

LA ESTIMACIÓN ESTÉTICA

JUAN CRUZ CRUZ

El desarrollo del tema que sugerí a los organizadores de estas Jornadas, a saber, la “estimación estética”, tenía un cierto inquieto, que a sabiendas oculté en el título, justo para no verme desbordado por la crítica, antes de empezar. Y ese inquieto era Van Gogh. De modo que el título de mi conferencia debería haberse continuado con un subtítulo: «La pintura como paisaje del alma». Que es lo que voy a desarrollar. Pero no quiero que sea una conferencia sobre Van Gogh, sino una reflexión con motivo de un cuadro de Van Gogh, cuadro que, por cierto, sólo lo muestro como una mediocre reproducción fotomecánica: se trata de la habitación del pintor en Arlés, en el sur de Francia (Museo Van Gogh en Amsterdam). En sus notas el pintor indica que desea sugerir reposo, pero la intensidad del color y la inestabilidad de los objetos, torcidos o de contornos ondulantes, la perspectiva en movimiento del conjunto, traduce su inquietud interior.

Mi intervención va a tener dos partes diferenciadas. Una sobre la ejecución artística. Otra, sobre la expresión artística. Ambas las quiero comenzar recordando dos anécdotas ocurridas respectivamente a los pintores románticos franceses Delacroix y Théodore Rousseau.

1. La ejecución pictórica

Delacroix cuenta que asistió a una conferencia sobre lo bello que daba el gran crítico de arte y filósofo Ravaisson. Delacroix aprovechó la primera oportunidad para escaparse de la sala. Se escabulló, dice, porque en unos pocos minutos ya había sido suficientemente edificado acerca del tema de lo bello y no aguantaba más.

En esta conferencia sobre la estimación estética, quien os habla es un filósofo, un filósofo que se va a servir del tema del arte de Van Gogh como de una ocasión para filosofar. De modo que lo que voy a decir no es arte, sino filosofía. Y es muy posible incluso que el mismo Van Gogh

no se hubiera reconocido en esta filosofía (vamos, que se hubiera vuelto a suicidar).

Esta primera parte versará sobre la ejecución artística. Y pregunto: ¿En qué consiste la ejecución pictórica de Van Gogh?

a) *La Técnica y el Arte de pintar*

Una característica propia de la pintura en general consiste en que el pintor es su propio ejecutante. En esto se distingue del músico. A veces el músico es compositor e intérprete (como Chopin o Liszt). Pero no siempre ocurre así. Un gran músico puede ser un pésimo intérprete o director de orquesta. El famoso director alemán Hans von Bülow rompió sus relaciones con Brahms porque no podía resistir el modo en que este ilustre músico estropeaba sus propias sinfonías al dirigirlas.

Pero el pintor tiene que inventar y ejecutar sus propias obras. La relación de un pintor con su obra es peculiar: él es consciente de ser la causa de sus obras de un modo más completo y absoluto que pueden pretender serlo los músicos. El verdadero ser de la pintura es causado directamente por los pintores.

Por eso decía Delacroix que el oficio de pintor es el más difícil de todos, y requiere el aprenderlo mucho tiempo. “Como la composición, la pintura requiere erudición, pero también requiere ejecución, como el tocar el violín”. *Journal*, 81.

Como un pintor tiene que ser su propio virtuoso, nadie puede acariciar la esperanza de llegar a ser un artista digno de este nombre, si antes no ha dominado la técnica de su arte. Un pintor no merece este nombre hasta que no ha alcanzado una madurez y la plena maestría en su oficio. El arte es también técnica, y la técnica requiere tiempo de aprendizaje, de asimilación.

Con una expresión muy francesa, podemos decir que uno de los elementos más característicos de la obra de Van Gogh es «la tenue». Un francés posee «de la tenue» cuando no hay descuido en él, cuando es dueño de sí mismo y mantiene un control firme sobre su modo de vestir, comportarse y hablar. Pues bien, la pintura de Van Gogh posee «de la tenue», y la experimentamos como el resultado de un esfuerzo atentamente controlado, que había asimilado en las lecciones del impresionismo y del puntillismo de Seurat. Dominó la técnica de pintar con

puntos y trazos de colores puros, aunque en sus manos esta técnica se convirtió en un medio vigoroso y coherente de expresar su propia energía interior.

Pero la pintura de Van Gogh se debate en la tensión entre diseño y color. Esta tensión de elementos se hace sentir en todo lo que ejecuta. El dibujo es un arte completo en sí mismo. Y Van Gogh lo domina. Pero no siempre los grandes maestros del dibujo tienen que ser grandes pintores. Y viceversa. En el caso de Van Gogh predomina el color sobre el dibujo. Aunque para él, la expresión es inseparable de un dominio del arte de dibujar. Este dibujo impresionista y puntillista figura como el subsuelo de sus cuadros y se pone al servicio impecable del color.

Su más sabia y conseguida tarea ha sido elevar su técnica al nivel del arte pictórico. Logra que su técnica persista oculta, pero magistral, en la simplicidad de un paisaje, aparentemente ingenuo.

Quede esto dicho desde el principio para valorar mejor lo que, por encima de su oficio, Van Gogh tiene de artista.

Y para que se puedan comprender bien las dificultades técnicas que Van Gogh tiene que resolver para plasmar su visión estética, voy a fijarme en la confesión de algunas cartas y conversaciones del pintor.

b) *Música y Pintura*

Decía, poco más o menos, que su problema como pintor era lograr que los objetos producidos por su arte, objetos sólidos e inmóviles, den una expresión o sugerencia de movimiento, de fluidez y, en resumen, de vida.

De hecho, todos los críticos de arte que se han acercado a la obra de Van Gogh han venido a destacar la fuerte vivacidad de sus cuadros y el impulso vibrante que irradian.

Se le podría objetar a Van Gogh que el movimiento sólo es patrimonio de la música. La música es un arte directamente móvil, sucesivo, vital. La pintura, en cambio, es simultánea y estática.

Los sonidos existen sólo cuando son producidos actualmente: la música sólo existe, en tanto que música, mientras es actualmente ejecutada. Una sonata de Beethoven dura tanto como su ejecución. Tan pronto como un pianista ha emitido el último acorde, toda esa estructura se desvanece en la nada. La música nunca goza de la presencia total que

pertenece a la pintura. La sonata es escuchada poco a poco, fragmentariamente. Y cuando la hemos oído toda, tras el último acorde, ha dejado de existir. La sonata, como un todo, sólo se encuentra en la vivencia subjetiva del que acaba de ejecutarla o escucharla. La pintura, en cambio, se halla en un espacio objetivo muy delimitado, expuesta en un caballete o colgada en una pared.

c) *Movimiento y Ritmo.*

Aunque Van Gogh no fuera músico, es claro que para él la existencia simultánea de la pintura le planteaba un reto musical: no tanto para representar el movimiento (cosa que indudablemente el pintor no puede hacer en el espacio), sino para sugerirlo.

Los pintores tienen dos modos de sugerir la sucesión y la vitalidad.

a) Consiste uno de ellos en representar una escena que implique movimiento, por ejemplo un tragal maduro, lamido por una suave brisa, en el mismo momento en que las fuerzas en juego están en un punto de equilibrio... Un momento de tensión durante el cual, habiendo terminado una fase del movimiento (ejemplo, el batir del tragal hacia un costado, empujado por el viento), las fuerzas en juego están en equilibrio. Este es el momento en que el pintor llama nuestra atención con una combinación de líneas que representen un intervalo de descanso entre dos movimientos (ejemplo, algunas espigas comienzan a doblarse en sentido contrario, sugiriendo el sentido de una contrarreacción móvil). De esta manera, ya que el pintor no puede ejecutar el movimiento mismo, lo sugiere mediante la estructura de las líneas y la distribución de los colores en una superficie quieta y firme.

b) El segundo modo de sugerir la vitalidad y el movimiento consiste en introducir el ritmo en la composición de sus obras. La pintura, como cuerpo sólido, se da de una vez a nuestra sensibilidad. Precisamente la poderosa conmoción que provocan las pinturas de Van Gogh se debe a la incorporación del ritmo. Son enormemente expresivas las curvas rítmicas de sus cielos o las ondulaciones fluctuantes de sus tierras y colinas. Ahora bien, el ritmo es un elemento propiamente musical: los músicos repiten acordes y frases musicales, siguiendo una cadencia. Pues bien, también hay una suerte de repetición en la pintura, bajo la forma de ritmo.

En los paisajes de Van Gogh, el ritmo se origina de la repetición calculada de formas, de esquemas, de curvas, de colores. Se origina también de una distribución de los valores luminosos cuya regularidad divide el espacio como el ritmo musical divide el tiempo. Van Gogh me hace recordar que Kandinsky acentuó la noción de ritmo en pintura e insistía sobre las semejanzas entre pintura y música. También Cézanne hablaba de una composición rítmica. Este ritmo espacial, propio de los paisajes de Van Gogh, merece el nombre de ritmo sólo por el hecho de que su pintura requiere tiempo para ser vista por nosotros en su estructura y comprendida adecuadamente. Esa pintura de Van Gogh se nos convierte en un arte casi musical, en la medida en que de una manera astuta y solapada nos implica a nosotros mismos en la visión del cuadro: nos obliga a introducir y poner nuestra propia experiencia estética, la cual es desde luego temporal, fluida.

Tan pronto como sus paisajes, en cuanto composiciones pictóricas en el espacio, asumen la forma de esquemas de líneas y colores percibidos sucesivamente en el tiempo, la composición se convierte para nosotros en un ritmo.

Y la maestría en la aplicación de este ritmo vivencial hace que cada cuadro de Van Gogh sea una melodía análoga a la musical estricta.

He ahí el oficio y la técnica puesta al servicio de una fulguración vital estética.

d) *Lo Plástico y lo Representativo*

Otro punto que debemos tener en cuenta en la obra de Van Gogh es la tensión que pone entre los elementos plásticos y los elementos representativos. Un elemento representativo es el la cama, las sillas, la mesa, las fotos, la ventana y, más allá de la ventana, en otros lienzos, los campos ubérrimos a punto de cosecha. Un elemento plástico es el color, el empaste, la calidad e intensidad del dibujo, la ilusión óptica del relieve y la profundidad. Van Gogh descubre, selecciona, acentúa e integra en un todo estructurado los elementos que realmente agradan a los ojos: toma, junto con los elementos plásticos, un número variable de elementos puramente representativos. Pero la intensidad del efecto producido por su pintura se incrementa en proporción a la pureza plástica de su estructura. Van Gogh procura mantener sólo los elementos representativos imprescindibles que no tienen valor plástico.

Otros pintores contemporáneos han decidido eliminar todo elemento representativo y constituir un tipo de pintura que no contenga nada más que elementos plásticos; y, de estos, los puramente geométricos. Es válida esa fórmula si llega a producir belleza; pero no es la fórmula de Van Gogh.

En primer lugar, Van Gogh distribuye admirablemente las formas como elementos plásticos. Toda forma es plástica por sí misma y tiene una significación plástica propia. El elemento plástico es geométrico por naturaleza. Para Van Gogh, un monte se adensa en curvas y parábolas. Las piedras sobre el terreno sufren la metamorfosis de esquemas geométricos apenas insinuados. En cualquier caso, muchas líneas de sus figuras significan la experiencia estética que causan y nada más.

El color, por su parte, se pone porque agrada a la vista; y Van Gogh lo manipula de una manera tan vibrante que da a los ojos el máximo de satisfacción. No olvidemos que hay muy pocos colores puros y saturados en la naturaleza, y Van Gogh no está dispuesto a sustituirlos en sus pinturas por los colores más débiles de la realidad.

Por la misma razón, atribuye a los objetos que él representa no ya los colores que tienen en la naturaleza, sino los que deben tener para agrada a nuestros ojos. No hay en la naturaleza una cosa tal como una sierra morada o un espino violeta. Pero, ¿por qué ha de pintar un árbol con su verdadero color, si este color es opaco, desagradable o simplemente indiferente? Van Gogh pinta las cosas con los colores que tales cosas deben tener para agrada a nuestros ojos. Él realiza una purificación, una rehabilitación que puede designarse como un esfuerzo para sacar los colores de sus objetos y distribuirlos según las exigencias plásticas de la pintura mejor que según el modelo de la realidad externa. Por eso, la luminosidad, en la pintura de Van Gogh, no es sólo la luz que recibe el paisaje y que, al plasmarse en el lienzo con los juegos de sombras propias y arrojadas, como efecto del claroscuro, se nos presenta como luz recibida por el cuadro; sino que, además, por la magia de las tensiones cromáticas, se produce una misteriosa emanación de luz. Es una luminosidad suya, característica. No es la luz que empapa el cuadro el secreto de su atractivo, sino que es la luz emanada del cuadro lo que de él nos encanta y nos envuelve en un mundo sencillo, pero enigmático, y en una atmósfera incitante.

Y con esta apreciación sobre el color termino la primera parte de mi tema.

2. La expresión artística

Comenzaré la segunda parte con otra anécdota, esta vez del gran pintor romántico Théodore Rousseau. Cuenta que estando un día en el campo, caballete desplegado y lleno de inspiración, intentaba plasmar en su lienzo un majestuoso roble que se erguía al lado del camino. Detrás del pintor, un labriego observaba extrañado la actividad del artista.

El campesino acabó preguntándole: ¿para qué pinta Vd. ese árbol si ya está ahí? Son ganas de perder el tiempo.

El labriego pensaba que la simple copia o imitación estricta de un árbol es inútil, pues jamás podrá compararse con el árbol mismo, vivo y umbroso, que regala frutos y sirve de hogar a las aves.

Théodore Rousseau se quedó callado. Pero también podía haberle dado la siguiente respuesta: yo pinto el roble para darle una existencia que la naturaleza misma no le confiere, a saber, la existencia artística.

La naturaleza no hace un árbol sólo para ser contemplado por los caminantes, sino también para cobijar, para dar frutos, para asegurar el terreno con sus raíces, para dar madera y para otras cosas más. Una de estas cosas más es justo el ser contemplado estéticamente en su belleza natural y real. ¡Y cómo nos encanta, por ejemplo, el arbolado que entretiene las veredas de este campus universitario! Pero la función estética de un árbol es una entre otras muchas.

En cambio, el pintor pinta el árbol sólo para ser contemplado estéticamente en su belleza artística, belleza producida por el artista mismo. De ese árbol pintado no podemos evidentemente obtener frutos, ni beneficios ornitológicos ni geodinámicos, ni consecuencias morales ni científicas. El acto de pintar es un acto de creación pura, sin miramientos prácticos ni científicos: hace que algo que antes no existía acabe existiendo sólo para causarnos el placer contemplativo de gozarnos con su vista. Y sólo para eso. Una pintura es una contribución del artista al embellecimiento del mundo real.

Una vez aclarada esa pregunta del labriego, supongamos que otro curioso observador muy distinto, un erudito, hubiera preguntado: ¿esta contemplación estética que Vd. tiene del árbol es obra y función de la razón abstracta o es obra de sensibilidad y sentimiento? ¿La contemplación estética es asunto de la cabeza o es asunto del corazón?

a) *Razón y Sensibilidad.*

Permitidme que traspase esta pregunta a los filósofos clásicos griegos. ¿Qué habrían ellos respondido? Los clásicos definían las cosas bellas diciendo que son “*quae visa placent*”, las que agradan a la vista. Se trata de un gozo que tiene dos características: primera, no es un placer meramente sensorial; segunda, no es un placer puramente práctico o utilitario.

a) En primer lugar, la contemplación estética no es intelectual ni es explicable por el intelectualismo. El intelectualismo, en efecto, sostiene que sólo el entendimiento juzga de la belleza. Pero el intelectualismo yerra; porque en el hombre, la belleza es connotada a la vez por facultades espirituales y sensitivas. Sin un oído no es posible percibir belleza en la ejecución pianística de una Sonata de Mozart. Alguien podría tener de esa pieza musical un concepto abstracto y matemático, por cuya virtud repetiría las notas en el preciso orden en que fueron escritas; pero eso no sería música. Sin olfato no se distinguiría belleza en el olor del jazmín. Sin un ojo, jamás podría captarse belleza en el cuadro del dormitorio del artista pintado por Van Gogh. Sin sentidos no hay belleza para el hombre. Por eso, lo bello es lo que, al impresionar nuestros sentidos, causa placer.

Pero esto no quiere decir que la belleza se reduzca a la emoción o impresión subjetiva que se agota en cada sentido. En la visión pictórica del dormitorio del pintor no son solamente nuestros ojos los que quedan complacidos. Son dimensiones profundas de nuestro yo las que son colmadas. No debemos confundir lo agradable (como deleite sensual) con la fruición estética. En el goce estético hay una armonía entre los sentidos y el espíritu. El gozo, la delectación, el encantamiento del corazón, es el efecto subjetivo que causa el objeto bello en quien lo contempla.

b) Pero, en segundo lugar, ese gozo es desinteresado, no está movido por una utilidad práctica, ni por la codicia de poseer algo. Se trata de un gozo contemplativo, o sea, desasido, ajeno a pretensiones utilitarias o morales. El sujeto se entrega a la cosa bella, hechizado por ella, sin pedirle nada a cambio: le basta la sola presencia de la cosa. Ese cuadro, en que está pintado un dormitorio campesino, me arrebató de la vida práctica, paraliza mi ritmo cotidiano y mi apetito de utilidades y me

impulsa hacia un plano superior de la existencia. Me siento aligerado de afanes de dominio y servicio; me siento libre.

El gozo que está por encima de la utilidad y del disfrute práctico es placer contemplativo, o contemplación sin más; y de este tipo es la fruición estética. Ni siquiera se nos ocurre en ese estado indagar científicamente si el mensaje de Van Gogh estaría mejor expresado de otra manera o por otro pintor que hubiera compuesto un cuadro tomando un tema parecido. No hay en este cuadro oquedades o fallos susceptibles de ser llenados. Si los hubiera, ya no habría belleza. Esta pintura habla como totalidad a la totalidad de mi alma, la cual queda embargada, sobrecogida por la unidad vital del mensaje visto. Sólo cabe «mirarla», contemplarla.

Vamos a suponer que el curioso erudito que el pintor tiene detrás se haya conformado con esta respuesta. Pero, todavía podría seguir preguntando: ¿se debe el goce contemplativo al hecho de que el pintor nos brinda una imitación o copia del paisaje natural?

b) *Imitación y Expresión*

¿Qué hace propiamente Van Gogh como artista: imitar las cosas naturalmente bellas o inventar un mundo de sustitución, puramente imaginado, sin correspondencia alguna con el mundo real y natural? ¿Imita escrupulosamente o inventa fantasiosamente?

Parece que desde los griegos, los tratadistas del arte se han dividido en dos bandos: quienes defienden el arte como imitación exigen fidelidad escrupulosa a las formas naturales que han de ser copiadas. Quienes defienden el arte como invención fantasiosa sostienen que el artista no ha de reproducir fotográficamente el universo, desprecian cualquier tipo de remedo, de simulación de cosas reales: el artista nos trasladaría a un mundo distante; el arte sería puro juego imaginativo, sin relación con lo real.

Ya los autores antiguos que, como Sócrates y Aristóteles, se inclinaban a pensar que el arte del pintor es una cierta imitación, procuraban engrandecer esa función, rechazando la calcomanía e indicando que: 1) la imitación artística no es copia servil del modelo, v. gr., de un atleta, pues el verdadero arte toma del modelo sólo aquello que tiene de más bello, de suerte que el resultado es superior al sujeto imitado; 2) la imi-

tación debe fijarse menos en el aspecto físico externo que en la dimensión interior, el drama sentimental y psicológico, del atleta.

Parece hoy claro a todo el mundo que la función artística no consiste en imitar fotográficamente la naturaleza (física o psicológica), sino en expresarla desde su esencia íntima, o sea, en sacar a la luz lo que esa naturaleza implica, poniéndolo en una materia sensible. El pintor no trata de imitar o copiar la superficie de la naturaleza, sino de expresar su fondo esencial. Y la expresión no es imitación, sino creación. La fría exactitud reproductiva no es propiamente pintura.

Y esta es una primera conclusión que hemos de aplicar a los temas y paisajes de Van Gogh: que no son copias, sino expresiones.

El artista no es un fantasioso, ni un creador situado al margen de la realidad concreta.

Se encuentra, en primer lugar, con las limitaciones propias de los materiales e instrumentos que utiliza: ha de echar mano de lo que está fuera de él, como el pincel, el lienzo, los colores, etc.

Cuenta, en segundo lugar, con la disposición e idoneidad natural de sus medios: no puede hacer música con líneas y colores.

Gravita sobre él, en tercer lugar, la circunstancia objetiva que determina la intención estilística de una época: un pintor como él no opera como un barroco. Hace puntillismo e impresionismo.

Y no sólo ha de someterse a todos estos medios, instrumentos y circunstancias, sino que ha de contar sobre todo con el objeto mismo que quiere representar, la habitación del artista: aunque no para imitarla, sino para expresarla.

c) *Imaginación y Expresión*

La copia es una explicación, es una representación dirigida al entendimiento, al conocimiento conceptual y científico. La habitación simplemente copiada ofrecería a escala reducida y en superficie plana lo que en la realidad es volumétrico y kilométrico.

Pero el tema pintado por Van Gogh, el dormitorio del artista como pintura, no habla al entendimiento, sino al espíritu en su totalidad. No intenta provocar un conocimiento, ni enseñar, ni explicar.

Los cuadros de Van Gogh no explican nada, no enseñan nada, no imparten conocimiento científico acerca de las cosas y de los paisajes

naturales. (Sería aberrante hacer que los niños de un colegio fueran obligados a ver este cuadro sólo para que conocieran un dormitorio). Su pintura, en lugar de darnos palabras para comprender, coloca ante nuestros ojos realidades para contemplar. Su dormitorio pintado no exige que nos volvamos hacia el dormitorio real o natural, por ejemplo, de los franceses, para verificarlo y comprobar en qué medida lo copia. La pintura del dormitorio es por sí misma una cosa autónoma, sustantiva, que exige que sólo nos fijemos en ella.

Como pintor, Van Gogh es, por eso, creador: da existencia y forma a un nuevo ser. Y sólo se obliga a hacer bien ese nuevo ser; no está obligado a imitar fotográficamente ningún objeto externo, ser o paisaje natural.

Tras esta aclaración, el curioso erudito podría preguntar sorprendido: ¿Es que acaso no tienen temas los cuadros de Van Gogh? ¿Acaso no exhiben habitaciones casi con nombre propio, paisajes con nombre propio? Sí. Pero eso no es lo decisivo.

d) *Tema y Motivo*

En la pintura de Van Gogh –al igual que en otros pintores– podemos distinguir entre el tema como *asunto* y el tema como *motivo*. Lo que Van Gogh pinta en sus cuadros no es un asunto de la realidad circundante. La realidad del dormitorio del pintor, por ejemplo, es sólo un motivo de sugerencia para él. Lo que cuenta es la suscitación efectiva producida en su fantasía, en su imaginación, al contacto del dormitorio real con su alma. El dormitorio, las sillas, la cama, etc., en su pintura son ante todo un espectáculo suscitado en las facultades o elementos de su alma, es una exhibición del alma. Las formas ondulantes, los suelos estremecidos, las figuras de líneas retorcidas, traducen su fuego interior, su ánimo atormentado.

Claro está que el arte de Van Gogh está arraigado en una realidad actualmente percibida, pero se alimenta de imágenes dotadas con la realidad y la intensidad de las sensaciones. Él es como un visionario de la realidad; y sus pinturas son alucinaciones de la naturaleza, entregadas totalmente a la vivencia de las sensaciones, con renuncia expresa al conocimiento objetivo de la forma externa, del color real y de la materia natural.

Este sentimiento personal y vivencial es lo primero que da unidad a sus temas como obras de arte. La propia realidad –el dormitorio del pintor– no tiene tal unidad en sí misma. ¿Dónde comienza unitariamente el dormitorio real que contemplo, cuando visito en Francia la morada que tuvo el pintor? Es el artista, no la realidad, el que recorta una unidad. La representación de Van Gogh está acabada, es perfectamente unitaria. No así el dormitorio real y natural que vemos en un pueblo francés.

La unidad de las formas pictóricas de Van Gogh se debe también a las imágenes inconscientes del espíritu, las que acompañan nuestra vigilia y guían nuestra comprensión de las cosas: imágenes eternas que otorgan significación especial a las figuras del artista. Son las imágenes que el psicólogo Carl Jung adscribía al inconsciente arquetípico y colectivo, más profundo que el subconsciente individual y que el inconsciente instintivo personal. Una de esas imágenes es la imagen del *camino* por recorrer; otra, es la imagen de la tierra *que convoca* a sementera; otra, es la imagen del *árbol caído* que se une a nuestras frustraciones; otra, es la imagen *del horizonte* que se confunde con nuestras esperanzas.

Antonio Machado expresa en el poema «A un olmo seco» la mágica sincronización de la forma original subjetiva, impregnada de imágenes arquetípicas, y la forma original objetiva que hace su eclosión en un olmo seco. ¿Os acordáis?:

*Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas...
Antes de que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana...
antes de que el río hasta el mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.*

*Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.*

La forma original subjetiva –el hombre apesado por la melancolía– sale al encuentro de la forma original objetiva –el árbol consumido por el tiempo y los insectos– Y los dos se unen en ese milagro de los abriles de la vida humana que es la esperanza, y de la primavera vegetal que es la rama verdecida. El poema produce un estremecimiento que sólo puede darlo a la vez la verdad profunda del hombre y la verdad profunda de las cosas.

Esas imágenes arquetípicas (horizonte, cielo, árbol) están en la base de nuestra experiencia personal diaria. Pues bien, en el momento propicio de su creación artística, Van Gogh está dotado para servirse de ellas, especialmente de las que expresan, para él, la melancolía cetrina de la existencia.

En fin, los temas pintados por Van Gogh toman, en cada caso, una flexión de individualidad única e irrepetible, aunque el asunto tratado se halle repetido: dentro de un cuadro se animan las cosas de una manera determinada, de suerte que la obra acaba bastándose a sí misma, gozando de unidad autónoma y original, en torno a la cual cobran sentido los materiales, los colores de que se compone: es la obra misma la que elige sus ritmos, sus cromatismos; no al revés. Desde esta forma individual hemos de entender los caracteres de integridad, armonía y claridad, propios de la belleza: no se le puede amputar un solo cromatismo a un paisaje de Van Gogh sin destruirlo. Se le podrían aplicar los versos de Juan Ramón Jiménez: “No le toques ya más / que así es la rosa”.

Para crear esta unidad Van Gogh elimina de su obra todo lo no interesante para ella; sólo el sentimiento personal da unidad, y el único modo de lograr esto es mostrar solamente lo que merezca ser visto. Todos los elementos de la realidad del dormitorio del pintor que no concuerdan con la representación imaginada y sentida por Van Gogh son implacablemente eliminados. Ya decía Delacroix: “El primero de todos los principios es la necesidad de hacer sacrificios”. Este principio expresa, en el caso de Van Gogh, la primacía de la creación expresiva sobre la imitación en sus pinturas. En este sentido, Van Gogh no es realista, no se inscribe en el realismo pictórico. Quita del modelo del dormitorio del pintor, por real y amable que pueda ser en la realidad, todos los elementos que no son compatibles con la forma plástica de la obra de arte que ha de realizarse. Y como mágico premio por este sacri-

ficio, al cabo, vemos y reconocemos en sus pinturas un cobijo y un amparo, con toda su enigmática soledad. Y lo vemos con la tersa y nueva óptica que seguramente hubiera estado siempre oculta para nosotros, si Van Gogh no nos la hubiese descubierto.

Van Gogh adopta el primer principio de toda técnica pictórica que quiera alcanzar el dominio mismo del arte: a saber, la purificación del color, su depuración de los sedimentos deformantes que depositan allí la memoria rutinaria y la asociación habitual de imágenes. En los lienzos de Van Gogh es el aliento de los contornos, solidario con el mordiente de los colores en la luminosidad del aire, nos invita a que nos despojemos de nuestros esquemas ordinarios, a que nuestros ojos se transfiguren y aprendan a mirar las cosas, para contemplarlas con cierta inquietud.

Van Gogh nos enseña a ver la realidad en que vive como hombre y el artificio movedizo en que se cobija; su ojo es un *filtro* que detiene y rechaza las impurezas de la percepción ordinaria. Es también un *prisma* que analiza y prolonga nuestra sensación óptica. Percibe tintes o saturaciones que la vida prosaica rechazaría.

Ahora bien, el renunciamiento material no es el fin del arte de Van Gogh, sino un medio de devolvernos la virginidad de la mirada. Su pintura es siempre concreta: aun cuando geometriza, busca la figura sensible irradiada de sentido. Se priva ciertamente de algunos recursos. Pero esta privación es inofensiva y sirve para hacernos ver de un golpe lo esencial.

e) *Pintura y Realidad*

Pero seríamos injustos con Van Gogh si sólo lo presentásemos como extasiado con sus propias sensaciones, arrobado en su vago sentimiento de figuras plásticas. Sus cuadros, sus paisajes no imitan la realidad, pero la expresan creadoramente. ¿Qué significa este nuevo concepto, «expresar creadoramente» la realidad?

Van Gogh produce una figura semejante, por ejemplo siguiendo la forma esencial de un dormitorio real. Él opera «siguiendo o persiguiendo» la forma esencial de la cosa. Y aquí está el secreto de su creatividad y originalidad como artista. ¿Qué significa seguir o perseguir la forma esencial de una cosa? ¿Acaso plasmarla tal como en una visión física o psicológica se ofrece? No. Porque no hay cosa real que sea agotada en

toda su riqueza por sucesivas aproximaciones humanas. Como ya he dicho, ni la imitación física ni la imitación psicológica definen la función del artista. La naturaleza no otorga de una vez por todas su secreto; y el artista se ve urgido a volver una y otra vez sobre ella.

Recordemos que los grandes artistas -como Gauguin o Van Gogh- son reiterativos en sus temas; pero en cada lienzo, en cada obra, descubren dimensiones distintas del ser, mediante nuevos matices, nuevos colores -a veces con colores que, a una mirada superficial, pueden parecer desentonados o irreales-. Seguir la forma de la cosa no es quedarse en un primer acercamiento, sino profundizar, calar, sondear, hasta lograr su más entrañable esencia. El artista auténtico ha de hacerlo. Pero profundizar y sondear son actos creadores. La creatividad en el modo de calar en la cosa es asunto subjetivo del artista.

Pero esa creatividad no la pone él arbitrariamente, para figurar una cosa fantasmal; es creativo en su profundización, pues pone en marcha todas las facultades de su espíritu y de su sensibilidad, las agudiza al máximo, justo para servir a la existencia íntima de la cosa que intenta plasmar. El artista desea vivamente que la forma esencial de lo real se patentice en su cuadro. Porque esa forma ha sido el principio por el que la cosa misma ha surgido y se eleva a la existencia fáctica o externa. El artista tiene la obligación severa de expresar esa eclosión de las cosas desde su forma profunda. Imitar aspectos físicos o psicológicos podrá ser más o menos difícil; pero un pintor fotográfico no es un artista.

En sus figuras pictóricas, el artista eleva la potencia expresiva de las formas reales. Y lo hace con un lenguaje distinto del científico: no interviene con teorías físicas ni con conceptos matemáticos, sino con figuras que hablan al sentimiento. Recordemos, a título de ejemplo, la figura de los zuecos de campesina pintados por van Gogh -un tema casi gemelo del que tenemos delante-. Los zuecos aparecen encima del suelo, desligados de cualquier otro elemento representativo. Van Gogh se deja llevar por la forma de los zuecos, simplificando sus líneas superficiales para dar paso justamente a una forma condensada. ¿Qué forma existencial es esta? Es la forma de unos zuecos que han sido testigos mudos de la esperanza de las cosechas, de las ilusiones del hijo por venir, del monótono trabajo cotidiano, del desgaste del tiempo en el hogar. El artista se ha puesto a disposición de lo esencial para darle cuerpo: “En el oscuro y gastado interior del zueco -dice Heidegger refiriéndose a esta figura de Van Gogh- queda fijada la fatiga del andar laborioso. En la fuerte pesadez del zueco queda retenida la tenacidad de

la lenta marcha a través de los surcos uniformes que se dilatan en el campo azotado por el rudo viento. En el cuero queda la humedad y saturación del suelo. Bajo las suelas pasa la soledad de los senderos al caer de la tarde. En los zuecos vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado regalo del grano maduro y su misteriosa inacción en el árido yermo del campo invernal. A través de este instrumento corre la latente inquietud por la seguridad del pan, la íntima alegría por la superación de la penuria, la angustia ante la llegada del parto y el temblor ante el acecho de la muerte. Este instrumento pertenece a la tierra y queda guardado en el mundo de la campesina. En función de esta escondida malla de relaciones surge el zueco como tal en su esencia”.

De los zuecos no hace el artista ni una valoración práctica o utilitaria ni una valoración científica.

No hace una estimación *práctica*, puesto que no se interesa por la flexibilidad y adecuación de los materiales con que están hechos, ni si son convenientes y útiles para caminar con ellos para lucirlos en una fiesta.

Tampoco hace de ellos una estimación *científica*: no se interesa por la composición química de dichos materiales, ni por el valor económico que pueden tener al salir de fábrica o al ser vendidos por el comerciante.

Sólo hace de ellos una estimación *artística o estética* para expresar su forma profunda: ellos han surgido, como instrumentos humanos, desde la condición de ser un hombre atado a la tierra; por eso, en la pintura muestran los zuecos tantas cosas: el camino recorrido o por recorrer, la dureza y pesadez de la tierra, el resguardo de la campesina. Todo esto lo experimenta la campesina sin necesidad de reflexionar ni teorizar. Y todo esto es lo que el artista debe plasmar. Con una actividad expresiva, con potencia creadora, potencia precisamente para ver las formas en su integridad. Integridad que es captada por nuestra estimación estética.

Juan Cruz Cruz
Departamento de Filosofía
Universidad de Navarra