

material plástico. El pensamiento del artista se acerca al material, con ánimo de comprensión, no de desafío. Admira la piedra que accede a nosotros a través de la acción pulimentadora del tiempo y en cuanto tal es ya, en sí, obra de arte. Considera la madera un material específico de determinadas inclinaciones plásticas. Para él solamente la plástica popular rumana y las esculturas africanas han sabido «entender» la esencia plástica de la madera, trabajándola de una manera original.

* Pero la cosa como tal, la cosa como entelequia artística no es materia inerte. Ya lo señalaba Heidegger al hablar del origen de la obra de arte. «La cosa, en su modesta insignificancia, es lo más rebelde al pensamiento.» En su materia informe ella se constituye, por su propia naturaleza, en desafío. Se repliega sobre sí misma y la dificultad que el artista encuentra para acceder al propio ser de la cosa se incorpora a la propia esencia y originalidad de la obra plástica. Esta forma originaria de repliegue no abandona nunca la materia a medida que se convierte en obra de arte por mano del artista. De tal forma que, incluso como obra de arte en elaboración o acabada en pleno proceso de transformación de la materia «informe» en materia «formada», la cosa como tal existe, es algo importante, determinante del carácter de la obra de arte. Un artista como Brancusi, mediante su actitud ante la materia plástica, ante la cosa, percibe la dificultad de la relación, y su «serenidad» artística es un resultado último, no un simple propósito inicial. Este tipo de autoconciencia artística se integra en la comprensión del arte a través de lo que Heidegger llama el advenimiento de la verdad del arte. Una suerte de advenimiento que es un devenir. El devenir de la verdad «puesta en obra». La verdad realizada en la obra de arte a través del encuentro del artista con la materia. En estos términos la obra de arte «hace posible, en su esencia, al creador», al artista. Es lo que hace que Heidegger vea en el artista el origen de la obra de arte y viceversa, en la obra de arte, el origen del artista mismo. Lo que en definitiva lleva a esto. A que el «origen de la obra de arte y del artista sea el arte».

A la verdad del arte en sí y a la verdad de su tiempo en el arte, Brancusi le ofrece una dimensión auténtica en su obra. La plástica en la edad atómica, plástica de los anhelos de una nueva edad cósmica, es esencialmente el sentido de la plástica de Brancusi. Plástica de una tensa, absoluta serenidad alcanzada con un esfuerzo de grandes tensiones de la mente, del oficio, de la mano, de la captación de la esencia de las cosas. Indiferente le es al artista la «forma exterior de las cosas». Él busca en ellas la realidad, su realidad. La «esencia de las cosas». Ésta es la gran verdad. Fiel a ella, al artista verdadero le es «imposible» expresar «la cosa real imitando la superficie exterior de las cosas». He aquí la profunda novedad de la aportación de Brancusi al arte de su siglo. Un arte que se hace partícipe de lo que es del siglo: el movimiento, la dinámica, los frutos reales de la técnica y el progreso.

El «primitivo» Brancusi, el «arcaico» Brancusi, el «popular» artista Brancusi, imprime a su arte, como ninguno, de una forma mucho más elocuente de lo que logra hacerlo la plástica futurista, el ritmo dinámico específico del triunfo de la técnica y el movimiento. Nada agresivo hay en ello, al modo de los futuristas. «Yo he querido que *Maiestra* levante su cabeza sin expresar a través de este movimiento orgullo, soberbia o provocación. Ha sido el problema más difícil y sólo después de un largo esfuerzo he logrado realizar este movimiento integrado en el arranque del vuelo.» El movimiento es una

dimensión integral, absoluta, de la realidad. Es inconcebible su descomposición en detalles o momentos cinematográficos. Ni la descomposición futurista boccioniana donde «la vibración y el movimiento multiplican innumerablemente cada objeto». Realizando la «famosa afirmación del *caballo corriendo que no tiene cuatro patas sino veinte*» y queriendo alcanzar así «formas únicas de continuidad en el espacio», de acuerdo con el célebre *Manifiesto de la escultura futurista*, de Boccioni. Porque en realidad lo que Brancusi pretende alcanzar no son «síntesis» artificiales de materia y plástica sino la realidad misma. La realidad captada plásticamente como vuelo-puro, movimiento-vuelo, dinámica-vuelo, realidad-vuelo, «Cuando veáis un pez no penséis en los detalles de sus escamas, pensad en la velocidad de su movimiento, en su cuerpo brillante y flotante visto a través del agua. He aquí lo que he querido expresar. Si hubiera reproducido sus aletas, sus ojos y sus escamas, habría detenido su movimiento y hubiera obtenido una simple “muestra” de la realidad. Pero yo he querido sorprender el brillo de su alma.» Este sentido de la profunda meditación del arte, hace que Brancusi no sólo no sea un artista desarraigado en su siglo, sino el artista que mediante el arte capta los anhelos profundos de su tiempo desde la posesión de unas raíces firmes, poderosas. De ahí la seriedad, el optimismo, la serenidad de su arte.

En una época cuyo espíritu parece indicar el radical desarraigo del hombre entregado a la inestabilidad de las cosas técnicas, este artista de viejas y firmes raíces reconoce y hace suya la importancia de la técnica, asumiéndola en su propia raigambre e integrándola en la idea profunda que él mismo tiene del sentido del arte como captación y transfiguración de la realidad. Porque el mundo de la técnica no es para este artista-sabio, este Sócrates rumano que lleva a cuestas su sabiduría de la tierra a través del mundo, algo ajeno a su dimensión humana. El mundo de la técnica él lo acepta, lo comprende, lo hace serenamente algo inseparable de su oficio y de su arte y lo integra en la tierra firme de su morada natal, de la cual sus pies de vagabundo genial nunca se han despegado.

Columna del infinito

De esta morada arranca también, y no hubiera podido ser de otro modo, su aspiración plástica más alta. Su *Columna del infinito*. Se trata de un tema que está siempre presente en la integración plástico-arquitectónica de Brancusi. Es uno de tantos *leit motiven* que caracterizan su obra. Pero se trata esta vez del culminante. Y con él, el artista vuelve, armado con los datos de la técnica de la edad atómica, a un motivo ancestral. En realidad el motivo lo había llevado siempre dentro como un preanuncio de plenitud, encerrado en el regazo eterno de la «sabiduría de la tierra». La *Columna del cielo* es un viejo motivo arcaico que los etnólogos han sabido describir en su funcionalidad más elocuente.³ De vuelta a su tierra en la plenitud de los años y la obra, el artista realiza el prodigio plástico, arquitectónico y técnico de la *Columna del infinito* de Targu-Jiu.

³ Cfr. *Romulus Vulcanescu, Coloana cerului, Ed. Academiei R S R, Bucarest, 1972.*

Corren los años 1937-38. El tema, como se ha dicho, ha sido permanente en su experiencia artística. Pero tras su propio tema y la correspondiente mutación significativa en fórmulas sucesivas, está la forma originaria y el contenido mitológico de uno de los más antiguos y más significativos monumentos de la cultura arcaica rumana. Y una realidad que justifica esta afirmación de un estudioso: «En la historia de la cultura popular europea, la columna del cielo marca uno de los temas palingenésicos de la creación superior de la mitología cárpatu-balcanica».⁴ Se trata de un tema que se inicia en el neolítico rumano, concretamente en la civilización de Cucuteni y se perpetúa en el dominio artístico y poético hasta el siglo XX. Mircea Eliade habla, en un estudio sobre *Brancusi y las mitologías*, de la importancia del tema mitológico registrado históricamente, de la *Columna del cielo* cuyo simbolismo es característico ya de las culturas megalíticas y marca la aspiración de la cultura autóctona «hacia la ascensión hacia un cielo de las cosmogonías arcaicas y primitivas». La transposición en el arte de Brancusi del tema se configura como «ascensión extática, desprovista de todo carácter místico» (*cfr. Témoignages Brancusi*, París, 1967).

El tema ha sido para Brancusi una especie de «obsesión» constante. El tema se vierte a través de los años en varios modelos, donde los materiales serán sucesivamente, entre 1918 y 1937, madera, yeso y acero. Solamente el tema de la *Maiastra*, *El pájaro maravilloso* y sus distintas versiones, puede igualar esta gran obsesión a cuyo servicio el artista consagra constantes ejercicios de modelado. La «idea» está adquiriendo también, a lo largo de los años, su conformación definitiva. Ella se traduce en la *Columna sin fin* (éste es el título definitivo que el artista le asigna) de Targu-Jiu, concretamente definido por el mismo como símbolo de la ascensión permanente de las generaciones «cuyo deber es crear sin descanso a un nivel cultural cada vez más alto». Culminación del ideal artístico del propio Brancusi, en términos de optimismo, de progreso, de integración de la edad de la técnica en la eternidad y modernidad de la condición humana. Pero en ello culmina, además, su idea del arte en lo que al espacio plástico se refiere. Su signo esencial sigue siendo el vuelo. Esta vez, aspiración última, el vuelo ha adquirido la verticalidad perfecta. La *Columna* es una sucesión de alas. Los «pájaros», los «gallos» y los «peces» de Brancusi aspiran a una integración plenaria. La integración de una columna sin fin, modelo escultural, abierto, de alcance arquitectónico «ideal» expresando el carácter «infinito» del espíritu y de la materia a la vez.

Plenitud del tiempo

En esta idea plenaria de su arte, Brancusi ha querido incorporar la realidad de su tiempo. La técnica y sus posibilidades, que para este artista, inmerso en la vida de su época, no son simples elementos instrumentales sino valores esenciales, modos auténticos de expresión de la creatividad del hombre. Su espíritu no sigue la pauta de la fascinación futurista por las cosas técnicas y la singularización de sus perfiles. La vieja idea de unas culturas arcaicas, el mito del árbol cósmico y de la columna del cielo, acceden a su forma plástica en acero que el artista planea en los menores detalles, pero cuya

⁴ *Ibidem*, pp. 5 y 221.

realización «práctica» confía esta vez a técnicos de profesión. Escoge para esta obra última su tierra de nacimiento, la pequeña ciudad de Targu-Jiu, distante pocos kilómetros de su aldea natal, Hobita, y allí realiza marcando los centros arquitectónicos y plásticos de un complejo urbanístico, su *Puerta del beso*, su *Mesa del silencio* y su *Columna infinita*. Tras la realización plástica están los elementos simbólicos. Tras estos mismos, las raíces de una cultura que Brancusi sabe con plena conciencia que es suya. Pero todo ello conviene integrarlo en algo mucho más significativo: la capacidad creadora, actualizante, dinámica, fruto de inspiración personal, trabajo duro y tensión mental y corpórea, que el artista posee en alto grado, con plena conciencia de lo que todo ello representa en la permanencia de su obra. En función de esta conciencia, Brancusi fue un revolucionario. Un artista que, descendiente de su propio pasado, supo abolir el pasado de la propia plástica occidental e instaurar una nueva edad de la plástica moderna. Pero se trata de un grande y por tanto de un solitario. El artista plástico por excelencia, que a través del esfuerzo y la acción constante sobre la materia, ha alcanzado la contemplación y la espiritualidad, el artista único que ha sabido establecer un diálogo interior con la materia y ha sabido ofrecer al movimiento la inefable dimensión del vuelo, ha impuesto su soledad, no ha tenido discípulos ni continuadores. Y, sin embargo, ¡tanto de la aventura del arte contemporáneo está contenido en su obra, en sus ideas, en sus modos de expresión! Perdura tras él, como observaba David Lewis, un influjo enigmático, silencioso, implícito en la mejor plástica actual. «Sus formas simplemente tranquilas, casi abstractas, reflejan una serie de actitudes creadoras que constituyen una base de desarrollo de la plástica moderna. El callado influjo de su visión da la vuelta al mundo. Y hay pocos escultores que trabajan hoy con medios modernos de expresión colocados enteramente fuera del poder de su ejemplo.» Por ello, no es de extrañar que Jean Arp haya visto en la *Señorita Pogany* la «abuela feérica del arte abstracto». Fue, en efecto, él quien descubrió el arte abstracto y agotó todas sus posibilidades hasta el punto de rechazar para sí mismo esta estrecha etiqueta. Alcanzó las dimensiones esenciales, geométricas, últimas, del fenómeno plástico, las convirtió en ideas escultóricas, dio forma a vivencias míticas ancestrales, acarició todos estos símbolos con una paciencia táctil e infinita en infinita sintonía de la mano y la mente, y convirtió todos estos símbolos geométricos en formas espirituales de las cuales emana, en actitud serena y eternamente joven, la idea que cada una contiene. Un demiurgo, Sócrates hirsuto de mirada irónica y penetrante, forjador de arquetipos plásticos, que se reclaman sin cesar de aquella fuente de energías creadoras latente en una eterna *Sabiduría de la tierra*.

Un *post-scriptum* Brancusi tiene inexorablemente que seguir de ida y de vuelta esta trayectoria: de la *Sabiduría de la tierra* a la *Columna sin fin*. El artista de las formas acabadas, últimas, que contrarían el ideario de Goethe, sabe integrar esta trayectoria precisamente en esto: en una sabiduría que no tiene comienzo y en una columna que no tiene fin.

Jorge Uscatescu