinamente ha

fielmente un rostro sino un arquetipo, la abstracción de la ira, por ejemplo; es abstracto el arte medieval, pues logra representar la abstracción de las cualidades y virtudes del santo; y es por ellas que lo alarga, no por un error en la visión o por un desconocimiento de la perspectiva, la cual, para ese efecto, se convierte en un estorbo; es abstracto, finalmente, el arte chino, pues el artista no está interesado en el dibujo del árbol tal como aparece ante los ojos sino como dice la mente que es cuando ya se ha abstraído su ritmo y su vivacidad. Por eso todo arte interesado en el verismo sensible, como es gran parte del arte occidental desde el Renacimiento, es un arte que, por no estar interesado en el uso pleno de la esfera específicamente humana de la intelección, es decididamente inferior: un arte de superficies, una ilusión óptica, un juego infantil al asombro. Salvo excepciones muy notables, se puede decir que Occidente sólo volvió a comprender esto en el Impresionismo; pero su arte ya estaba herido mortalmente por otros vicios, y por ello no ha podido recuperarse.

Así, el artista oriental buscaba representar con pocas pinceladas el espíritu del tema, el cual, para ser captado, requería de una gran concentración de su intelecto. Y en tal grado era dominante esta exigencia, que algún arte oriental llegó a hacerse demasiado abstracto, casi imperceptible, por la misma época en que el arte occidental ansiaba hacerse más y más realista, o sea, más y más sensible.

Colgante antropomorfo con rasgos quimbayoides.



llegado Occidente luego de su caída en el empirismo. Hay que recordar aquí que "estética" viene de "aisthesis", sensación, en griego; lo estético es simplemente lo sensible, esfera de la cual también participan los animales; el hombre, por el contrario, abstrae, y esa es la razón por la cual es válido decir que es abstracto el arte primitivo, pues la máscara no intenta de ninguna manera reproducir

El taoísmo impulsó la pintura por considerarla un medio adecuado para el logro de dos fines: a.- un fin personal del artista, quien buscará llegar por medio de su arte a un conocimiento mayor sobre las realidades profundas del universo, y b.- un fin, digamos, social, en el cual la pintura servirá de sugerencia al espectador de ese conocimiento al que ha llegado el artista. Creo, y no creo estar simplificando sin control, que estos dos objetivos no sólo carecen de análogos en la pintura occidental posterior al Renacimiento (o sea, en aquella que más reclama el nombre de arte), sino que también son totalmente opuestos a los suyos. En efecto, a partir del triunfo del individualismo en tal época, se irá consolidando la idea de que los fines del arte son a.- la expresión subjetiva, en lo que se refiere al artista, y b.- la caída en el torbellino del genio, en cuanto al espectador. La oposición es perfecta: el conocimiento se opone a la expresión tanto como lo objetivo a lo subjetivo.

Como decimos, los textos y cánones taoístas insisten reiteradamente en la naturaleza de la pintura como medio para el conocimiento último; más para ese

fin, los occidentales no reconocemos como medio sino la especulación discursiva o, lo que lo hace aún más difícil, la enseñanza. En Occidente, tal conocimiento requiere necesariamente el filtro del lenguaje, filtro que tarde o temprano se convierte en obstáculo. El carácter ideográfico de la escritura oriental parece haber hecho posible algo que en Occidente se busca con afán en las últimas décadas: la ruptura de la conexión entre el conocimiento y el lenguaje. Nuestras palabras precisas se han convertido en blanco de severas críticas. Particularmente, en el caso de la filosofía, se acusa a muchos conceptos el llevar consigo un abuso de nuestra capacidad de construir unidades en la mente, de nuestra excesiva exactitud; pero cuando nos encontramos con que uno de los términos filosóficos fundamentales del pensamiento chino es Yang, que quiere decir "el lado claro de la montaña", o que nuestra expresión "lo uno y lo múltiple" se dice expresa por medio del ideograma correspondiente a "los mil reflejos de la luna en los ríos", entendemos por que la pintura constituía en China un medio tan idóneo como el libro para la expresión filosófica; pero también comprendemos, de paso, que una lengua así habría ahorrado muchas angustias a un Mallarmé o a un Nietzsche.

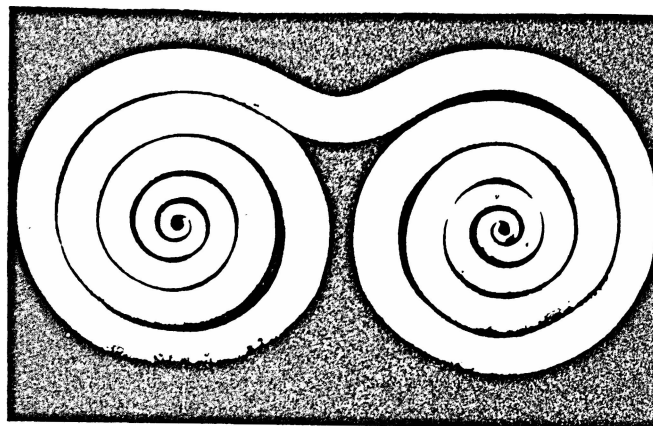
En Occidente son muchos los filósofos que, tras muchos análisis, han llegado a la conclusión de que, a pesar de todos los esfuerzos que en ello se invierta, la realidad última es inefable. Acostumbrados desde Grecia a expresarlo todo por medio de palabras, esta afirmación resulta irritante para muchos, inadmisibles para otros. El taoísmo llega igualmente en sus obras filosóficas a la misma conclusión, pero su pintura parte de ella como base firme. Mas la pretensión de esta pintura no será la de hacer aquello que las palabras no alcanzan, sino tan solo el intentarlo, el llevar la búsqueda más allá del lenguaje discursivo para encontrar que tampoco en ella queda ni puede quedar apresado lo absoluto. Colocada en un nivel lingüístico superior al de la filosofía, la pintura taoísta no se ufana de haber abarcado lo inabarcable, y tal será uno de sus grandes méritos: el de no ser una obra acabada de autor, sino algo así como un eco espiritual del mundo. Como dice George Rowley, "para los chinos la verdad no es verdad sino es sutil y los principios de la creación artística sobresalen por su inapelable sutileza." En Occidente, el concepto preciso corresponde a la pintura acabada tanto como, en Oriente, el vocablo imaginativo a la pintura sugerente.

La abstracción intelectual que, como hemos dicho, es el criterio por excelencia para distinguir el buen

arte del malo, tuvo en las diferentes civilizaciones formas diferentes en el arte, sin dejar de ser un solo y mismo método: dioses y santos en la Europa medieval y en la India, ritmos geométricos entre los árabes, paisajes naturales en China y Japón. Vistos sin conocimiento previo de sus principios filosóficos, estos paisajes orientales parecen más cercanos a Lorrain o a Constable que a los íconos medievales; sin embargo, una vez conocidos esos principios se descubre que la situación es exactamente a la inversa. El parecido formal es aquí en gran medida engañoso, pues el fundamento filosófico es completamente distinto, y constituye un criterio de comparación de mayor profundidad y certeza que el formal; el cual, de hecho, depende demasiado de lo sensible.

"El arte imita a la naturaleza en su forma de actuar" es la afirmación central de la escolástica sobre el arte; pero donde resulta más evidente su puesta en práctica es en la pintura del extremo oriente, sin que, obviamente haya lugar a hablar aquí de influencias o cosas por el estilo. Pero, con el fin de exponer con mas precisión el por qué de esta convergencia, son necesarias ciertas anotaciones de orden cultural.

El Occidente cristiano fijó su noción de lo absoluto en la figura del Dios judío, Dios fuertemente dotado de características humanas; luego, las figuras de Cristo, los apóstoles y, en general, todos los personajes de aquella historia atraían tan poderosamente la atención en el período medieval que la abstracción artística recayó sobre ellas. Pero el dios personalizado o antropomórfico no aparece en dos religiones o filosofías que por comodidad, se ha dado en llamar ateas, y que determinaron fundamentalmente el arte de China y Japón: el taoísmo y el budismo; en ellas, el punto central no es, en ningún momento, un dios de características antropomórficas, sino, simplemente, el vacío. Vacío



Pectoral con espirales divergentes.

sin forma ni nombre, situado más allá del ser y del no ser, del bien y del mal; vacío que recordamos siempre que observamos la fugacidad de todo lo que nos rodea, de todo lo que sentimos y de todo lo que somos, vacío, por último, del que vienen todas las criaturas y al cual retornan. El universo entero es su manifestación, manifestación que siempre está renaciendo y siempre está feneciendo, y solo él, el vacío, es absoluto.

Sin dios ni Mesías, los orientales vieron en el universo mismo la encarnación siempre cambiante de ese vacío, y es por ello que su pintura intelectual representa casi exclusivamente la naturaleza, representación en la cual serán dos los elementos sobre los que caerá el acento.

En primer lugar, el vacío mismo. La niebla devora montañas inmensas por su base u oculta sus cumbres; los lagos se confunden en el horizonte con el vacío del cielo; las montañas se van desvaneciendo en la profundidad con tintas cada vez más pálidas, y los ríos son escondidos por ellas allí para volver a aparecer allá y luego volver a perderse - todo eso ser es débil y efímero, y que por ello nuestra propia vida es como una

*"Barca de remos
que en la mañana blanca
se va sin dejar traza."*

Como escribió el poeta japonés Manzei.

Al otro lado del vacío esta el ser. Noción sólida y firme que nos heredaron los griegos, pasó por la Edad Media como uno de los nombres de Dios y se convirtió, en la modernidad, en lo que ya temía Platón que se convertiría en algún tiempo: en la simple y vulgar cosa. "Esse este percipi." Si bien no es Berkeley el filósofo a quien pueda atribuirse la mayor influencia sobre el mundo moderno, cierto sí es que ese mundo interpretará cada vez con mayor seguridad el misterioso ser por la cosa dada en la vulgar experiencia sensible. El ser ha sido tan importante para Occidente como el vacío para Oriente. La comparación de un paisaje de Li Tang con uno de Constable, por ejemplo, revelará este principio; el vacío que en el primero es esencial, será empujado en el segundo hacia las márgenes del cuadro, acompañado hasta ellas por generosas nubes: el ser, que es representado con gran artesanía y escrúpulo en el paisaje occidental, trata de apoderarse de la mayor área posible en el cuadro y de absorber el vacío, cuando en la realidad, nos recuerdan los taoístas, sucede justamente lo contrario.

En segundo lugar, el tiempo. La noción filosófica occidental del ser guarda también una tensa oposición con el tiempo como principio de cambio y de extinción. Parménides afirmó el primero y Heráclito el segundo; quiso la suerte que el primero influyese de manera más decisiva en la reflexión filosófica de este lado del mundo; Heráclito, por el contrario, tuvo una audiencia tan tardía como diversa en Hegel y en Nietzsche. Pero los cambios continuos que se dan en el mundo fueron el principal objeto de



Oskar Kokoschka
Autorretrato, 1920

interés en la reflexión y en el arte del extremo oriente. El milenario "I Ching", o "Libro de las Mutaciones", es la mejor muestra de que, como dice Richard Wilhelm, "la mira no estaba puesta en el ser de las cosas sino en los movimientos cambiantes de las cosas". No nos es dado permanecer en la ventura pero tampoco en el fracaso; más no somos nosotros quienes decidiremos el momento del tránsito: es el impenetrable y misterioso Tao quien lo decidirá a su tiempo, y no es prudente apremiarlo.

Las obras de Lao Tse y Chuang Tzu, la poesía de Li Po, de Wang Wei y de Matsuo Basho, las novelas de Murasaki Shikibu y Cao Xue Qing, dan cuenta igualmente de esta atención devota de los artistas y filósofos orientales a los cambios continuos que se dan en el mundo. Y, como en Heráclito, el paso del tiempo es el libro en el cual conocen o reconocen la soledad del hombre en el:

*"La marea ha cedido en la costa de Ise.
Ni esperanzas ni promesas hallé en las conchas
vacías."*

Tal es uno de los poemas contenidos en una de las más grandes y antiguas novelas que se hayan escrito, "La historia de Genji" de la escritora japonesa Murasaki Shikibu. En ella, aún los emperadores y príncipes se esfuman como fantasmas o visiones devorados por el vacío inexorable o se convierten en monjes budistas, lo cual es casi equivalente.

Pero debemos hablar del paso del tiempo en la pintura. Los críticos occidentales han señalado con certeza que la pintura del extremo oriente, los seres allí representados carecen de la rigidez estática que tienen en la de occidente. Los animales son pintados en movimiento o, cosa maravillosa, en el instante de tensión que le antecede; los árboles, y especialmente, el bambú, son representados atendiendo más a sus líneas de crecimiento que a sus exactas proporciones. Es importante anotar aquí que, así como en el Occidente post-medieval el modelo para el aprendizaje pictórico fué el desnudo, en China fué el bambú; en la diferencia existente entre esos dos modelos se revela claramente la divergencia fundamental: el desnudo es un armónico pero complejo ensamblaje de volúmenes estáticos o, al menos, de un dinamismo torpe; el bambú es algo muy simple según el volumen, pero es ello lo que le permite su ligereza y su gracia.

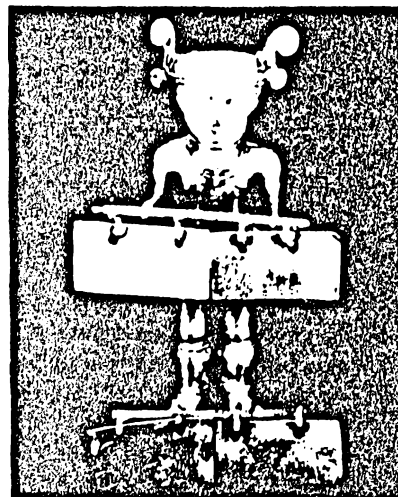
Pero es aún más importante anotar que, no conformes con la representación del movimiento o su inminencia, los artistas orientales desarrollaron la técnica del rollo de pintura para reflejar mejor el paso del tiempo en ella; al desenrollar con la mano derecha y hacer lo contrario con la izquierda, los ojos van descubriendo un paisaje de montañas discretas que de improviso se tornan abruptas, forman cascadas y ríos, se resuelven en valles y lagos y al final se pierde todo en un vacío de vientos y neblinas en el que graznan unos gansos. Los pintores de Oriente, al contrario de los de Occidente, envidiaban la música más que la escultura, pues aquella se desenvuelve en una dimensión más misteriosa y fascinante que la del espacio: el tiempo, al que Goethe suplicó "Detente, eres tan hermoso!".

Hemos, pues, examinado las marcas distintivas de esta escuela de arte pictórico: la observación intelectual de la naturaleza, la mirada dirigida a sus mutaciones antes que a sus estados, la supremacía del vacío sobre el ser. Examinemos tres elementos más y cerremos con unas palabras sobre los principios de orden ético que gobiernan este arte.

En primer lugar, el papel del hombre. Dos personajes, en la Grecia clásica, representan las posiciones inconciliables en torno a un punto esencial

sobre el cual no hay más que esas dos posibilidades. La medida de todas las cosas es lo absoluto, según Platón, el hombre, según Protágoras. Occidente creyó al primero de ellos hasta el comienzo del Humanismo que, si bien no vindicó expresamente las ideas del segundo, si terminó por imponerlas todas. El hombre no es sólo el personaje central de la pintura del Humanismo, es también su modelo de aprendizaje y su objetivo; su figura domina en sus obras hasta

Colgante
antropomorfo
con rasgos
quimbayoides



el comienzo de su propia crisis, en la cual nos encontramos. Ahora bien, en cuanto a la naturaleza, sencillamente no aparece en la pintura medieval, por las razones antes mencionadas, y constituye en el arte posterior un apacible fondo indiferente, colocado allí, en el mejor de los casos, más para subrayar cualidades o pasiones del personaje, que su propio significado simbólico. Por eso, la recuperación de la naturaleza en el romanticismo sucedió con la misma violencia con que llegó la civilización de la máquina, de la cual los románticos se desterraron. Pero a pesar de ello, el hombre sigue siendo en las pinturas románticas el personaje central: contemplador de borrascas o claros de luna en Friedrich o en Carus, o agricultor que domestica una naturaleza que le pertenece, en Turner.

Ya hemos dicho que en Oriente el mundo es considerado la manifestación de lo absoluto - vacío - sin nombre. Debemos decir además que allí, como en otras civilizaciones, el hombre no se ha considerado la medida de todas las cosas, ni menos aún el propietario de la naturaleza que lo rodea. Es por eso que el personaje que aparece en los cuadros taoístas o zen tiene un tamaño diminuto, casi despreciable, pues se encuentra contemplando una manifestación fugaz de lo absoluto; el de Friedrich, por el contrario, da la impresión de un soberbio dominio sobre el paisaje y su tamaño es

desproporcionado, no geométrica, sino cualitativamente, ante la magnificencia y el esplendor de lo que, generalmente, contempla.

En segundo lugar, la perspectiva. Es un lugar común juzgar peyorativamente la pintura medieval según el criterio espacial de la rígida perspectiva que impuso el Renacimiento. Se dice con notoria irreflexión (con la notoria irreflexión que caracteriza a los lugares comunes) que los artistas occidentales de aquel tiempo no acertaron a dar con tales leyes y que, por ello, su pintura es imperfecta, olvidando que con el mismo criterio podrían ser juzgados los sagrados pintores contemporáneos. Se ignora que la búsqueda de abstracción de lo cualitativo hacía innecesaria y, más aún, perniciosa la exacta representación de lo cuantitativo. Si la Virgen aparece en los iconos medievales mucho mayor que los santos que la rodean, ello se debe a su mayor dignidad espiritual, y no al desconocimiento de técnicas pertenecientes a una visión del mundo cuantitativa y profana.

Desde este punto de vista debemos examinar también la perspectiva que presentan los paisajes orientales, que empezaron a producirse desde el siglo IV d. de C. Mas el término adecuado en este caso no sería el de perspectiva sino el de profundidad. En el paisaje oriental, el artista no está interesado en la geometría de la naturaleza que describe; más aún, ni siquiera se encuentra interesado en su realidad; el pintor podía representar paisajes imaginados, reunir elementos de diversos paisajes vistos, representar uno de ellos en forma distinta a



como aparecía ante la vista o, lo que es aún más atrevido, representarlo fielmente pero según un punto móvil de observación. ¿Qué es lo que hay detrás de todo esto? Ante la fidelidad occidental al objeto,

para la cual es necesario el punto inmóvil de vista, el pintor oriental dirá que si el hombre puede conocer todo el paisaje que ha de pintar recorriéndolo y observándolo desde diferentes puntos, ese conocimiento no podría quedar reflejado en una visión constreñida a uno sólo de ellos. Esta frase tan simple como asombrosa del crítico Shen Kua expresa de la mejor manera tan alta ambición cognoscitiva: "Todos los paisajes deben ser observados según el ángulo desde el cual el todo mira la parte". Además, si el interés reside en ese conocimiento y en la incorporación de la dimensión temporal, aquellos son los métodos viables; si sólo reside en la reproducción de lo sensible, el pintor ha de quedarse quieto y pintar solo lo que ve.

La profundidad aparece en el paisaje oriental no como esa infusión matemática que es la perspectiva, sino como algo más elevado: al igual que el viento o la niebla, la profundidad tiene por fin recordar que todo lo existente, es frágil y que la realidad es sólo el aliento del vacío. Por ello, la profundidad no seguía la precisión de la matemática sino que se limitaba a tres planos. La abstracción se hace más posible cuando el objeto se libera de sus condiciones espaciales; y ello explica también por qué la pintura oriental no utiliza las sombras.

En tercer lugar, la simetría. Kant, en el siglo XVIII, demostró que la naturaleza no tiene leyes sino que es el hombre quien se las impone. Los chinos, dice Joseph Needham, han sido ajenos a la más leve suposición de la existencia de tales leyes, y han considerado todos los casos insólitos como resultado de la espontaneidad propia del Tao. Los occidentales, por el contrario, obsesionados con la idea de un Ser y Legislador Supremo, hemos debido buscar un orden lógico en todo lo existente y en la historia misma; en nuestra pintura, esto se manifestó no sólo en el rigor de la perspectiva matemática de la pintura moderna, sino también en el equilibrio y en la simetría; pero si bien podríamos comparar el balance y desbalance de masas en paisajes de Occidente y Oriente, es, creo, el jardín el elemento artístico que mejor revela la diferencia de concepción con respecto a este punto; el jardín barroco se caracterizara por la imposición de la lógica a una naturaleza arbitraria; el jardín zen, por el contrario, será una recreación de esa arbitrariedad; carente de ejes de composición, en este jardín se distribuirán árboles, rocas, arroyos y plantas siguiendo un criterio espiritual antes que uno matemático, o sea, rígido.

Habiendo así comentado los elementos anteriores, podemos exponer ahora más claramente la idea

oriental de la obra inacabada. La presencia onerosa de la matemática, el condicionamiento a representar lo sensible y, también, la necesidad de hacer una obra de autor, son los tres factores que determinaron la obligación occidental de llevar las obras hasta su conclusión y dejarlas como una presencia sólida y cerrada. Las razones de la obra inacabada son las siguientes: mayor libertad de lo abstracto-intelectual frente a lo concreto-sensible, lo cual hace, no superfluo, sino nocivo refinamiento del detalle; consciencia de que el vacío acecha toda las cosas y que es inútil tratar de retenerlas en el lienzo; consciencia, por último, de que el mundo, aun en el arte abstracto de la pintura, no es nunca perfectamente expresable, y que por ello ha de haber lugar para la insinuación, para la sugerencia y para el silencio.

Mayor importancia del tiempo que del espacio, del espíritu que de la materia, de la idea que de la superficie, de lo cualitativo que de lo cuantitativo, de lo intangible que de lo tangible, de lo espontáneo que de lo lógico, son los elementos que nos permiten decir que el arte oriental pertenece a la mejor tradición de arte verdaderamente abstracto de la humanidad en su conjunto. "Un hombre debería ser capaz de mostrar el universo en una sola pincelada, con una idea claramente expresada y una ejecución bien hecha".

Creo que en esta frase del pintor chino del siglo XVII Shih Tao se resumen la intención y el método fundamentales de la pintura de su país: "mostrar el universo" como manifestación siempre cambiante del espíritu; "en una sola pincelada", o sea, sin caer en el verismo sensible, sino "con una idea claramente expresada", es decir, habiendo llegado a un grado tan alto de abstracción que el universo entero puede ser representado de manera tan simple; de todo lo cual resulta "una ejecución bien hecha", pues, como dice Platón, solo es bello lo que ha penetrado en la verdad de su objeto, o como más justamente dice Santo Tomás, "el arte sin conocimiento no es nada."

Por último, no sobra decir algunas palabras acerca de la actitud ética del pintor oriental frente a su medio. Como sucede en otras civilizaciones, el arte oriental parece no tener historial; los paisajes de la remota dinastía Han no parecen muy diferentes de los de la tardía dinastía Ching. Pues el respeto por la tradición es el complemento necesario de la aspiración al conocimiento por medio del arte. En efecto, el artista que busca tener un conocimiento más profundo que el común de los hombres por su penetración en el espíritu del tema, no debe permitir que impulsos individualistas lo desvíen de

la búsqueda de la libertad extática que da ese conocimiento. Al seguir la tradición, el artista pone su obra como algo más importante que su nombre y confirma que la forma de la obra carece de importancia frente al espíritu de ella. Es por eso que el arte oriental se encuentra más cerca del correspondiente a la Grecia arcaica, a la Europa medieval o a los pueblos musulmanes, que del romántico del siglo pasado, a despecho de los parecidos formales; pues la forma es sólo un accidente, cuando la intención es la penetración en el espíritu.

Esto fué lo que pretendió recuperar Kandinski al reinventar el arte abstracto. Pero desprendido de una tradición que lo respaldara, pues ésta hacía ya tiempo había sido aniquilada, su arte no fué más que una novedad dentro de la marea de novedades que se desató a fines del siglo anterior, como consecuencia de la caída del arte en el individualismo y en el genialismo; además, dada la excesiva fidelidad del arte occidental anterior a él a la percepción sensible, Kandinski llevó su rebelión hasta el otro extremo, es decir, hasta la destrucción despiadada de todas las formas sensibles; pero el arte sólo es verdaderamente abstracto cuando parte de una referencia formal fácilmente identificable por la mera sensibilidad, pero como vista a través del lente de un intelecto penetrante.



Dentro del individualismo, la libertad no es entendida en términos de éxtasis sino en términos de territorio; o sea, como la conquista de un espacio de expresión, particular y fácilmente distinguible de todos los demás; pero esta concepción no advierte que en el término de esa búsqueda libre, tal espacio se transforma en confinamiento; el cual, como sucede hoy en día a raíz de la explosión de estilos, es cada vez más pequeño. La "investigación", o sea, la

consecución de un estilo de uso privado se opone a la superación de la forma que hay en el abstraccionismo tradicional, como la historia del arte se opone al arte. En efecto, tal historia se hace voluminosa cuando abundan los estilos; pero el arte solo es verdadero cuando es para la vida, cuando tiene una utilidad espiritual tanto para su creador como para el que lo contempla; no cuando es pensado desde su génesis en los términos fúnebres de historia, museos y enciclopedias.

Pues se trata de dos visiones completamente diferentes del oficio artístico. En la primera, se lo concibe como un medio para una cierta "alquimia espiritual" como precisa el mismo Shih Tao; en la segunda se lo concibe como un fin en sí mismo, y es por ello que no tiene más fundamento subjetivo que la expresión. La primera permite mantener las formas tradicionales, pues desde el punto de vista de la abstracción intelectual ellas son algo secundario, un mero soporte; por la segunda se hace esclavo de las formas individuales, y se establece la lamentable convicción de que el arte se agota en ellas y en las tinieblas inconscientes que las exhalan, pues no se reconoce nada por encima de ellas; nuestra demanda permanente de formas nuevas es la de unos hombres que se hastían pronto con lo que hace poco era el escándalo, la de quienes están menos interesados en la satisfacción espiritual presente que puede dar el arte, que en su acumulación cuantitativa, de la cual, resultarán más abultadas las historias del arte y se mantendrá la ilusión de que nunca antes hubo una cultura tan rica como la nuestra; pero la riqueza por cantidad sólo se da en los estratos más bajos del ser.



El descubrimiento de las
Antillas por Colón
Grabado en madera
procedente de la Epistola
Christofori Columbi de
1494
Fotos: Badarion;
Professischer Kulturbesitz



Gerhard Marcks
"Odisea",
de Homero, 1963