

El arte y su mandato

Camila Laureani de Borghesi

*"I mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
Ch'e' ditta dentro vo significando"*

DANTE, "Purgatorio", XXIV.

Dante, en estos versos plantea la libertad y la autonomía del artista frente al mundo. El artista inspirado por la fantasía y por su mismo ardor se eleva a una atmósfera distinta de la usual y cumple su obra. Sin embargo tenemos que llegar a G. B. Vico para tener la afirmación que el arte pertenece al segundo grado del conocimiento humano, el de la fantasía, que predomina en el niño y que en los pueblos se manifiesta en la elaboración de los mitos. Pero Vico agrega que el arte está dominado por pasiones y que mira a imágenes concretas, particulares, y por lo tanto no llega a lo universal.

Nosotros no podemos quedarnos con la definición viquiana, que a pesar de lo genial de su intuición dada la época en que surgió, no refleja, hoy, nuestro modo de considerar críticamente la obra del artista, acerca de la cual se suelen escuchar muchas consideraciones, casi siempre de orden marginal; muy pocas veces, logran ser valederas y concretas, para tocar el problema de fondo que es "cómo" acercarse a una obra de arte en las mejores condiciones para entenderla.

Al respecto, creo que se puede dar por sentado que toda obra de arte presenta una visión de la realidad según la interpretación personal del artista. Como el artista vive en una determinada época y en un determinado ambiente, no puede en absoluto prescindir de ellos; es decir, su obra va a reflejar los problemas y las tendencias que rodean su personalidad. Pero, si él no quiere hacer obra de propaganda, en vez de obra de arte, se cuidará de que estos problemas y estas tendencias de su época no condicionen a tal punto su actividad artística, como para sofocar o distorsionar el momento de la creatividad de su espíritu. En ese momento creador el artista debe estar libre

de compromisos con todo el mundo menos consigo mismo; es decir, su "honradez" y su "moralidad" consisten en ser "auténtico".

Si se objetara que esto es imposible, porque el artista, bien o mal, por muchas razones, está comprometido con su tiempo, no habrá más remedio que quitarle el apelativo de "artista", porque éste tiene que alejarse de sus mismas pasiones, contemplarlas desde lejos y objetivarlas en su obra; tiene que lograrlo, cueste lo que cueste: incomprensión, rechazo, persecución. El que no quiera someterse a este imperativo, ciertamente no agradable, se puede calificar de muchos modos, menos como "artista".

¿Cuál es, entonces, el mensaje que efectivamente nos entregan los distintos artistas a través de los siglos?

Debemos comenzar por aclarar que demasiado a menudo en la enseñanza de la Historia del Arte se insiste sobre factores que no tienen relación directa con la esencia misma del arte. Generalmente se refieren a la historia externa del artista y de sus obras: crónica, fechas, anécdotas, "información" del más variado tipo. Todo ello constituye un inútil fardo mnemónico que nada agrega al conocimiento real del artista y de su obra.

A pesar de lo dicho, la obra de arte, aun prescindiendo de su importancia como manifestación del genio de un artista, tiene para nosotros un valor adicional muy grande. A través de ella nos está permitido entrar en un mundo de otro modo desconocido; porque el mero documento histórico nos puede sugerir sólo una parte del tiempo que se quiere investigar, pero nuestra fantasía pide "ver" también algo que lo ayude a reconstruirlo en una forma más completa. Por lo tanto, al entregar a un joven datos sobre una obra de arte, es tarea primordial ayudarlo a reconstruir con todos los datos que el artista ha puesto en ella, el ambiente y la atmósfera en que creó su obra. Cuando esta ayuda resulta efectiva, el joven tendrá delante de sí todo un mundo por explorar. Lo externo, para empezar: la parte anecdótica e ilustrativa, trajes, arquitecturas, leyendas e historias del tiempo. Después: la forma en que todo ello es visto por el artista. Además, qué medios técnicos tenían a su disposición para lograr hacerse entender. En fin, lo principal: cuál es su interpretación personal acerca de un determinado tema que puede tener en común con muchos otros artistas.

Por lo anterior es ciertamente aconsejable complementar la enseñanza de la Historia del Arte con disciplinas como la historia, la literatura, la música, la filosofía, etc., de la época a la cual nos estamos refiriendo. Es un proceso paulatino de educación "formativa" que a lo largo de algunos años resultaría lo más efectivo y eficiente.

Este procedimiento, por supuesto, se puede aplicar a cualquier época y para cualquier punto de vista que queramos enfocar.

Queremos aplicarlo aquí, como ejemplo, a los acontecimientos políticos y sociales interpretados por los artistas del siglo XIX.

Es éste un siglo lleno de nuevos fermentos, de cambios en todos los sectores de la vida.

Francisco de Goya y Lucientes vive intensamente el problema de la pobreza de su pueblo a la vez que rechaza de manera terminante todo compromiso que pueda envilecer su manera de "hacer" arte. Naturalmente esto le cuesta mucho: le cuesta la desconfianza de la corte real, el rechazo de la buena sociedad; se posterga su admisión a la Academia de S. Fernando. Sería falso decir que todo esto a él no le interesa; pero no a tal punto de inducirlo a pintar escenas agradables y fáciles como hubiera querido el gusto del ambiente y de los cortesanos. Y no se debe olvidar que Goya era pintor oficial de la corte de Madrid.

Basta examinar dos cuadros para darnos cuenta de la total libertad del espíritu creador de este artista.

En la "*Familia de Carlos IV*" (1800, Madrid, Museo del Prado), tenemos una serie de personajes históricos importantes en contexto de la historia de España: el rey, la reina y una serie de hijos y parientes. Goya, lejos de dejarse impresionar por tan ostentoso aparato escénico, nos deja un mensaje totalmente distinto; la representación de los personajes está ideada en un plano de decoración, pero el examen atento de la obra nos lleva a la crítica psicológica de cada una de las imágenes. Surge un contraste irónico, altamente dramático entre estos maniqués tan rica y lujosamente vestidos y sus caras escuálidas, en que están grabadas todas las pasiones humanas sin disimulo: debilidad, egoísmo, avidez, soberbia, estupidez, sed de poder, etc. Es de admirar cómo, a pesar de todo, Goya, bien o mal, pudo seguir trabajando. Con ojos despiadados, sin simpatía, presenta al desnudo las almas de sus marionetas para que nosotros las podamos juzgar. Pero, en realidad, él las había ya despiadadamente juzgado.

Es curioso relacionar personajes de este mismo período, según distintos artistas.

Si miramos, por ejemplo, la "*Coronación de Napoleón*" de Louis David (1805-07) (París, Museo del Louvre), nos damos cuenta del abismo que lo separa de Goya. La presentación oficial de los personajes preocupa de tal manera al pintor, que llega a confeccionar una serie aburrida de figuras más o menos bien ubicadas pero totalmente frías e innaturales. Desde balcones, tronos, asientos, ellas nos miran con aire complacido llenas de dignidad e importancia. Su fasto es sentido por el pintor, que lo toma muy en serio; no encontramos nada de la sutil ironía y del despiadado descaro con que Goya miraba a sus "pacientes". Falta de vitalidad, podríamos llamarla o, quizás, de fantasía transfiguradora: aporte del neoclasicismo a una época enferma de retórica. Y encontramos que tenía razón Stendhal cuando decía que aquella pintura "ne peut peindre que des corps; elle est déidément inhabile à peindre les âmes". Es cierto que si queremos penetrar el espíritu de esa época, las

obras de Goya nos van a introducir con mayor sinceridad y entereza que las de David. Goya pudo mantener sus ojos insobornables e imparciales delante de los personajes que tenía que retratar. Por esto su legado sigue siendo valioso, significativo y "educativo" para nosotros.

Sin embargo, los acontecimientos políticos que tocaban tan de cerca al pueblo, su pueblo, lo conmueven hasta el alma.

En "*El fusilamiento del 3 de mayo 1808*" (1814, Madrid, Museo del Prado), Goya no se permite el más mínimo decorativismo: el esquema de la composición es extremadamente riguroso y sencillo: un pelotón de ejecución está por dar muerte a algunos ciudadanos. El hecho ocurre en la noche: el paisaje, lejos, está indiferente, no participa a la tragedia que se desarrolla en el primer plano. La noche ampara y acompaña en su fechoría a los soldados que ni siquiera muestran la cara: la brutalidad de la máquina monstruosa que esparce la muerte no tiene para qué identificarse con alguien. Sin embargo, justamente en el medio de la composición estalla el grito de rebelión y protesta contra la injusticia, contra la fuerza bruta, contra un mundo corrompido, podrido. Sin conceder nada, ni caer en lo retórico, con toda la fuerza de su expresión dramática, Goya muestra el dolor de la humanidad con un chorro de blanco y amarillo que, saliendo de las tinieblas, nos ciega la vista. Y nosotros volvemos a sentir y vivir el "3 de mayo" a través de la interpretación del genio creador de Goya —un acontecimiento que de otra forma habría pasado a ser una fecha más de las tantas que la historia nos trasmite.

Ciertamente es muy distinta la posición de Delacroix cuando pintó "*La libertad guiando al pueblo en 1830*" (París, Louvre). El intenso dramatismo interior que surgía del cuadro de Goya por sugerencias de calidad puramente artística, aquí no tiene cabida. El pintor no nos deja meditar ni siquiera un poco, sino que con gran repique de tambores llena la escena con muertos, humo, burguesía y obreros juntos y listos para la lucha y, al fin, la figura de la Libertad, precedida por un niño que, en cierta manera, anticipa el personaje de Víctor Hugo, Gavroche. No podríamos decir que aquí Delacroix es más realista que Goya; pero sí que se dejó llevar por la retórica del tema hasta el punto de no dejarnos otra alternativa que aplaudir: la finalidad del cuadro es demasiado evidente. Sin embargo nuestro aplauso es forzado y no nos deja convencidos; tampoco consideraciones como calidad de color, sabiduría de la composición y distribución de figuras nos hacen olvidar la falta de aliento creador, que es requisito indispensable en toda verdadera obra de arte.

Unos pocos años más nos llevan a otros pintores, a otros problemas: es la época en que las reivindicaciones sociales empiezan a manifestarse en forma siempre más pujante y aguda. La burguesía, rechazando los privilegios de la aristocracia, no alcanza, sin embargo, a aceptar al pueblo con sus limitaciones. Más bien, sin darse cuenta, está tratando de reemplazar a la aristo-

cracia, adoptando actitudes hipócritas y convencionales. El rechazo del pueblo es una consecuencia lógica y natural.

Los artistas que enfrentan la situación y la denuncian a la opinión pública, optan por distintos medios según sus capacidades e intereses.

Una obra que produjo mucha impresión y que trajo fama a su autor es "*Los picapedreros*" (1849, Pinacoteca de Dresde) de Gustave Courbet. En realidad este artista no se había preocupado mayormente de los aspectos sociales de la vida contemporánea. Sin embargo, después de la revolución de 1848, comprendió que la expresión de la miseria podía sugerir más de un camino para el realismo. No hay duda alguna que la obra produce un fuerte impacto visual y que Courbet había "*sans le vouloir, rien qu'enaccusant une injustice, soulevé la question sociales*" (D'Ideville).

Es evidente pero no detallado el contraste entre el viejo agachado, partiendo piedras y el joven de espaldas, trayendo un canasto: figuras presentadas en un paisaje apenas esbozado y sin mayor importancia. La posición misma de los cuerpos sugiere espacio en profundidad; el artista además no se preocupa del espacio físico en que quedan colocadas las figuras sino, más bien, de la atmósfera que las envuelve. En el viejo, sobre todo, pone en relieve el sentido de cansancio, de pesadez y de miseria, y todo esto sin ni siquiera mostrarnos su cara. Más débil la figura del joven, por cierta complacencia en la descripción de detalles en la figura. El todo está envuelto en una luz cálida y vibrante que crea una atmósfera de participación entre los personajes y el espectador. Es decir, el problema social surge de esta obra no como afiche de propaganda, sino con la observación objetiva e imparcial de un artista sobre la realidad que lo rodea; justamente por el hecho de trascender la contingencia, él hace arte y contemporáneamente despierta en nosotros consideraciones de simpatía e interés hacia esos trabajadores.

Sin embargo, el mismo tema puede ser tratado en una infinidad de maneras distintas. Veamos, por ejemplo, cómo interpreta Jean-François Millet el trabajo de los campos. Hay que tener en consideración que Millet es hijo de campesinos: por lo tanto tenía que conocer perfectamente —por haberlo experimentado personalmente— el duro trabajo de la tierra. Por cierto sus temas preferidos se refieren todos a gente humilde y a sus tareas cotidianas.

Es interesante analizar dos de sus obras: una muy conocida "*El Angelus*" (1857-59, París, Louvre), y la otra "*Mujer que pone el pan al horno*" (1854, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller).

En la primera él se enfrenta con un tema muy cercano a su corazón: los campesinos, al tocar la campana, dejan de trabajar, se persignan y rezan. Probablemente Millet es sincero en la conmoción que le trae ese recuerdo. Por lo tanto se esmera para sacarle partido y "convencernos" de la bondad del tema tratado. Ahí está el problema. Claro que nos damos cuenta de lo que quiso decir el artista: pero ¡demasiado! Campiña triste, desierta, luz apa-

gada; los dos campesinos se destacan, en esta soledad, no tanto por la grandeza "moral" de sus figuras, sino solamente por el gesto de oración. Y Millet sintió la necesidad de insistir en este detalle *exterior*, haciendo juntar las manos de la mujer, quitándonos la posibilidad de pensar algo distinto en una última y mínima libertad de interpretación. Podemos decir, para concluir, que esta actitud suya de "imponer" su tema, nos fastidia, como cualquiera coerción que pretenda limitar nuestro libre albedrío.

Pero, cuando Millet deja de ser un propagandista convencido, nos conviene mejor.

Tal es el caso de "La panadera". Mucho más que la suerte social de esta mujer, en su obra lo interesó una serie de consideraciones puramente estilísticas: la figura de la panadera está dibujada con suma potencia formal; el estudio realístico está completamente objetivado por medio de la creación de una atmósfera y de un ambiente que acompaña e integra la figura humana y su gesto eterno y sencillo de poner un pan en el horno. Esta misma sencillez destaca su grandeza moral; esta aparente falta de interés nos llena de "simpatía" hacia su mundo interior; el carecer de narración, justamente nos produce curiosidad hacia sus posibles intereses. Es, pues, un resultado totalmente opuesto al que suscitó en nosotros la obra anterior.

Bien distinta es la trayectoria artística de Daumier en comparación con la de Millet. "Il primo, partito dalla politica, é giunto all'arte; il secondo, partito dall'accademia, é giunto a una oratoria sociale e religiosa d'altronde apprezzabile" (Venturi, L.).

De 1860 es la "*Lavandera*" (París, Louvre) de Honoré Daumier.

Si nosotros pensamos cuánto camino tuvo que recorrer la humanidad para poder apreciar el valor universal de una obra como ésta, nos quedamos abismados. Porque, en efecto, la mujer cargada de ropa que, fatigadamente, pero con ternura, ayuda a su hijita a subir el peldaño, toma aquí una posición mucho más heroica que tantos cuadros de temas históricos importantes. Su textura compositiva es similar a la de la "Panadera" de Millet, en cuanto a potencia formal y a estudio de la realidad se refiere. Sin embargo, mientras todavía Millet se detiene con complacencia en algunos detalles del ambiente, en la obra de Daumier tenemos una síntesis de visión por medio de la cual todo está subordinado al contenido del cuadro: la objetivación de una humilde lavandera que adquiere valor universal. Y es interesante destacar cómo Daumier supo alejarse de la polémica cotidiana contra la sociedad y el orden constituido en que prácticamente había transcurrido su vida y que más de una vez le había procurado la prisión y persecuciones hasta el punto de morir casi ciego en la más negra miseria. Y helo aquí: en sus cuadros —como todo verdadero artista— no sentimos más que una contemplación desapasionada, idealizada y sublimada del mundo que lo rodea. Por eso mismo nos impacta más y más nos hace reflexionar.

Ningún comentario o ilustración superflua en “*Wagón de IIIa clase*” (1862, New York, Metropolitan M.). Daumier presenta una serie de figuras prácticamente aisladas en sí mismas: cada una de ellas encierra todo un mundo que es distinto al de los demás y sin embargo hay una atmósfera común que las une, las rodea y las condiciona: el vagón de tercera clase. Todo nos dice, pero sin hablar una sola palabra de más: es la representación, o mejor dicho la presentación, de un drama humano que llega a lo sublime por su misma sencillez.

Muchas veces Daumier se propuso el tema de “*Don Quijote y Sancho Panza*”. La obra que hemos escogido se encuentra en Winterthur, Colección de Oskar Reinhart.

Lo que hemos dicho de lo sublime precedentemente, aquí llega a lo heroico. De cualquier modo que componga la escena: en un paisaje desierto, con la mula muerta, o con Sancho que se ríe de él, o lo precede, o lo sigue, como sea, en fin, la figura de Don Quijote asume siempre un valor de titán, de gigante. El mismo contraste de esta figura delgada, apenas dibujada con trazos leves y seguros, y el rechoncho servidor lleno de buen sentido y de cordura, es en realidad el contraste del espíritu que pugna para liberarse del peso de la materia de que está rodeado; es el contraste de lo ideal contra las amarras de una realidad constituida por una sociedad celosa de sus prerrogativas y ciega y sorda a todo lo que no sea el orden constituido.

A menudo se han relacionado las caricaturas y cuadros de Daumier con los personajes de la “*Comedie humaine*” de Balzac, en los cuales a veces el pintor se inspiró. Y así como el tono de la “*comedie*” de Balzac es fundamentalmente dramático, las caricaturas de Daumier ciertamente no llevan a la risa. Expresan por el contrario una “*tragedia humana*” a la que él se enfrenta con valor; de la cual participa con simpatía; que representa con disimulo pero sin saña. Con ello logra dar al espectador el valor de introducirse en un mundo que tal vez desconoce. Es un entrar sin violencia; es más bien una invitación a entender que, justamente por su discreción, predispone a la participación. Sin retórica, sin ilustraciones, sin reclamo —porque es verdaderamente un grande espíritu— nos abre los ojos a una sociedad digna de respeto, de comprensión y de ayuda. “*Eperronné par l'enragé Philipon, Daumier se lança en politique avec une sorte de furie, mais je crois néanmoins que son instinct de l'accent artistique et de l'expression intense l'entraînait plus encore que les colères et les haines des partis*” (Duranty).

Al llegar al término de estas breves consideraciones sobre algunos aspectos y significados que las obras de arte nos transmiten, es necesaria una pequeña meditación. Más allá de nombres y fechas tenemos por delante la trayectoria de grandes espíritus que a través de una interpretación personal nos hicieron llegar lo esencial y el más valioso aporte que su época nos legó para el mejor desarrollo de la civilización humana.

Hemos visto cuán distinta puede ser la interpretación de los artistas acerca de temas similares. También el resultado artístico puede ser completamente distinto. Además, en el desarrollo mismo de la actividad de cada artista tenemos obras logradas, así como también obras mediocres o fracasadas. De esto se desprende la importancia que se le debe atribuir a una buena crítica, es decir, a una buena enseñanza de la Historia del Arte, para la cual la crítica es materia fundamental. Si se pudiera lograr esta meta, es decir enfocar histórica y críticamente una obra de arte, cada vez que nos acercáramos a estudiar las civilizaciones de nuestro mundo, no cabe la menor duda de que se podría obtener una visión mucho más completa y verdadera de la vida.

Recordamos aquí un pequeño pero muy significativo trozo de Lionello Venturi:

“Reflejar sobre la obra de arte la luz y la sombra de aquellas ideas —(del pintor y de su época)—, de aquellas pasiones, de aquellas reacciones, significa inmergir la obra de arte en su historia espiritual, hacerla vivir más allá del momento en que fue terminada, barnizada, expuesta y vendida; quitarle el carácter de pieza de museo o de salón, mantenerle su naturaleza de vida del espíritu. No se trata de trazar la historia de la suerte de una obra maestra embalsamada, sino de acompañar la obra maestra en su vida de ultratumba, en su vida eterna, tal cual se desarrolla en nuestra conciencia estética”.