

ría de la tierra ha perdido su estupor infantil, su consternada deformidad telúrica. Las fuerzas de la tierra han iniciado el vuelo. Han emprendido la aventura del infinito. El pez, el huevo, el beso, el pájaro mismo acceden al destino último de la columna, en la sencilla geometría de un espacio sin confines.

Pero la *Sabiduría de la tierra* está siempre alerta tras la mirada penetrante, irónica del artista, que contempla el mundo. «Cuando dejamos de ser niños, estamos muertos.» Retorno permanente a la hora primordial, al momento auroral. Ser siempre niño. Vivir en el sempiterno estupor, en la permanente inocencia. No olvidar nunca el sentido originario de la deformidad telúrica y su índole vital. Y tras todo ello el constante esfuerzo humano, en el arte, en la vida. El combate tenaz con la materia. «Trabajando en la piedra descubres el espíritu de la materia, la medida de su propio ser; la mano piensa siguiendo el pensamiento de la materia.» La mano piensa. Piensa en unísono con la materia. Pensamiento de la mano. Pensamiento de la materia. Lección de alta significación para un tiempo en que el materialismo pretende haber alcanzado sus máximos triunfos. La mano del artista sigue la dirección que el espíritu le marca, para «espiritualizar» la materia. No es la materia la que manda. Tampoco el espíritu se mantiene en una actitud distante, olímpica, clásica. El acercamiento a la materia es un esfuerzo profundo, un enfrentamiento definitivo. El artista no se limita a esbozar «ideas» plásticas en inacabados encuentros «materiales» con la piedra, el bronce, la madera, el hierro. Hay como un intento de búsqueda de lo esencial de la materia. Búsqueda de sus esencias puras, morada de un espíritu que revierte sin sentido en la intencionalidad del artista, que se convierte así en elaboración única. Brancusi no ofrece prácticamente ningún ejemplo de obra simplemente «esbozada» en un primer intento, a la manera de algunos frisos del propio Fidias, de multitud de obras enormemente sugestivas en este sentido, de Miguel Ángel, o del mismo Rodin, el maestro mediante el cual se opera la ruptura con lo antiguo. Por ello, por su carácter simbólicamente excepcional, una obra como *Sabiduría de la tierra* se nos ofrece como plataforma y atalaya de la propia dimensión plástica de Brancusi.

La materia piensa

La materia piensa, la mano piensa y en el ser de la piedra mediante trabajo y esfuerzo se «descubre» el espíritu de la materia. Pero aquí interviene el estado de espíritu necesario para conseguir las obras de arte, o simplemente las «cosas». Porque la obra de arte es en su primera acepción del artista esto: *cosa*. Cosa que se hace. «Las cosas no son difíciles de hacer. Lo que es difícil es conseguir la capacidad de hacerlas.» El «estado de hacerlas», nos dice textualmente el artista. Lo que viene a decir un estado de trance, que implica al mismo tiempo un profundo esfuerzo contemplativo, síntesis absoluta de esfuerzo mental y emocional. Hay en Brancusi una mística de la obra de arte, que implica una vivencia personal, meditación profunda, ideas de lucidez incandescente y trabajo intenso. De ahí acaso el *leit motiv* temático de las obras de Brancusi. Los temas plásticos poseen según él un repertorio reducido. Lo que es constante, inagotable, es la capacidad de volver a darles forma acabada o de plasmarlas en formas repetidas y radicalmente distintas al mismo tiempo. Hay una inextricable relación entre

la obra lejanamente «vista» y la obra realmente «conseguida». «Ver lejos es una cosa, pero llegar allí es algo totalmente distinto.» Trabajar en la gleba del arte significa confrontar realidad e idealidad en el contenido mismo de la obra. Al platonismo de Brancusi se le confiere así una perspectiva *a posteriori*, la única válida. Sólo desde el punto de vista de la obra última y últimamente acabada, se puede configurar su, por otra parte, incontrovertible platonismo. Su ideal del arte, dominado por el principio de una lucidez y una inteligencia incandescentes. Ésta es su nueva lógica plástica.

Éste es el valor «insular» de su obra. Esta insularidad prefigura su esencia arcaica, primordial y su fuerza anticipadora del futuro. Su integración real en la vanguardia del siglo estriba precisamente en el carácter aparentemente paradójico de esta insularidad compleja. «Evidentemente, escribe Giulio Carlo Argan, la relación de Brancusi con la tradición es muy fuerte. Pero, ¿por qué? Estas conexiones que constituirían una limitación para otros artistas, son la razón de la grandeza de Brancusi. Creo que se puede decir que si otros artistas han superado la tradición, Brancusi, al contrario, la ha profundizado hasta encontrar la raíz humana común a todas las tradiciones y bien entendido a todas las expresiones populares del arte. No debemos olvidar que el problema del folclore, del arte popular, no es sólo un problema de Brancusi. Al principio de este siglo muchos otros artistas se interesan por los problemas del arte popular y basta recordar a Kandinsky, a Pevsner o, en otro plano, a Chagall.» Luego se recalca la *insularidad* de Brancusi al mismo tiempo que la dialéctica clasicidad-modernidad profundamente arraigada en el arte. Hay en Brancusi, en estos términos, una nueva imagen de la realidad, una especie de «centro nuevo de la imaginación creadora. Si se considera a Brancusi clásico, si está cerca no solamente de Fidias sino más bien de los escultores griegos de los siglos VI y VII, creo que se puede descubrir una clave para la interpretación del arte. Para los escultores antiguos, para los escultores griegos, el período arcaico significaba una isla de civilización con un entorno de los dominios de la prehistoria, los dominios de los mitos negros, los dominios de una concepción de la realidad contraria a la vida de los hombres. He aquí por qué el trabajo de estos escultores es tan claro, tan puro en la expresión de la forma. Es la lucha de un mundo que no tiene aún historia, contra las tinieblas.»

El artista y su mundo

Conviene detenerse en esta fijación amplia de la posición de Brancusi. Su posición histórica es más difícil que la de una luz que arranca de las tinieblas originarias. Tras sus obras hay una doble historia consumada. La historia del arte de Occidente, terminada, unas vastas y confirmadas experiencias, donde surgen las tinieblas de una barbarie segunda. Aquella barbarie que Gianbattista Vico llamaba la barbarie de la reflexión. En otras palabras, la crisis, la decadencia ineluctable del arte. Pero otra historia, la de su propio contenido racial, es distinta. En ella se contienen reservas de pureza, de luz solar, de virtuosidad geométrica de las formas, que se vierten en las posibilidades expresivas de un arte popular que Brancusi traduce, conoce y vive en sus nuevas formas de creatividad. Partícipe de estas dos historias, «Brancusi trabaja en soledad. En el mundo contemporáneo está rodeado de una realidad que contradice, en cierto modo, su traba-

jo de artista. No es un mundo prehistórico, no es el dominio del poder negro, del poder oscuro, de la realidad, sino que es el mundo de la civilización industrial, mecánica, tecnológica. Y la fe que Brancusi ha mostrado siempre en su arte está en contradicción con esta realidad tecnológica. El problema que él plantea puede considerarse como opuesto y paralelo al de Mondrian, otro clásico de nuestros tiempos. Para Mondrian el problema es el espacio, un espacio sin cosas, un espacio que es al mismo tiempo una realidad absoluta y una virtualidad absoluta».¹

Éste es uno de los problemas esenciales en Brancusi, y donde Argan se equivoca en su apreciación. En otra ocasión hemos visto lo que significa la cuestión del espacio en Brancusi, sus implicaciones ontológicas. Este valor ontológico no lo capta Argan en su axiología objetiva del arte de Brancusi, al referirse a un así llamado «nominalismo» de los objetos. Las «cosas» de Brancusi, a las cuales el artista alude tantas veces, son tales, sólo en cuanto componentes de una realidad espacial, un «topos» que es al mismo tiempo «morada» del artista y como tal accede a una configuración arquitectónica, y a una dimensión espacial cuya «infinitud» es ontológica y no simplemente nominalista. El tema del espacio en la escultura de Brancusi, en sus «cosas», nada tiene que ver con la dialéctica individual-universal. Ni siquiera el deseo de ennoblecer esta forma de nominalismo artístico, al atribuirse a Brancusi la capacidad de unir lo individual y lo universal, satisface. El espacio es para él, al mismo tiempo, vivencia interior, aspiración de sus «cosas», y forma universal. Tampoco es cierta la diferencia establecida entre Picasso y Brancusi, en el sentido de que el primero rechaza la repetición y se atiene a la invención, mientras en el segundo son una realidad las dos. En ambos, la invención y la repetición forman parte del método y del modo de practicar el arte. Con la sola diferencia que en Picasso, la repetición certifica la «historicidad» de su arte, mientras en Brancusi autentifica el anhelo absoluto, la fuga del tiempo, la tendencia de rechazar la historia y sumergirse a través de vivencias espaciales en lo *absoluto*.

Ética y estética

En Brancusi, el principio ético y el principio estético son una misma cosa. Ellos forman parte de su idea del arte como valor absoluto. «Lo bello es la absoluta equidad.» Tropezamos con otra componente racial. El sentido de la ética, que en la creación y la vida, es justicia, *Diké*, ética y estética. La palabra posee un contenido hondo y decantado para quien sabe lo que significa en rumano y para los rumanos esto: *dreptate*, equidad, justicia. Una forma de ser, una coordenada del alma, superior a todas las demás. Un término de referencia, del cual se reclaman todos los restantes. Incluso el sentido de la belleza, los valores estéticos, los dominios de la imaginación creadora. Estamos más cerca, con ello, del Eros platónico, de la espiritualidad y la belleza creadora, que de toda concepción estetizante contemporánea. El discurso de Diotima del *Simposio* platónico se incorpora en una realidad del arte que es nuestra y que marca los anhelos de perfección humana subsistentes en un tiempo de confusión y ambigüedad en el campo

¹ Cfr. *Giulio Carlo Argan, Arta lui Brâncuși și Arta actuală en «Colocviul Brâncuși», București, 1967, págs 129-130.*

específico de la creatividad y la imaginación. «Lo bello es la absoluta equidad.» Volvemos en cierto modo al *ethos* platónico del arte, aunque estemos lejos, esta vez, de una cierta concepción pragmática de las artes al servicio de la *Paideia*, que emana del espíritu de la *República* platónica. Pero una cierta idea del arte como autoafirmación del hombre, que los griegos forjaron, perdura y marca el concepto del arte de Brancusi.

Esencia de las cosas

En pleno formalismo artístico de las vanguardias contemporáneas, Brancusi no concede significación alguna a la forma exterior de la obra de arte, sino a la capacidad de captación de la esencia. La esencia de las cosas traducidas en obras de arte. «No la forma exterior es la real, sino la esencia de las cosas. Partiendo de esta verdad, es imposible que alguien exprese una cosa real imitando la superficie exterior de las cosas.» Testimonio profundo éste, de la naturaleza del arte, en pleno triunfo de la forma, en la teoría de la *Gestalt*. Pero testimonio que encuentra su eco en la búsqueda que, por otra parte, algunos artistas de vanguardia, un Juan Gris, un Kandinsky o un Paul Klee, realizan tras los elementos estructurales del arte. Pero la «esencia de las cosas» posee en la idea de Brancusi una doble vertiente: se trata al mismo tiempo del sentido profundo de las cosas que están allí en el mundo y de la transferencia de este mundo esencial a la realidad del arte. Una realidad plástica que es distinta, de distinta naturaleza, de la realidad de las cosas en sí.

El arte constituye una realidad distinta de la realidad de las cosas, pero sólo la captación de esta primera realidad hace posible la segunda realidad, que es el arte. El arte es absoluta claridad. «No busquéis aquí fórmulas oscuras o misterio.» Pero tras esta perfecta claridad, el milagro existe. El milagro es la propia existencia del artista, del creador. «Mi vida ha sido sólo una sucesión de milagros.» La aventura de la imaginación, el esfuerzo creador, la obra acabada, ellos sí participan del milagro, del misterio, de las fuerzas luminosamente indescifrables. La vanguardia auténtica nunca ha excluido este sentimiento en torno a la naturaleza misteriosa del arte en cuanto producto del artista. Ahí está si no el testimonio de Kandinsky al hablar de «las vibraciones del alma» (*Seelenvibration*) y de la relación mística entre la obra de arte y la existencia del artista. «Auf eine geheimnisvolle, rätsel-mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk aus der Künstler.»² En esta relación mística laten las fuerzas activas del arte, reflejo de la esencia de la vida real. La esencia de las *cosas* que diría Brancusi.

El artista y su obra

La relación íntima, misteriosa entre el artista y la obra de arte, Brancusi la personifica en el grado más alto y más significativo. Se trata de una relación sencilla, pausada, sin saltos, cuya expresión patente es la obra del escultor. Se trata de una relación que implica a su vez otras tantas relaciones. La primera entre ellas es la que existe entre la cosa en sí y el pensamiento. La cosa es, para un artista como Brancusi, en primer lugar, el

² Cfr. *Vasili Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bentelli Verlag, Berna, 1973, p. 132.*