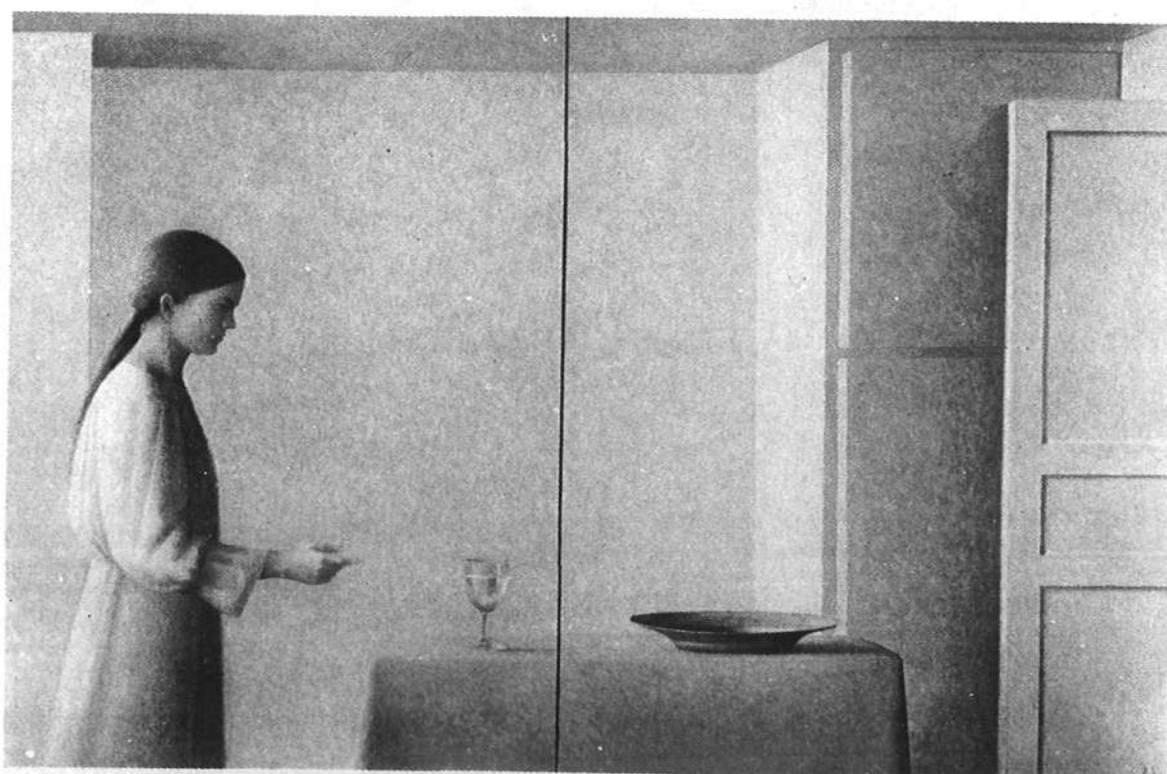


VALLS: «Tomillo y fruta» (1978).



VALLS: «Dyptyque» (1979).

entre el ente real y su imagen pintada constituye el mejor criterio justificativo del arte abstracto.

Todos los pensadores a que voy a referirme poseen en común el hacer depender el arte, en tanto que tal, de la actividad del artista, nunca de la especificidad de lo representado.

Cierto es que a ellos se han opuesto siempre los realistas a ultranza, que hacen de la «mímesis» la nota por antonomasia del arte pictórico. Donde arte se confunde con técnica, con virtuosismo.

Platón, que creyó erróneamente que la pintura se reducía a la imitación, al ilusionismo, tuvo más razón en criticar dicha tendencia pictórica rebajándola al grado de copia de una copia.

Ni que decir tiene que elegir la «mímesis» como valor supremo haría desaparecer de la historia del arte a nombres tan eminentes como Tiziano, Velázquez, Rembrandt. Pero ya el mismo Aristóteles, que ha sido el máximo representante de esa noción de lo imitativo como esencia del arte, caía a veces en incoherencias fruto de la debilidad interna de la teoría mimética. Como cuando afirma: «Incluso las cosas que en la naturaleza seríamos incapaces de contemplar sin disgusto o asco, si las contemplamos en su reproducción artística, especialmente cuando dichas reproducciones son lo más realistas posible, nos producen placer». Asombra que el agudo y riguroso filósofo no advirtiera el salto cualitativo que daba entre el primero y el segundo término de su proposición. Porque una de dos: o tanto es el realismo que la reproducción ha de resultar tan desagradable como el modelo, o el placer sentido viene de algo más que el puro virtuosismo ilusionista.

El primero que, ya en la antigüedad, supo situar el problema en su verdadero terreno fue el crítico-pintor Jenócrates, que hizo de la simetría, del ritmo, de la composición en perspectiva, de los contrastes de color, del tono, no tanto elementos técnicos como medios expresivos. Más tarde, Plotino afirmará categóricamente que sólo hay arte cuando se trasciende la naturaleza. Esta dimensión espiritual, sin la que el arte no puede existir, nos la vuelve a indicar Plotino en un bello pasaje a propósito de la escultura: «El mármol que gracias al arte ha adquirido la belleza de la forma, parece inmediatamente bello no porque sea mármol —de lo contrario el mármol no sería menos bello—, sino precisamente porque posee una forma producida por el arte. En efecto, la materia no poseía esa forma que, antes de pasar al mármol, estaba en el espíritu del autor. Y esa forma no estaba en absoluto en el artista porque tuviera ojos y manos, sino porque poseía el arte».

Obsérvese que en ningún caso se trata de caer en el puro formalismo, lo que equivaldría, de un modo u otro, a volver al aspecto técnico, cuando no a reducir la pintura a lo simplemente ornamental. La partici-

pación mental, la operación imaginativa o espiritual que presupone el arte, implican la importancia del contenido significativo, pero contenido plásticamente mediatizado y universalizado. No lo olvidemos: contenido que de objeto material, se ha transformado en objeto formal plástico, o sea, trascendido, interpretado, transformado, en otras palabras, por el arte, y que por este hecho deviene otro y se carga de espiritualidad cuando el artista ha sido capaz de emplear los recursos plásticos y estéticos más adecuados, en fin, cuando ha alcanzado los trasfondos mágicos de la creación. Contrariamente a lo que muchos creen, en arte no se puede hacer lo que uno quiera.

Tomás de Aquino nos hace entrever asimismo toda la alquimia espiritual del arte cuando escribe que hay dos vías estimativas, la natural y la cognitiva, que conducen, respectivamente, al juicio natural, que encontramos en los animales, y al juicio racional, humano. El juicio estético, que es racional, no tiene, por tanto, carácter carnal, sino intelectual: *pulchrum respicit vim cogitativam*. Para Tomás de Aquino, lo que constituye la belleza de lo real no es tanto la apariencia sensible de las cosas como la forma inherente a las mismas, algo así como el meollo del ser al que sólo puede llegar el espíritu a través de operaciones que más que de verismo, son operaciones de estilización, que convierten a las cosas en signos. Así lo ve también Hourticq cuando, refiriéndose a la pintura de Giotto, nos dice que «no pintaba estrictamente lo que veía, sino lo que concebía... Giotto buscaba una verdad óptica mucho más alta que la verosimilitud óptica». Rechazo concluyente de las interpretaciones que se quedan a nivel de un burdo realismo inmediato.

No menos dignas de consideración, por su fineza de análisis, son las siguientes palabras de Cennini: «Para el arte que llamamos arte de la pintura hay que poseer la necesaria imaginación para, a través de la operación de la mano, hallar cosas no vistas (con apariencia de cosas naturales) y fijarlas con la mano haciendo ver como real lo que no lo es». Que podrían ilustrar asimismo la concepción de Alberti, según la que el pintor ejecuta con su mano lo que previamente ha comprendido con su espíritu.

Por su parte, el veneciano Marco Boschini escribía hacia 1670 que «la pintura forma sin forma, o sea, con una forma diforme, la verdadera forma aparente: ella es la que realiza el arte pictórico».

Llegamos así al pensador, que aun habiendo cometido imperdonables errores respecto al desarrollo histórico de las artes plásticas y a sus futuras posibilidades, ha determinado como ninguno las relaciones dialécticas entre la naturaleza y el arte. Me limitaré a entresacar, de su inmensa y siempre viva «estética», algunos párrafos decisivos: «Diciendo, de modo abstracto, que una obra de arte debe ser una imitación de la