

Tesis de Licenciatura presentada por Aurora Bengoechea Carriedo
 en la Escuela de Bellas Artes de Chelsea (Londres), en Marzo de 1985

I

Hoy día la mayor parte de la gente vive en ciudades más o menos caóticas y ruidosas. Los espacios abiertos, el aire del campo y el olor de la hierba han pasado a ser para la gran mayoría “civilizada” experiencias de fin de semana. En cualquier caso, la cultura dominante es la cultura de ciudad, concretamente la de la gran ciudad. Nueva York, Londres, Tokio, marcan la pauta de lo que se lleva en la moda, el estilo de vida, el cine, la televisión.

Sin embargo la mayoría de la gente sigue todavía “encantándose” ante una pintura antigua, de ejecución clásica, o, lo que es peor, ante una pintura realizada al estilo “clásico.”

¿Cómo es eso posible?

A pesar de los grandes cambios ocurridos en el campo de la percepción visual —invención de la cámara fotográfica, el cine, la televisión—, esta gran mayoría sigue mentalmente centrada en el objeto. En un mundo electrodinámico como el nuestro, en el que todo cambia; en un mundo en el que nos movemos todo el tiempo, viajando de un lugar a otro, la gente sigue buscando en la representación gráfica “el objeto” colocado en el espacio absoluto. Es decir, se siguen usando los mismos clichés visuales desde hace muchos años. Somos auténticos prisioneros de las tendencias visuales a que nos lleva el lenguaje que hemos heredado de nuestros antecesores.

Nuestro pasado cultural, el del mundo occidental, se remonta hasta los tiempos de la antigua Grecia, que del año 1200 al 800 a.C. aproximadamente, desarrolló una civilización completamente

diferente a cualquier otra del mundo antiguo.

El salto que los griegos dieron con su sistema religioso, político y social en los países del cercano oriente, creó una división cultural que nos separa del resto del mundo desde entonces. Nuestro modo de ver el mundo, nuestro sentido de la historia y la importancia de los acontecimientos humanos; nuestro arte, literatura, ciencia, filosofía y pensamiento político, los hemos heredado de los griegos y se diferencian de las experiencias culturales que no son occidentales.

Los griegos fueron los primeros en hacer arte por el simple deseo de crear belleza. No han quedado pinturas de aquella época, pero a través de alguna copia hecha por los romanos, sabemos que ya los griegos habían encontrado un modo de crear la ilusión de espacio, representando un mundo tridimensional en una superficie plana.

La tradición clásica, según surgió en Grecia, llegó a dominar todo el mundo mediterráneo a través de los romanos que, después de apoderarse de los territorios griegos, también absorbieron su cultura adaptándola a su peculiar modo de ser. Esto lo hicieron sin alterar la esencia fundamental de la cultura griega.

Los años que vinieron después de la caída del Imperio Romano, fueron dominados culturalmente por los reinos bárbaros que se convirtieron en los estados cristianos de los primeros años de la Edad Media. En esta atmósfera religiosa, la tradición clásica sobrevivió, pero fue transformada. El estilo Románico de los

Aurora Bengoechea Carriedo, Chelsea School of Art and Design, 3rd Year Painting. London, March 1985

I

Today most human beings live in relatively chaotic, noisy cities. Open spaces, country air, the smell of grass have become week-end experiences for the greater part of the “civilized”. In most cases the predominating culture is an urban one, more specifically that of the metropolis. New York, London and Tokyo are the trend setters in fashion, lifestyles, cinema, television.

And yet most people are still ‘charmed’ by a centuries-old painting with its classical execution or, even worse, by a contemporary one done in “classical” style.

Why should this be?

For all the great developments in the field of visual perception —the invention of the camera, cinema and television— the majority I have referred to is still “object-minded”. In a dynamic world like ours, where change is the rule, where we are constantly on the move as we travel from one place to another, they continue to seek the

depiction of “an object” set in absolute space. In other words, for a long time now the same visual clichés have prevailed. We are truly captives of the visual tendencies nurtured by the language we learned from our forebears.

Our culture —that of the western world— harks back to ancient Greece, where, from about 1200 to 800 B.C., a civilization emerged that was utterly different from any other in antiquity.

The Greeks’ religious, social and political systems meant a great leap forward for the countries of the Near East, and created a cultural divide that separates us still, today, from the rest of the planet. Our way of looking at the world, our sense of history, our feeling for human endeavour, our art, our literature, science, philosophy and political thought were inherited from Greece, and they all differ from the culture experience of non-western societies.

The Greeks were the first to make art out of the simple desire to create beauty. No paintings of that era survive, but from copies made by the Romans we know that the Greeks had found the way to create an illusion of space and depict the three-dimensional world on a plane surface.

The classical tradition as it emerged in Greece came to dominate the Mediterranean world through the Romans, who, in their turn, seized the Greeks’ territories and absorbed their culture. They adapted Greek culture to their own ways, but they did so without altering its gist.

In the years that followed the fall of the Roman Empire the dominant culture was that of the Barbarian kingdoms, which later became the first Christian realms of the Middle Ages. In the new religious ambience the classical tradition survived, but it was transformed. The Romanesque style of the 11th and 12th centuries bears that name because it

Siglos XI y XII recibe este nombre porque es un arte derivado de los restos que quedaron del arte y la arquitectura clásica romana, pero su aspecto es muy poco clásico; tanto habían cambiado las formas originales como consecuencia del deseo de la gente de expresar su piedad, su religiosidad y la fe de aquella época.

El cambio más radical en pintura fue la pérdida de la representación del espacio, además del cambio del tema pictórico. A partir de la dominación del cristianismo y de los pueblos del norte, el único tema representado fue el religioso.

Este cambio pudo ocurrir como consecuencia de las guerras y destrucciones que asolaron a Europa en aquella época y que hicieron que se perdieran las obras clásicas; pero tuvo mucho que ver también con el giro filosófico y de pensamiento que el nuevo sistema cristiano aportaba.

En pintura, como en las demás manifestaciones artísticas, la razón última era Dios. Dios, los Santos, la Virgen María y todos los personajes del Nuevo Testamento, no son seres de este mundo. Son seres celestiales que viven en lugares inalcanzables para los mortales. En tal caso, ¿por qué colocarlos en el espacio? ¿En qué espacio, si ellos son el principio y el fin de todas las cosas?

Las pinturas de estos años no hacen referencia al concepto espacio-tiempo, puesto que todo lo representado era eterno. Así que crearon un tipo de representación gráfica por medio de planos, esquemático y universal, que además sirvió de medio de comunicación entre todos los pueblos europeos de entonces.

Es curioso que, cuando los artistas de principios del Siglo XX quisieron romper con el sistema clásico-griego de representación en un plano enmarcado, volvieran sus ojos hacia estos años medievales, que ya habían demostrado cómo romper con una tradición.

Por medio de planos, diferenciados por el color y separados por líneas, llegaron a crear un mundo sencillo, de temática simple y pensamiento cotidiano.

Siglos después, los pintores cubistas volverían a echar mano de los mismos recursos de simplificación en el tema y en la ejecución, por medio de planos y formas simples.

Antes dije que la mayoría de la gente hoy día busca todavía en un cuadro la historia, la narración o el objeto reconocible, colocados en un espacio vacío y absoluto. Cuando hacemos esto, usando el lenguaje visual que hemos heredado, no es precisamente el heredado de nuestra época románica, sino de la que vino a continuación: el Renacimiento.

En el Siglo XIII emerge una reafirmación del naturalismo clásico con el llamado Arte Gótico, que reflejaba una recuperación de

la economía, consecuencia del asentamiento de los pueblos europeos. Con el bienestar, los hombres y las mujeres pudieron de nuevo disfrutar del mundo natural, del mundo que les rodeaba. Al final de la Edad Media empezó a decaer la influencia de la Iglesia al mismo tiempo que las nuevas condiciones de vida trajeron nuevas probabilidades y experiencias. El Arte fue haciéndose secular poco a poco y se centró más en la exploración de nuevas técnicas y estilos.

Ésta es la época en que aparecen los primeros intentos de “ilusionismo espacial” en las pinturas de retablos y murales al fresco.

El Renacimiento de los Siglos XV y XVI fue un auténtico y trascendental resurgimiento del arte clásico, a la vez que hubo un revivir de las letras y la filosofía clásicas.

En esta época se redescubrieron las leyes de la perspectiva lineal y, en general, las fuerzas económicas, como ya dije antes, llevaron al hombre del Renacimiento hacia un interés en todas las facetas del entendimiento y control de la naturaleza. A cambio, este interés le lanzó a un gran progreso técnico y científico. Este progreso revolucionó la producción, que a su vez reformó la estructura económica y social, transformando notablemente el mundo interior y exterior del hombre. Todo esto se reflejó en el arte, cuyas realizaciones fueron tan extraordinarias que el Renacimiento nos ha dejado marcados desde entonces. Hasta el Siglo XX, tanto los artistas como el público en general, han estado siempre dispuestos a creer que nadie podría ya volver a realizar las excelencias de Miguel Ángel, Rafael o Leonardo.

El gran tanto artístico del Renacimiento fue, por supuesto, la introducción del dominio visual óptico de la naturaleza, de modo científico. Esto ocurrió poco a poco, siempre condicionado por el ambiente de aspiración de superación que dominaba la época.

Este modo de representar relaciones en el espacio lo consiguieron paso a paso, fijándose cada vez en un aspecto diferente de la naturaleza, a modo de recorte, escogiendo un trozo de la ilimitada riqueza del mundo circundante.

Al igual que el estudioso de la anatomía —otro pionero con el mismo espíritu, que conquistó su conocimiento a fuerza de eliminar lo vivo, el aspecto cambiante del cuerpo— el artista, interesado en la anatomía de la imagen visual, eliminó el continuo fluir de las innumerables relaciones visuales que el mundo visible ofrece al espectador. El artista del Renacimiento congeló la vida y fluctuante riqueza del campo visual en un sistema estático geométrico, eliminando de este modo el elemento Tiempo, que siempre está presente en la experiencia del espacio, destruyendo

derives from the remnants of classic Roman art and architecture. But its forms are hardly classical, so deeply had its original forms been altered by the people's urge to express their piety and devotion - i.e., by the religious faith of the times.

The most radical change in painting was the loss of the depiction of space. There was also a change of theme: when Christianity and the peoples of the north became dominant, the only theme was the religious one.

This change could have been brought, in part, by the wars and disasters that swept across Europe at that time, with the attendant loss of classical works; but it had much to do, as well, with the changes in philosophy and morals that Christianity brought in its wake.

In painting, as in the other fields of art, the ultimate reason was God. The deity, the saints, the Virgin Mary and all the characters of the Old Testament are not people of this world. They are celestial beings who live in places beyond the reach of mortals. Why place them in space, then? What space, if they are not of this world?

Since everything they represent is eternal, the paintings of that era make no reference to the time-space concept. What they did was to create a system of graphic representation based on the use of schematic, universal planes. This art, moreover, became a means of communication among the European peoples of that day.

It should be noted that when the artists of the early 20th century wished to break with the Greeks' classical, framed-plane system, they looked back to the Middle Ages and its lesson in

how to break with tradition.

Thus, in the above illustration the artist makes use of planes differentiated by colour and separated by lines to create a simple world that turns round simple, well-known themes. Years later, the cubists would reach out for the same devices —the simplification of both theme and execution— by using pure, uncomplicated planes and forms.

I said before that today most people look to a picture for a story, a narration or a recognisable object, all of them placed in absolute, empty space. But when we do this, using the visual language we have inherited, it is not exactly the heritage of the Romanesque era that we are invoking, but the legacy of the times that followed: the Renaissance.

The 13th century had seen the reaffirmation of classical naturalism in so-called Gothic Art, an art that mirrored the economic progress of a more settled, prosperous Europe. This progress allowed men and women to delight once again in the natural world; in the world that was all around them. Towards the end of the Middle Ages the influence of the church began to decline while simultaneously the new standard of life brought with it the promise of new experiences. Little by little art turned secular and trained its sights on the exploration of new techniques and styles.

This is the era in which the first attempts at "spatial illusionism" appear in painted altarpieces and al fresco murals.

In the 15th and 16th century Renaissance there followed an authentic and momentous revival of classical art, hand in hand with a

resurgence of classical literature and philosophy.

It was then that the laws of lineal perspective were discovered and that the surge of the economy, as I said before, awakened an interest in nature and a desire to understand and control all its facets. Renaissance man was pitched into an era of great technical and scientific progress. Production was revolutionised; and this in turn reformed the economic and social structure and radically altered man's interior and exterior worlds. All of this was reflected in the art of the time. Indeed, the achievements of Renaissance Art were so extraordinary that we have borne its stamp to this day. Until the dawn of the 20th century both artists and public were ready to believe that the heights reached by Michelangelo, Rafael or Leonardo would never be scaled again.

The main contribution of Renaissance Art was, of course, its visual, optical conquest of nature in a scientific frame of reference. This new way of representing relationships in space was discovered gradually, by focusing on a single facet of nature at a time - by excising it, so to speak, and thus isolating a fragment of the boundless wealth in the world around us.

Just as the anatomist —another pioneer, imbued with the same spirit, who conquered his knowledge by dint of ruling out the living or changing aspects of the human body— so did the artist, anatomist of the visual image, eliminate the continual flow of numerous visual relationships that greet the spectator when he looks at the world. The artist of the Renaissance froze the living and ever-changing

así la relación dinámica que ese espacio produce en el espectador.

Casi tan pronto como el Renacimiento introdujo la perspectiva lineal, los pintores empezaron a sentir que no les satisfacía un sistema tan fijo. Algunos pintores empezaron a romper sus barreras y llegaron a verdaderos extremos, llenando de distorsiones el espacio contenido dentro de la perspectiva. Exageraron el contraste entre grande y pequeño para dar al cuadro un aspecto de óptima vitalidad. El marco perspectivo lo ampliaron o redujeron hasta el límite para poder llegar al máximo de expresión dinámica, dentro del estático sistema de la perspectiva lineal.

Lo que hicieron otros pintores fue modificar e interrumpir la unidad estática de este sistema perspectivo, introduciendo en un mismo cuadro varios puntos de fuga y diferente número de líneas de horizonte. Su intención no era otra que tratar de crear instintivamente una relación espacial, acoplada al marco del cuadro. Por ejemplo, Leonardo da Vinci con su “Adoración”, empleó distintos puntos de fuga y varios horizontes, para que el paisaje del fondo pudiera verse claramente.

Jan Van Eyck usa a veces tres o más puntos de fuga, para aumentar el espacio de una habitación. Veronese, Tintoretto, fueron otros que usaron este sistema de emplear varios puntos de mira y líneas de horizonte.

Su trabajo fue uno de los primeros que rompieron el sistema fijo de la perspectiva lineal, lo que llevó al espectador a tener que mirar un cuadro en varios momentos. Es decir, que para ver una pintura realizada de este modo en su totalidad, el espectador debe posar su vista en cada uno de los “trozos” o tiempos que componen el cuadro completo; estos tiempos los da cada punto de mira y cada línea de horizonte.

Con esta perspectiva múltiple, se pudo superar la fijación estática que ofrece el sistema de un único punto de fuga y un horizonte, ya que una perspectiva simultánea nos da movimiento en el espacio.

Pero el hecho de que el espectador tenga que posar su vista varias veces en un cuadro, o sea que tenga que pararse en el tiempo para poder ver la escena total que dicho cuadro representa, es una contradicción. Es una actividad que va contra la experiencia natural de la visión.

Éste es precisamente uno de los aspectos que más molestaban a los pintores de final del Siglo XIX. Ellos no hicieron otra cosa que tratar de crear dinamismo dentro de un cuadro, sin tener que sacrificar el modo natural de mirar del espectador. Cada movimiento artístico, sobre todo a partir del Impresionismo, fue buscan-

do una solución espacial a través de distintas motivaciones: luz (impresionistas), línea de horizonte y color (post-impresionistas), color (fauvistas), Puntillismo e interacción vertical-horizontal (Seurat), etc. Pero hubo que esperar hasta el estudio metódico que Cézanne hizo del espacio enmarcado, y sus seguidores, especialmente Braque y Picasso, para poder llegar a una solución del problema: Conseguir la creación de un espacio dinámico dentro de una superficie enmarcada, donde el factor tiempo esté presente, de modo que todo el conjunto espacio-movimiento-tiempo, pueda ser captado por el espectador en un solo golpe de vista.

Eso es un cuadro.

II

Como dije al principio, hoy día, la mayoría de las personas vivimos aglomeradas en ciudades. Decir la palabra ciudad es sinónimo de movimiento, ruido, frenesí. Aunque siempre se consideraron las ciudades lugares llenos de actividad en donde la gente va y viene, trabaja, comercia y se divierte, nunca como ahora habían supuesto además angustia y caos.

Todo esto, en mi opinión, se lo debemos al dominio del automóvil y la circulación rodada por las calles de la ciudad. Si por un momento pudiéramos vivir —lo dejaremos en imaginar— la ciudad sin uno solo de estos numerosos y desagradables elementos, y pudiéramos recuperar el silencio y el movimiento natural de los seres: personas, animales, lluvia, nubes, plantas bajo el viento, etc., quizás podríamos llegar a vernos los unos a los otros de nuevo.

Sabemos que la historia no se repite, sino que inexorablemente sigue hacia adelante, así pues, lo que los artistas tienen que hacer es, no congelar el ritmo alcanzado y querer volver atrás, sino que deberán interpretar el momento en que viven, en el lenguaje que la época requiere.

Una de las pocas visualizaciones bellas de esta situación de la ciudad moderna en que nos ha tocado vivir, es la contemplación o el descubrimiento de esas imágenes superpuestas, que, a primera hora de la noche, aparecen ante nuestros ojos. En los cristales de los escaparates o de las ventanas de los autobuses en movimiento, o en las grandes fachadas de vidrio que ahora encontramos por nuestras calles, podemos observar, en el momento en que los interiores empiezan a iluminarse, todo un mundo interior y exterior superpuesto y en movimiento, unido por obra y gracia del reflejo.

wealth of the visual field into a static, geometric system, thus doing away with the element of time, which is always present in the experience of space, and therefore destroying the dynamic relationship that space produces in the beholder.

Almost immediately after the Renaissance introduced lineal perspective, painters began to feel disappointed with such a rigid system. Some began to break this barrier and to reach real extremes, filling the space within their perspective with distortions. To give a picture a look of optimum vitality they exaggerated the contrast between large and small. To achieve maximum dynamic expression within the static system of lineal perspective, they widened or reduced the framed perspective to the very limits.

Other painters modified and interrupted the static unity of their perspective system by introducing several vanishing points and a number of horizons into the same picture. Their intention was none other than to create, instinctively, a spatial relationship adapted to the picture frame. In his "Adoration", for example, Leonardo used several vanishing points and horizons so that the landscape in the background could be clearly seen.

Jan Van Eyck sometimes uses three or four vanishing points to enlarge the space within a room. Veronese, Tintoretto, were two others who had recourse to this system of multiple vanishing points and horizons.

These works were among the first to break the rigid system of lineal perspective, forcing the beholder to see the painting in stages, as it were. In other words, to see the whole of a

picture done in this way, the spectator must look on each of the separate "pieces" or "times" that make up the complete painting; these moments in time are produced by each point of view and each horizon.

With this multiple perspective it was possible to triumph over the static fixation of a system with a sole vanishing point and a single horizon, for a simultaneous perspective will give a sensation of movement in space.

But the fact that the spectator has to look at the picture in stages, i.e., that to see the whole scene he has to freeze the clock repeatedly, is something that goes against the laws of human vision.

This is precisely one of the things that most annoyed the painters of the late 19th century. And so, quite simply they attempted to generate dynamism within the painting, as a result of which the beholder would not have to forego the natural way of looking at things. Every artistic movement, specially after Impressionism, tried to find a spatial solution to the problem using different approaches: through light (impressionists), horizon and colour (post-impressionists), colour (fauvists), Pointillisme and vertical- horizontal interaction (Seurat), etc. But we had to wait until the careful study of framed space undertaken by Cézanne and his followers, specially Braque and Picasso, before we found the solution to the problem, to wit:

The creation within a framed surface of a dynamic space in which the time factor is present so that the entire space-movement ensemble can be taken in by the spectator at a single glance.

That is a painting.

II

As I said at the beginning, today most of us live in crowded cities. The very word city is synonymous with movement, noise, frenzied bustle. Even if cities were always regarded as beehives of activity where people came and went constantly, and traded, and earned their living and enjoyed themselves, they never meant the anguish and the chaos that they do now.

This, I think, can be put down to the tyranny of the car and of motorized traffic in city streets. If we could imagine a metropolis free of these terrible drawbacks (that's all we can do, imagine it), and could reclaim the silence and the ease of movement that is natural to all things—people, animals, the rain, clouds, plants swayed by the wind— then perhaps we would be able to see one another again.

We know that history does not repeat itself but pushes on, inexorably; and artists should not halt its rhythm by looking backwards. They should interpret the moment in which they live in the language of their times. Let me cite what could possibly be an example.

One of the few visions of beauty in the urban chaos where we, willy nilly, lead our lives, is provided at twilight, when the time comes to light up the showcases, and the windows on moving buses, and the great expanses of glass on the façade of large buildings. Suddenly there is a whole new world of superimposed interiors and exteriors, alive and in motion, all

Supongamos que estamos, por ejemplo, en la Serpentine Gallery, rodeados de cuadros y esculturas. Hay otras personas en la galería que se mueven, despacio, contemplando las obras de arte: un giro, un paso atrás, un tornar de sus cabezas. Toda esta pequeña vida de luz, color, forma, espacio y movimiento se refleja sobre el gran ventanal que da a Hyde Park. A través de sus cristales vemos el parque oscuro, con su césped, sus caminos, sus grandes árboles, sus paseantes; un perro, niños que corren y nubes que pasan. Y el observador, en medio de estas dos situaciones, queda por un instante como transparente, como un poco inexistente. En un solo golpe de vista, el cristal del ventanal nos ofrece dos mundos superpuestos en el que se entrelazan sus formas, líneas y colores por medio del agente mágico de la luz. El espectador además no es un ser pasivo. Todas estas percepciones visuales quedan al momento impregnadas de las sensaciones personales del individuo: percepciones de olor, temperatura, humor, recuerdos, etc.

De un modo parecido al que acabo de describir es como “vemos” en nuestro interior. Quiero decir que, cuando pensamos, recordamos o soñamos, no tenemos las imágenes en nuestra mente claramente diferenciadas y colocadas, con el orden que ellas tienen en la realidad exterior a nosotros, o mejor dicho, con el orden en que las hemos percibido en su momento.

Quizá sea ésta la razón por la cual no nos sentimos completamente defraudados al comprobar que, por error, dos o tres fotografías de nuestro viaje de vacaciones han salido superpuestas en un solo negativo. De alguna forma, el error impreso nos acerca más a la realidad del viaje que hemos vivido, que la fotografía correcta.

Por supuesto que la persona sin imaginación se llevará una decepción, ya que lo que ella requiere de sus fotografías es precisamente poder ver trozos aislados de la totalidad que vivió durante su viaje. Porque ocurrían demasiadas cosas; había demasiadas imágenes que se movían, o se mezclaban en la mente; las cosas metían ruido, hacía calor o frío, había polvo o llovía. En la fotografía (en la del turista), sin embargo, uno tiene la oportunidad de ver la escena “X” congelada, aislada, separada de su contexto.

“Este es el edificio del Parlamento de Londres.” ¿Y qué vemos en ese trozo de papel? Vemos un edificio con su conocida piedra tallada, sin puente de Westminster al lado, sin coches ni autobuses echando ruido y humo al pasar, sin turistas sacando fotografías, sin helicóptero volando, sin el río Támesis, sin la estatua de Winston Churchill en frente, sin policía en la esquina ni comercio de souvenirs al otro lado de la calle. Efectivamente, la

fotografía representa “el edificio del Parlamento de Londres.”

Como decía, la gente sigue esperando ver en la representación gráfica, el objeto estático, en el espacio vacío e inerte, a la hora infinita.

Es como si, en la batalla intelectual sostenida durante la primera mitad del Siglo XIX, entre los defensores de la claridad clásica —Ingres— y los partidarios de la romántica relación imaginación-sentimiento defendida por Delacroix, hubiera ganado la tendencia neoclásica para la mayoría de la gente de los años venideros, y lo que defendían los románticos, se hubiera quedado relegado a las minorías exigentes.

Delacroix tomó el estandarte del color en oposición al de la línea, defendida por Ingres, y en este sentido dice: “Ese famoso elemento, lo bello, que algunos ven en la línea curva, otros lo ven en la línea recta, pero todos están convencidos de que sólo puede verse en la línea. Estoy en la ventana y veo el más bello paisaje: la idea de una línea ni se me ocurre. Canta la alondra, el río centellea en mil diamantes, las hojas murmuran... ¿Dónde están las líneas que reproduzcan estas encantadoras sensaciones?”

Esto lo escribía Delacroix en 1849; a partir de entonces, la búsqueda de una interpretación dinámica del mundo circundante sobre la fría extensión del plano encuadrado ha sido el caballo de batalla de los pintores que, seguidores de Delacroix, han sentido la necesidad de incorporar los factores tiempo y movimiento al factor espacio, o, mejor dicho, no conciben la existencia del uno sin la de los otros.

Uno no puede mirar a cosas o relaciones estáticas por mucho tiempo, sin perder interés por ellas, del mismo modo que uno no puede vivir por mucho tiempo en una habitación herméticamente cerrada, sin renovación de oxígeno. Las imágenes, como la experiencia viva que Delacroix nos quiere dar a entender, no pueden existir o encerrarse en estructuras congeladas. Para que la imagen se mantenga como un organismo vivo, debe de haber un cambio constante de relaciones en ella. Nuestra vista y nuestra mente necesitan ser alimentadas con este cambio de relaciones visuales, única manera de estimular y mantener la atención del espectador sobre la superficie pintada.

Así lo debieron de entender los impresionistas, que quisieron llenar sus lienzos de “aire” y de “luz”, siendo quizás Cézanne el que más claramente rompió, agujereó o desarticuló la solidez del plano pictórico, tratando de crear un espacio dinámico.

Digo quizá Cézanne, cuando sé que debería de afirmarlo, corroborando la verdad de fe con que todos nuestros tratados de Historia del Arte nos conforman. En ellos poco menos que se ase-

fused together by the miracle of reflection.

Or let us suppose that we are in the Serpentine Gallery surrounded by paintings and sculptures. There are other visitors as well who move slowly as they look at the works of art; they turn, take a step back, move their heads. All these small animations of light, colour, form, space and movement are reflected in the large window that looks out over Hyde Park. Through the glass we can see the dark expanse of its lawns, paths and great trees, strollers, a dog, running children and scudding clouds. The observer, placed between these two points, becomes for an instant transparent; nonexistent, as it were. With just one glance at the great window he is offered two superimposed worlds whose forms, lines and colours are knitted together by the magic agency of light. But the observer is not passive. All these visual perceptions make an immediate mark on his consciousness; he is moved by the scents, the temperature, by his own state of mind, by his own recollections, etc.

When we “see” inside ourselves, something similar happens. When we think —or remember, or dream— the images in our mind are not sharply set off, or placed in the same order they show when they are real and outside us - or in the order they assume when we perceive them at a given moment in time.

That may be the reason why we aren’t really disappointed when we discover that two or three of our holiday snaps have been double-exposed and combined into one negative. The error brings the reality of the journey closer

than a normal print would.

The individual with no imagination on the other hand will be upset: what he or she wants to see in the photographs are isolated portions of experience he lived through during the trip. For him there were, in fact, too many things happening at once, too many images that moved and got mixed up in his mind; and it was noisy round these images, or hot or cold, or dusty or rainy. In the photograph (the tourist’s) one can find scene X frozen, isolated, separated from its context.

“These are the Houses of Parliament in London”. And what do we see on that piece of paper? We see the building with its famous carved stone façade but without Westminster Bridge beside it, without cars or buses making noise and spewing smoke as they pass by, without other tourists snapping away or the statue of Winston Churchill in front, or the policeman on the corner or the souvenirs shop on the other side of the street. What we have, in fact, is a photo of “the Houses of Parliament in London.”

But then, as I said before, in any graphic representation people still expect to see a static object placed in a space that is empty and dead and where time has stood still.

It’s as if the intellectual battle of the first half of the 19th century between the defenders of classical clarity (Ingres) and the supporters of the romantic relationship between imagination and sentiment (Delacroix) had been won, for the majority of people, and for posterity, by the first of these factions —the Neoclassical Tendency— and what the romantics stood for became a secondary option

for discriminating minorities.

Delacroix, who raised the banner of colour and set it against that of line upheld by Ingres, had this to say:

“That famous element, the beautiful, which some see in the serpentine line, others see in the straight line, but they are all resolved that it is to be seen only in line. I am at my window, and see the most beautiful landscape: the idea of the line does not come to my mind. The lark sings the river sparkles with a thousand diamonds, the foliage murmurs; where are any lines to produce these charming sensations?”

Delacroix was writing this in 1849. After that, the search for dynamic interpretation of the world around us on the cold surface of the framed-plane became the central issue for painters who, following the lead of Delacroix, felt the need to incorporate the factors of time and movement into the factor of space - or who, in other words, could not conceive the existence of the first without the second.

One cannot look at objects or at static relationships for a long time without losing interest in them, just as one can not exist in a hermetically sealed room for any length of time without a fresh supply of oxygen. Images, like the living experience that Delacroix wants to make us understand, cannot exist, or be sealed up in, a frozen structure. If the image is to remain a living thing there must be a constant changing of the relationships in it. Our sight and our mind must be nourished by this change in visual relations: it is the only way of stimulating our (the beholder’s) attention and keeping it fixed on the

gura que, sin Cézanne, no habría habido Cubismo, y, sin Cubismo, ¡Oh, Dios mío! ¿Qué habría sido de nosotros sin el Cubismo?

III

De las dos corrientes pictóricas que nacieron a mediados del Siglo XIX, bajo la disyuntiva línea v. color, o viceversa, yo voy a referirme solamente a la que representa esta última y cuya cabeza visible fue Delacroix. A partir de entonces, dos modos de pintar han ido desarrollándose paralelamente; dos modos que yo calificaría como el que representa lo estático y congelado por un lado, y el que representa lo dinámico y vivo por el otro. Es decir, pintura metafísica y pintura dialéctica.

No niego que con la primera forma de interpretar el mundo de las imágenes no se consigan obras de gran belleza, además de corresponder a una lícita manera de ver la vida. El estilo que comenzó con Ingres y siguió con Moreau, los prerrafaelistas, los surrealistas y, hoy día, con lo que llamamos Hiperrealismo, queda fuera de mi campo de interés, en lo que a creación de espacio cambiante se refiere.

Es decir, que yo voy a seguir la tendencia de aquellos pintores que, consciente o inconscientemente eran (y son), como si dijéramos “rompedores” del plano pictórico (superficie del cuadro): Manet, los impresionistas, los fauvistas, los cubistas.

El ambiente social y cultural que el hombre de principios de este siglo vivía, es en cierto modo comparable al que vivió el hombre del Renacimiento. Otra vez, los cambios técnicos reformaron la economía, que fue cambiando la estructura social, que naturalmente, afectó y transformó a su vez el aspecto interior y exterior del ser humano.

Los nuevos aparatos mecánicos, las máquinas, pudieron empezar a producir objetos de uso en cantidades y a una velocidad desconocida hasta entonces. Todos los esfuerzos humanos se concentraron en esta producción de objetos, en la que el hombre mismo se sintió desaparecer, asimilado por la naturaleza mecánica del sistema social y económico en el que vivía. El hombre sintió perder su condición de individuo, confundido entre el girar de las ruedas de las máquinas y de la masificación de la producción.

Lo que parecía que iba a ser liberador del individuo, al tener éste la posibilidad económica de escoger y guiar su propia vida y en su propio interés, fue, en realidad, esclavizante por el mismo mecanismo de la economía.

La variedad y complejidad de productos sobrepasó el control humano y la riqueza de la producción se perdió por ignorancia social y falta de planteamiento previo. Todos estos nuevos objetos, instrumentos y aparatos incorporaron una gran riqueza al campo visual. A partir de esa época empezó a haber miles de cosas nuevas para mirar y miles de modos de ver.

Ante una situación como ésta, el individuo trató de dominarla. Protestó contra la idea de convertirse en otro objeto y así luchó por encontrar su sitio en el espacio. Los pintores, inmersos en este conflicto, usaron las imágenes como terreno de prueba. Ellos mismos se obligaron a interesarse por los objetos y por la posición de éstos en el espacio. Tenían que dominar y entender las características espaciales de los objetos, para comprenderse ellos mismos y de ese modo volver a dirigir sus vidas.

Lo primero que hace una persona al encontrarse con una situación nueva y compleja, es buscar algo en el pasado que pueda ayudarlo. Alguna referencia, tanto en su propio pasado como en el de otros. De la misma forma actúan los grupos de personas, llámense pueblos o movimientos políticos. Cuando tienen que resolver complejos problemas sociales o culturales, cuya solución se adivina estar fuera de los patrones habituales, su primer paso instintivo es retornar la vista hacia el saber de otras culturas completamente distintas.

Eso es lo que ocurrió, en cierto modo, a los pintores de principios de Siglo XX, que, confusos en el torbellino de nuevas imágenes y del nuevo campo visual, trataron de encontrar soluciones en otras culturas primitivas.

Ya al final del Siglo XIX, Van Gogh había echado mano de los grabados japoneses, de los que tomó en gran medida su solución de reparto de la superficie plana. Gauguin no se conformó sólo con esto, sino que se marchó él, personalmente, a otras tierras, en busca de posibles soluciones pictóricas, siendo Picasso el pintor del que mejor sabemos que puso su atención en las esculturas que traían de África, de las cuales él era coleccionista. La escultura negra africana le dio a Picasso, en pequeña escala, una solución al problema, ya que en las formas simples de esas esculturas cada plano tiene importancia propia, en lugar de desaparecer en virtud de la totalidad. Cada plano es un ente dinámico que dirige la vista del espectador hacia otro plano, y de este modo “viajero” llega uno a la comprensión de la escultura completa.

Cada plano queda perfectamente expuesto al suprimir los detalles, siendo su función principal la de crear una simple claridad dinámica.

Esta dinámica de ir siguiendo los planos que envuelven un

painted surface.

This must have been the rationale of the impressionists, who wanted to fill their canvases with “air” and “light”. The greatest breakthrough was perhaps made by Cézanne, who shattered, pierced or took apart the solidity of the picture plane in his attempt to create dynamic space.

I say that perhaps it was Cézanne when I know I should state it categorically, reaffirming the gospel truth with which all our Histories of Art conciliate us. These treatises virtually assure us that without Cézanne there would have been no Cubism. And without Cubism —good Lord— how would we have managed without Cubism?

III

Of the two pictorial movements born in the middle of the 19th century under the formula of line v. colour, or vice versa, I shall only allude to the meaning of the latter, whose main proponent as we have seen was Delacroix. After that, two ways of painting developed side by side; two ways which I would describe as the static or frozen on the one hand, and the dynamic or alive on the other: in other words, the metaphysical and the dialectical.

I will not deny that the first way of interpreting the world of images can result in works of great beauty, and is an altogether proper way of looking at life. This style, begun with Ingres and continued by Moreau, the pre-raphaelites, the surrealists and today with what we call Hyper-Realism, lies outside the terms of reference of my

interest, which is the creation of changing space.

In other words I shall focus on those painters who consciously or unconsciously were (and are), shall we say, the ‘shatters’ of the picture plane: Manet, the impressionists, the fauves, the cubists.

The world in which they lived — i.e., the social and cultural environment at the beginning of this century— was in some ways comparable with that in which the man of the Renaissance moved. Once more there were technical advances which reformed the economy; and this, again, changed the social structure, affecting, and indeed transforming, man’s interior life and his surroundings.

New technical implements — machines— began to turn out useful objects in large quantities and at a speed unknown until then. As all human efforts were gradually bent on this mass production of things, man himself began to feel that he was disappearing, that he was being swallowed up by the mechanics of the contemporary social and economic system. He did not feel like an individual any longer; he lost his bearings amid the grinding of the gears and the impersonal nature of what they produced.

What had promised to be a liberation —it gave man after all the economic means to make his own way, rule his own life and work for his own benefit— turned out in fact to be his downfall. He was smothered in the very workings of the economy.

The products turned out were so many and so complex that they overwhelmed the public, while the wealth they produced was squandered

through ignorance and lack of planning. But all these new objects, instruments and machines enriched the visual field. There were now thousands of new things to look at, and thousands of ways of looking at them.

The individual, for his part, tried to assert himself, to protest against the idea of turning into one more object. In short, he fought to find his own place in the social plane. And the painters, who were immersed in the conflict as well, began to use images as their testing ground. They forced themselves to take an interest in objects and their position in space. They had to: they needed to dominate and understand the spatial characteristics of objects if they were to understand themselves as men, and re-direct their lives accordingly.

The first thing a person does when he finds himself in a new and complex situation is to look to the past for help - to search for assistance of some kind in his own past or other people’s. Groups, whether described as peoples or political movements, do much the same thing. When faced with social or cultural problems whose solution falls wide of accepted practice, their first, instinctive step is to turn back to the wisdom of utterly different cultures.

Something like this happened with the painters of the early 20th century. Bemused by the flood of new images and the challenge of the new visual field, they looked for solutions among alien and primitive cultures.

At the end of the 19th century Van Gogh had already made use of Japanese prints, from which he drew in great measure his solution to the problem of apportioning the plane surface. Gauguin, not content with this,

objeto, también la había aplicado Cézanne en sus naturalezas muertas y en sus paisajes. En sus paisajes o cuadros de espacios abiertos, Cézanne creó una dinámica de ir entrelazando planos de color que se iban continuando sutilmente a modo de guías de nuestra vista. El resultado fue que sus cuadros desprenden oxígeno, al haber convertido los objetos y el espacio en el que éstos se hallan en un solo organismo simple y total.

La pintura de Cézanne fue para Braque, lo que la escultura negra para Picasso.

IV

Los creadores del Cubismo, Georges Braque (1882-1963) y Pablo Picasso (1881-1973), consideraron siempre que el examen de la forma es inseparable de la creación del espacio, “del espacio que ella engendra”, según frase del primer tratado sobre Cubismo escrito por los pintores Albert Gleizes y Jean Metzinger.

Precisamente el movimiento artístico que iba a dar su primera solución al problema de la creación de un espacio dinámico, tuvo que ser desgraciadamente bautizado con una palabra que sugiere justamente lo contrario: Cubismo. Una palabra engañosa, que a unas personas les aparta de la contemplación y estudio de la pintura así denominada, y a otras les lleva por el camino que no es. Es decir, por el camino de la geometría, de las formas concretas y de los volúmenes. Nada más lejos del espíritu de sus creadores.

Pienso que con el tiempo y a fuerza de hablar de ello, llegaremos todos a comprender el auténtico significado de ese vocablo, su nuevo contenido conceptual. Después de más de quinientos años desde el descubrimiento de América, ya apenas si tenemos que aclarar que, cuando decimos la palabra “indio”, no nos estamos refiriendo a una persona asiática de la India, sino a un habitante (o ex habitante) del continente americano.

—“Es un indio.”

“¿Indio de La India o indio de las plumas?”

“Es un cuadro cubista.”

“¿Cubista de cubos o cubista de espacio?”

“¡Qué pena!”

Porque para el público en general, que se deleita con la cubierta de una revista o con láminas de calendario, cuadros de barcos o reproducciones de escenas de caza, etc., un cuadro cubista es esto, y nada más.

Cubismo expresa además, por primera vez en la historia del arte occidental, la idea de que una obra de arte, tanto en su con-

cepción como en su realización, en su esencia como en su apariencia, no necesita ser reducida al simple parecido con el objeto o el aspecto de la vida al que se refiere. Es decir, que la realidad artística puede ser otra que el tipo de imagen visual que la costumbre y el común acuerdo han establecido como la verdadera representación de un objeto en el espacio físico.

Esto no quiere decir que el Cubismo sea un sistema para crear pintura abstracta, aunque sí sea la fuente de la que se deriva mucha de su práctica y de su teoría.

En un cuadro auténticamente cubista, siempre se encontrarán referencias del mundo de las formas naturales. Por muy alteradas que aparezcan esas referencias, siempre podrá el espectador buscar en un cuadro o en una escultura cubista la fuente de la naturaleza o de la vida humana. Una obra en la que esos orígenes estén ausentes, no es una obra cubista; se le podrá considerar no temática, y su aclaración requiere una estética diferente. En el caso del Cubismo siempre hay alguna conexión entre la naturaleza y el tema del cuadro, ya que el Cubismo sólo puede ser tratado como parte del constante problema del arte pictórico desde el Renacimiento: la relación de un objeto con el espacio en el cual lo vemos, y el modo de representar esa relación tridimensional en una superficie plana. Es más; lo que pretende es crear una relación dinámica entre el objeto, el espacio y el espectador.

¿No habría sido más correcto llamarle Espacialismo?

V

Todos los pintores de todas las épocas han contado con la participación del espectador como fin último de su obra. Sin la interrelación pintura-espectador podríamos decir que no hay tal pintura. Sin embargo, nunca como con el Cubismo se había estimado en tanto valor el aspecto dinámico o dinamizador de este elemento fundamental: el espectador (el receptor).

En el caso de la pintura abstracta, esta relación es relativamente neutra, ya que de antemano todos sabemos que no debemos buscar en un cuadro abstracto más de lo que en él hay: colores, formas, ilusión de espacio, ilusión de movimiento. En mi opinión, ésta es la causa por la cual el interés por la pintura abstracta ha terminado decayendo. En este tipo de representación estética, falta el hilo mágico y misterioso, el cordón umbilical que une la obra de arte con la naturaleza y el ser humano, es decir, el espectador.

Ante una pintura o una escultura abstracta, el observador tie-

went off himself to live in foreign lands in search of pictorial solutions. But it was Picasso who, as far as we know, fixed his attention most clearly on African sculpture. Black African carvings gave Picasso a small-scale solution to the problem. In the simple form of these sculptures, each plane has its own importance; it does not disappear in, and for the benefit of, the whole.

Each plane is a dynamic entity that directs the glance of the beholder to another such plane; in this "travelling" way we come to understand the entire work.

This dynamic way of following the planes in which an object is wrapped was also applied by Cézanne in his landscapes and still lifes. In the landscapes, or in paintings of open spaces, Cézanne created a dynamic by inter-linking colour planes which follow one another subtly, like the view-finder in our cameras. That is why his paintings give off the very smell of the fields: they have turned the objects they depict and the space in which they are placed into a single, simple and total organism.

The paintings of Cézanne were for Braque what black sculpture was for Picasso.

IV

The founders of Cubism, Georges Braque (1892-1963) and Pablo Picasso (1881-1973) always thought that the study of form is inseparable from the creation of space - of "the space it engenders", to quote the first treaty on Cubism, written by painters Albert

Gleizes and Jean Metzinger.

Unfortunately, the very artistic movement which was to find the first solution to the problem of creating dynamic space was described with a word which suggests exactly the opposite: Cubism. This is actually a misnomer. It turns some people away from the enjoyment and study of the paintings thus labelled. It misleads some others, who approach them from the point of view of geometry, concrete forms and volumes - and nothing could be further from the spirit of its creators.

I believe that in time, and by dint of talking it over, we shall finally understand the authentic meaning of the word, Cubism, and its new conceptual significance. More than five centuries after the discovery of America, there is hardly any need to explain that when we use the word Indian we may not be referring to an Asian, but an inhabitant (or ex-inhabitant) of the American continent.

"He is and Indian."

"An Indian from India or an Indian with feathers?"

"It's a cubist painting."

"Cubist meaning cubes or cubist meaning space?"

It is really a great shame; but for the general public, who delights in a magazine cover, or in the plates of ships or hunting scenes on a calendar, a cubist painting is this, nothing more.

Moreover, Cubism meant something new in the history of western art. It meant that the object or aspect of life portrayed in a work of art did not have to be reduced to a simple likeness either in conception or execution. Artistic reality can be something other than the kind of visual image that,

through habit and common agreement, has come to be regarded as the true depiction of an object in physical space.

Which does not mean that Cubism is a system for the creation of abstract art - even if it remains the wellspring of such art both in theory and practice. An authentic cubist painting always refers to the world of natural forms. In a cubist painting or sculpture the beholder will always be able to look for a natural or human source, however altered the forms he is beholding. A work which does not spring from these sources is not a cubist work; it could be regarded as non-thematic, in which case a different aesthetic obtains. But in Cubism there is always some connection between nature and theme. Inevitably so, since Cubism must be regarded as part and parcel of the pictorial conundrum that has been handed down to us since the days of the Renaissance: the relationship between an object and the space in which we see it, and the way to depict this three-dimensional relationship on the plane surface. Cubism in fact goes even further in its search for a solution: it tries to generate a new, dynamic connection between object, space and spectator.

Wouldn't it have been better to call it SPATIALISM?

V

All painters across the ages have considered the engagement of the beholder's imagination as their ultimate goal. One could say that without this painting/ beholder relationship painting as such is nonexistent. And yet, until

ne que intelectualizarse hasta tal grado, que termina por perder conexión con ella y por lo tanto interés. ¿Razón? Al espectador se le está pidiendo que se olvide de sí mismo, de su carnal existencia y de su vida limitada. ¿Qué ser humano puede convivir con una obra artística, que le da a entender que él, como ser animal, no vale nada? Solamente lo acepta la persona alienada, o mejor dicho, todos nosotros en estado de alienación. Por ejemplo, una pintura abstracta es la clase de pintura que encaja perfectamente en lugares impersonales o de paso: estaciones de metro, aeropuertos, oficinas, casas de gente que no tienen tiempo de mirar a sus cosas, museos.

Un cuadro cubista, sin embargo, exige la participación de las personas en función de seres individuales que viven en este mundo, simplemente porque lo que hace la obra cubista es intentar representar su vida en el modo y en el tiempo en que ésta se realiza. Bajo esta premisa, podremos entender perfectamente el significado y la razón de existir de la pintura que Braque y Picasso crearon durante los famosos años 1909-1913, y que se ha denominado período analítico del Cubismo.

Un cuadro cubista de este momento analítico no ofrece al espectador más que sugerencias. Sugerencias de espacio, de objetos en él, de movimiento, de atmósfera. Acostumbrados a mirar en el lenguaje visual clásico heredado, esperamos “ver” en un cuadro una narración o una escena o unos objetos concretos colocados en un espacio constante. Pero en su lugar, ¿qué nos da el cuadro de G. Braque “La Portuguesa” (1911) o “El Acordeonista”, de Picasso (1911)? Sólo nos da preocupación, deseo, misterio, desconocimiento, interrogantes... Ni siquiera nos lo da, nos lo provoca, puesto que aquello ya estaba en nosotros. ¿Qué otra cosa podrían haber hecho unos pintores honestos y conocedores profundos de su oficio, más que dudar y buscar entre el maremágnum de información, acontecimientos y tensión social que precedió a la contienda mundial de 1914?

Cualquier obra de arte responde generalmente a alguna de nuestras ansias o preguntas. Lo que pintaron Picasso y Braque del año 1909 al 1913 no responde a nada, sino que esas obras son en sí mismas auténticas preguntas gigantes que, además nos abren el camino para plantearnos otras nuevas. ¿No es eso una mina para los pintores posteriores?

El poeta Pierre Reverdy, en su libro “Une Aventure Méthodique”, que apareció en el año 1949 con veintiocho litografías originales de Braque, describe el año 1911: “Cuando el futuro estaba más bien desnudo y el presente era extraordinariamente complejo y precario.” Y sigue: “las discusiones heroicas y pródi-

gas, y los cuadros con que los dos valientes, poderosos y casi totalmente desconocidos jóvenes trataban de saciar su enorme apetito de realidad, eran grises, atestados, ferozmente herméticos.”

Cuando la realidad se nos presenta confusa y llena de problemas como entonces, hay dos actitudes a tomar frente a ella: escaparse o afrontarla. Braque y Picasso por supuesto que tomaron esta segunda alternativa y se lanzaron de lleno a la búsqueda de soluciones ópticas, en el mundo cambiante que empezaba a ser nuestra desgastada civilización occidental.

Reverdy, en su libro, se compadece de aquéllos que viviendo la misma época no tomaron parte en la lucha: “Dudo si alguna vez anteriormente en la historia del arte, hubo tanto sol radiante, tantos cielos azules, tanta responsabilidad asumida con tanta valentía, o un vacío tan grande entre el desastre y la esperanza.”

La relación del hombre, durante esos primeros años de nuestro siglo, con el mundo exterior, fue sufriendo serios y profundos cambios como no había ocurrido en ningún otro momento de nuestra historia. Cambio ampliamente atestiguado por la paralela metamorfosis de la ciencia, la técnica, la filosofía y todas las artes; de la arquitectura a la música, de la poesía al cine. Braque y Picasso no fueron solamente contemporáneos de Loos, Joyce y Schönberg, sino también de Einstein, Bergson y Freud. En todos los campos del conocimiento, lo real dejó de ser un dato y pasó a ser un proceso. Así en pintura, el sistema de perspectiva fijo y unitario que se estaba usando hasta entonces, tuvo que dar paso a un sistema articulado y múltiple. Los pintores (Braque y Picasso principalmente, o al menos los primeros en sacarlo a la luz) se dieron cuenta de que un solo punto de observación, incluso pudiendo dar énfasis a la distorsión (Van Gogh, Gauguin, etc.), no era suficiente para expresar la esencia del espacio de los objetos.

Lo que hicieron entonces los pintores fue moverse alrededor del objeto, penetrarlo, desarmarlo, haciendo uso de todos los medios a su alcance para poder describir el mayor número de posibles relaciones hacia el objeto y hacia el espectador. Juntaron todos los sistemas conocidos de la perspectiva, creando una representación simultánea.

Braque y Picasso, Gris, Marcoussis, Delaunay, Gleizes, Metzinger y Léger, principalmente, cambiaron el punto de visión y lo transformaron en una especie de secuencia cinematográfica, que representaba la proyección de varios puntos de vista en un solo cuadro.

Esta solución desarrollada, sin lugar a dudas, tuvo lugar como consecuencia de la invención y perfeccionamiento de la

the advent of Cubism no one set such a high store on this dynamic, or dynamising, aspect of art - i.e., on the spectator.

In the case of abstract works the painting/ beholder relationship is relatively neutral, since we know beforehand that we should not look beyond any of the elements this type of painting contains: forms, illusions of space, illusions of movement. In my opinion this is the reason why abstract painting eventually declined. It is a type of aesthetic expression that takes no heed of the magic and mysterious thread, the umbilical cord between art, nature and the human being or beholder.

Facing an abstract painting or sculpture, the beholder must undertake such an intellectual exercise that he ends up by losing touch with the work and, as a result, by losing interest in it. But why should this be? Because the beholder is been asked to forget himself and his carnal existence —to leave behind his life with all its limitations. What human being can coexist with a work of art which implies that as a living animal he or she is of no account? Only the alienated human will agree— or, rather, all of us in our alienated condition will agree. Thus an abstract painting fits in perfectly where the ambiance is impersonal, or where people flit in and out: underground stations, airports, offices, the homes of people who have no time for their things, museums.

A cubist painting, on the contrary, demands the engagement of humans precisely as individuals, as people who live in this world; it tries to reflect their lives with due reference to their mores,

and in the language of their times. If we bear this in mind we will understand the meaning and *raison d'être* of the paintings done by Braque and Picasso between 1909 and 1913, the famous years which came to be known as the Analytical Period of Cubism.

A cubist painting from this era offers the beholder nothing more than suggestions. Suggestions of space, of the objects within it, of movement, of ambiance. Accustomed to the visual language that is our classical heritage, when we look at a painting we expect to “see” a scene, a story, or some concrete objects placed in frozen, unchanging space. Instead of these, what do Braque’s “Portuguese Woman” (1911) or Picasso’s “Accordionist” (1911) give us? Concern, desire, mystery, uncertainty, doubt. In fact, they don’t even give us these things, they call them to mind: we already had them in us. What else could they have done, this pair of honest and extremely accomplished painters? What else but to cast about in the welter of scientific developments, historical events and social crises that preceded the Great War - and doubt?

Any work of art will evoke a response in the depths of our anxieties or misgivings. What Picasso and Braque painted from 1909 to 1913 does not evoke anything; these paintings are themselves questions, enormous questions which, moreover, lead us to ask some others.

Can one imagine a richer seam for the painters that were to follow?

In his book, “Une Aventure Méthodique”, published in 1949 with 28 lithographs by Braque, the poet Pierre Reverdy describes the year 1911 as the

time “when the future was quite bare and the present unusually complex and precarious”, and goes on to speak of:

“The heroic and unsparing discussions, and the pictures, grey, congested, ferociously hermetic, in which the two brave, powerful and almost wholly unknown young men would slake their enormous appetite for reality.”

When reality is bewildering and full of problems, the proverbial flight-or-fight choice is before us. Braque and Picasso opted for the second alternative and threw themselves into the search for optical solutions in a changing world, a world that was already heralding the dawn of our worn-out western civilization.

In his book Reverdy expresses pity for those who, though living at that time, did not take part in the struggle:

“I doubt if ever before in the history of art was there so much sunshine, so many blue skies, so much responsibility so bravely assumed, or so great a gap set between disaster and the hoped-for.”

During those first years of our century the relationship of man with the outside world underwent some gradual and profound changes unknown to previous generations. Proof of these was the parallel metamorphosis in science, technology, philosophy and the arts -from architecture to music, and from poetry to the cinema. Braque and Picasso were not just contemporaries of Loos, Joyce and Schönberg, but also of Einstein, Bergson and Freud. In all fields of knowledge what was real ceased to be a fact, and became a process. In painting, thus, the fixed and unitary system of perspective in use

cámara fotográfica. Pero tuvo sus raíces, sin embargo, en lo más primario de la representación gráfica.

Lo que hace un niño cuando quiere presentar escenas en el espacio es tornar y cambiar todos los aspectos visuales posibles, hasta que el tema que quiere explicar quede perfectamente claro para él. El resultado final es una combinación de aspectos conocidos desde distintos puntos de vista. Al dibujar un carro, el niño le da a cada elemento —el caballo, el carro, las ruedas y las personas— su proyección visual más característica. De esta forma crea una fusión entre el mundo de tres dimensiones y el plano del cuadro, de dos dimensiones.

También los pintores de los primeros siglos medievales repetían la figura principal muchas veces en el mismo cuadro. Su intención era representar todas las relaciones posibles que afectarían a la figura, y se dieron cuenta de que esto sólo se podía conseguir describiendo varios aspectos de la misma, simultáneamente.

Del mismo modo, Braque y Picasso separaron los objetos de sus coordenadas imitativas y los volvieron a reconstruir idealmente en el plano, de acuerdo con la ley de dos dimensiones que les daba la superficie. Ellos aspiraron a conseguir una representación total del volumen en una superficie plana, sin tener que hacer uso de la “ilusión” o del engaño óptico, mediante un sistema que en el fondo está más cerca del Arte Egipcio que del Renacimiento.

VI

A partir de la revolución cubista de interpretar la relación objeto-espacio-tiempo-espectador, ya es imposible, para cualquier persona que se interese por el mundo de la imagen representada, vivir al margen del descubrimiento del Cubismo. La historia del arte plástico tuvo siempre sus puntos de referencia, entre los que se destaca el del Renacimiento. Se habla de antes y de después del Renacimiento. Hoy día tenemos que referirnos sin remedio a “antes del Cubismo” y “después del Cubismo.”

En muchos tratados de historia se menciona este movimiento pictórico, como si se tratara de un movimiento más de los que ha habido en los últimos cien años. Pero Cubismo o Espacialismo, como yo lo llamaría para desarraigarlo por completo de un concepto erróneo, no es un movimiento como pudo ser el Fauvismo, el Futurismo o Dadá.

El Espacialismo es comparable en su esencia y en su sustancia a la perspectiva. Es una solución, es una pregunta, es una manera de interpretar, es, en suma, una herramienta de trabajo. Los primeros en entenderlo así fueron sus propios creadores,

Braque y Picasso, que al poco tiempo siguieron líneas y estilos diferentes, y así cada uno de ellos usó la herramienta que ellos mismos inventaron para sus propios o particulares intereses artísticos.

¿Cómo es posible entonces, que después de setenta y cinco años, estemos todavía tratando de entender el Cubismo? No es eso exactamente, ya que los pintores sí que lo entienden o al menos lo usan, siendo, como dije, el Cubismo, una herramienta de trabajo. La pregunta es más bien ésta: ¿Por qué la gente sigue pensando gráficamente del mismo modo que lo hacían nuestros abuelos y los abuelos de nuestros abuelos?

¡La fotografía! La fotografía, que fue la causa principal por la cual nació el Cubismo, ha sido a su vez la razón por la que el modo cubista de ver el mundo de las imágenes y del espacio en la superficie plana no ha llegado a ser el lenguaje de las masas.

La fotografía ha venido a perpetuar el concepto de imagen congelada “que se parece a la realidad objetiva.” Nunca mejor dicho, pues nada puede ser más objetivo que una máquina.

La fotografía como técnica o como instrumento del arte, puede ser usada perfectamente con el mismo espíritu liberador e imaginativo que nos ha ofrecido el Cubismo. Las primeras en entenderlo han sido las agencias de publicidad, que hacen constante uso de las soluciones cubistas, sobre todo las del periodo sintético.

Lo que descubrieron Picasso y Braque, al empezar a pegar trozos de papel y formas recortadas en sus cuadros, fue que un modo de ordenar el caos de los planos de luz y sombra de sus cuadros analíticos era usar la misma línea común para varios planos o formas. La línea común, además, nos ofrece un doble sentido óptico, como si se tratara de un juego de palabras. La línea se refiere al espacio interior y al exterior simultáneamente, obligando al espectador a participar en resolver esta aparente contradicción. No sólo eso. Esta línea bordeante actúa como un agente envolvente que va uniendo los distintos planos de color de una manera rítmica.

No ha sido el desarrollo de la fotografía, en el que juega un papel principal el invento del cine, la causa de que la mayoría de la gente siga pensando en términos de objeto. Ha sido el uso que se ha hecho de ella. Ha sido su industria. El cine y la fotografía empezaron usándose artísticamente, pero esto duró muy poco tiempo. La fotografía y el cine, en el que incluyo la televisión, por supuesto, son industrias y, como tales, lo que hacen es fabricar productos para un gran mercado.

Precisamente fue un español, un escritor de los años cubis-

until then had to give way to an articulated and multiple system.

Painters (above all Braque and Picasso, the pioneers) realised that even if it could emphasize distortions (Van Gogh, Gauguin, etc), a single observation point was not enough to express the essential qualities of space in objects.

What painters did then was to move around the object, penetrate it, take it apart, and then use all the means within reach to describe the greatest number of potential relationships towards the object and towards the spectator. They combined all known systems of perspective to create a simultaneous representation.

Braque and Gris, Louis Marcoussis, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Jean Metzinger and Léger were mainly those who changed the point of vision, transforming it into a species of cinematographic sequence with the projection of several points of view in a single painting.

This sophisticated solution, doubtless a consequence of the invention and development of photographic camera, had its roots, however, in the very elements of graphic representation.

What a child does when he wants to depict scenes in space is to take all their possible visual aspects and turn them about and change them until the theme he wants to explain remains perfectly clear to him. The result is a combination of aspects seen from different points of view. When he draws the wagon, the child gives each of its components —the horse, the vehicle, the wheels and the people in it— their most representative visual projection. In

this manner he blends the three-dimensional world and the plane of the two-dimensional painting.

So did the painters of the early Middle Ages, who would often repeat the principal figures many times in the same painting. What they wanted was to represent all the possible relationships affecting the main figure; and they realised that this could only be done by describing several aspects of the same thing simultaneously.

In the same way, Braque and Picasso separated objects from their imitative coordinates and reconstructed them ideally on the plane according to the two-dimensional law dictated by the surface. Their hope was to achieve a total depiction of volume on a plane surface without having recourse to the optical 'illusion' or deceit, but using rather a system whose essence is closer to Egyptian Art than to the Art of the Renaissance.

VI

After Cubism's revolutionary interpretation of the space-time-beholder relationship, no one interested in the world of the depicted image can live outside the cubists' discovery. The history of the plastic arts always had its milestones. The Renaissance, for example, is one of them: one speaks of "before" and "after" the Renaissance. Today, likewise, we have to speak necessarily of "before" and "after" Cubism.

In many histories of art this pictorial movement is lumped in with some others of the last century as one among many. But Cubism or Spatialism,

as I would rather call it to obviate an erroneous concept, is not a movement in the sense that Fauvism was, or Futurism or Dada.

In its essence —in its substance— Spatialism is comparable to perspective. It is a solution; it is also a question; it is an interpretation. In sum, it is a working tool. The first to understand this were its own creators, Braque and Picasso, who before long were following different lines and styles, each one using the tool of their own invention for his own ends or artistic endeavours.

How it is possible, then, that 75 years on we are still trying to understand Cubism?

The question is not altogether right, since painters do understand it, or at least use it as a tool (I repeat: that is what Cubism is). The proper question is the following: Why do people continue to think in the same graphic terms as our grandparents and our grandparents' grandparents?

Photography! The photographic camera, the main factor behind the advent of Cubism, was also the reason why the cubist way of seeing the world of images and space on a plane surface did not become the language of the masses.

Photography has perpetuated the concept of the "frozen" image and the idea that "it resembles objective reality". As it does, truly: nothing could be more objective than a machine.

As a technique or an instrument for art, photography is perfectly compatible with the liberating and imaginative spirit Cubism offered us. The first to understand this were the advertising agencies, who make

tas y cinematográficos, el que habló de Hollywood dándole el calificativo que merece de “fábrica de sueños”; aunque ahora pienso que quizás lo tradujo del inglés. Sueños fabricados y en series, como toda fabricación obliga, y debido a que son sueños que deben dar dinero, producidos en abundancia... Se fabrican, se compran, se gozan, se desechan; sueños electrodomésticos.

Con esa fábrica de sueños se ha producido una mercancía que ha conseguido algo peculiar. Ha conseguido un imperio singular sobre la imaginación de la gente, que ha ocasionado una especie de unidad de fe universal que había desaparecido del mundo. En ese sentido, una vuelta al espíritu románico en su uso de un lenguaje gráfico, unitario y universal, que correspondía a una misma ideología, la religiosa-cristiana.

El cine —y más tarde la televisión— ha ido cumpliendo su ciclo y ha adquirido su forma decisiva. En poco más de medio siglo se ha configurado definitivamente dueño de sus medios de expresión; ninguno genuino, todos prestados. El inicial, la imagen, lo tomó de la fotografía; luego vino el sonido y, casi simultáneamente, el color. Se ampliaron las pantallas y se hicieron aparecer los horizontes y las multitudes con efectos de grandiosidad, como nunca hasta entonces se había conocido o considerado posible. Así, el cine pareció contenerlo todo, fue un arte, si no total, totalizador, que constituye una pieza fundamental, tal vez la más elocuente, y desde luego la más vistosa, de la sociedad en que vivimos, y que, por la proyección diaria de nosotros mismos, con nuestras peripecias, en los millares de pantallas del mundo instándonos, captándonos, hipnotizándonos, nos configura. Su poderío es inmenso y su capacidad de persuasión, más bien imitativa que sólidamente formativa, incalculable.

Si tenemos en cuenta que, como cualquier otra manifestación de nuestro tiempo, es un arte de masas, de las cuales necesita para subsistir no sólo como espectadores sino, tanto o más, como contribuyentes, comprenderemos que esa obligatoriedad de allegar fondos con que ha nacido lastrado, ha tenido que restarle independencia y originalidad.

Una escena no es original porque se la tome desde un ángulo imprevisto, sino por lo que en ella se ventila de normal y de grave, es decir, no de innovador, sino de perpetuamente nuevo. Las vueltas de rosca que se les siguen dando a Edipo, a Antígona y a Fedra, indican bien a las claras que los clásicos griegos habían dado en el clavo, y que pudieron morir tranquilos sabiendo que dejaban a la humanidad tres descubrimientos fecundos, como otros la doma del caballo o la siembra de los cereales.

El cine, muy al contrario que el teatro, lo tenemos a diario;

todos acudimos a él, todos ponemos la televisión para desaparecer, porque el cine no es un espectáculo, es un estupefaciente. Y ante él, sentados en nuestro sofá, nos despersonalizamos con el ánimo de perdernos, de confundirnos, de transmutar nuestros rasgos, nuestra abulia y nuestro devenir, por los de aquéllos que, en la pantalla, nos comunican una actividad impropia que no nos pide esfuerzo ni beligerancia, sino entrega pasiva, abandono delicuescente.

¡Qué distinto del cuadro que, colocado en la pared de siempre, silencioso, sin cambio de secuencias, nos presenta cada día, si no una imagen diferente, sí un humor, o un pensamiento o una reacción o un sentimiento que nos recuerda ¡que estamos vivos!

Ante la imagen aparentemente quieta e inamovible de la pintura, el espectador reacciona, crea dinamismo y variación. Ante la imagen movida y llena de acción del cinematógrafo no recibimos más que esquemas, clichés visuales que nos uniformizan y que, volviendo al tema que me atañe, nos ha dejado con un lenguaje visual que en esencia es el mismo que tenían nuestros antecesores, que precedieron al “giro crucial” visual del Cubismo. Me atrevería incluso a decir que, en cierta medida, nuestro lenguaje visual se ha empobrecido al caer en la estandarización, rompiendo con las peculiaridades de los distintos pueblos e individuos.

VII

Habrá sido el cine como industria, o la industria como poder, el hecho es que el lenguaje visual ha desarrollado mucho pero solamente en cantidad; ha desarrollado a lo ancho y a lo largo pero se ha quedado en la superficie. No ha entrado en las profundidades que el Cubismo nos ofreció desde sus comienzos, con el Cubismo Analítico. Y es que en realidad, el entendimiento de los aspectos vitales de nuestra vida, para la mayoría de nosotros, está todavía en el mismo estado en que estaba hace cien años. Antiguamente se creía que la caída de rayos en una tormenta, o las plagas y el hambre, la sequía, etc., eran cosas enviadas por la providencia. Pero hoy, finalizando ya el Siglo XX, mucha gente siente que la guerra, las crisis económicas o la desintegración psicológica del los individuos y las sociedades, son debidas a ciegas e inevitables fuerzas contrarias a la naturaleza.

Este sentimiento no puede ser más que el producto de las imágenes que recibimos cada día a través de nuestros “informativos” —llámense prensa o televisión—. Pareciera que la sequía en Etiopía o la huelga de los mineros en este país, dos cosas aparen-

constant use of cubist solutions, especially of those from the movement's synthetic period.

Now the solution offered by the above advertisement was found by Picasso and Braque. When they began to stick pieces of paper and cut-outs in their paintings, they discovered that they could order the chaos of planes, light and shadows in their analytical works by the simple expedient of using a common line for various planes or forms. This common line gives us, besides, a double optical meaning, a visual pun, so to speak. It alludes to interior and exterior space simultaneously and therefore engages the beholder's attention in solving the apparent contradiction. But there is more. This boundary line acts as the wrapping device that unifies the different colour planes in a rhythmic manner.

But the development of photography—in which the invention of cinema played such an important part—was not of itself the reason why most people continue to be “object minded”. Rather it was the use to which photography was put - its industrial use. In their beginnings the cinema and photography were regarded as art, and used accordingly; but not for long. Today both of them, along with television of course, have become an industry and, like any other industry, turn out products for an enormous market.

It was a Spaniard, a writer of the cubists' and cinematographers' years, who spoke of Hollywood as a “dream factory”; I am now inclined to believe that he translated the phrase from the English. These were of course mass-

produced dreams (how else can an industry turn out things); and since they had to be profitable, they were made in abundance. These dreams are still manufactured, and bought, and enjoyed, and discarded. They are tinned dreams.

Nevertheless, the merchandise produced by this dream factory achieved a remarkable feat. It gained a peculiar ascendancy over people's imaginations and, in so doing, brought forth something like the universal faith the world had lost. In its use of a graphic language that was unitary and universal, i. e., in tune with a single ideology, the dream factory heralded a return to the Romanesque spirit with its comparable emphasis (then) on the religious dimension, and more specifically on Christianity.

The cinema, and (later) television, have come full circle; they have reached the limits of their respective forms. In a little more than half a century they have become undisputed masters of their own means of expression. None of these means were original. They borrowed them all. The starting point, the image, they took from photography. Then, in the cinema, came sound and almost simultaneously colour. Screens were widened, horizons came in, as well as crowd scenes and spectacular, effects never before seen or believed possible. The cinema seemed to have it all. If it wasn't a total art form, it was a totalitarian one. Indeed, it was to become one of the basic components, perhaps the most eloquent and certainly the most spectacular, of the society in which we live. By projecting our lives and deeds in thousands of screens around the

world it hypnotizes us. Its power is therefore immense and its capacity to persuade—through the use of “role models”, not through education—is incalculable.

Like any other phenomenon of our times the cinema is an art for the masses, from which it derives its support not just as viewers but as paying viewers; if we bear this in mind we will understand the need for profitability that marred its birth and, as an art form, robbed it of independence and originality.

Originality, in a scene, does not come from the unusual angle from which it is taken, but from its revelation, in depth, of some aspect of the normal and important things of life - in other words, of what is not “innovative” but ever new. Our constant playing and re-playing of *Oedipus*, *Antigone* and *Phaedra* mean quite clearly that the Greek dramatists hit the nail on the head. Indeed, they could die happy in the knowledge that they had bequeathed humanity three legacies comparable, say, to the taming of horses or the sowing of cereals.

Television, unlike (very unlike) the theatre, we have with us every day. We go to the cinema or turn on the television so we can disappear. Seated in our sofas before a TV film, we lose all consciousness of our own selves in the hope of forgetting them, of exchanging our identities for those of characters who, on the screen, go through the paces of an alien behaviour whose portrayal demands neither effort nor belligerency on our part, but abject surrender.

How different from the reaction evoked by the painting that, hanging

temente inconexas, fueran sin embargo dos fatalidades del mismo signo, que nos ha caído al género humano de lo alto del firmamento.

Sin embargo, esos medios informativos son los que están en mejor posición para poder difundir todo un nuevo lenguaje visual que llegue a ser comprendido por las masas. La propaganda es un fenómeno nuevo y como tal no está atado a formas tradicionales, y ya dije antes que los anunciantes han sido los primeros en hacer uso de los descubrimientos cubistas en el campo visual. Collage, fotomontaje, transparencias, etc., forman parte en gran medida del sistema creado para divulgar la existencia de productos nuevos en el mercado. La propaganda puede usar todos estos nuevos medios porque forman parte de su misma naturaleza, fenómeno contemporáneo y enérgico que sólo puede serlo a través del uso de un nuevo y dinámico idioma visual.

La ilustración pura de un hecho o una idea no resulta lo suficientemente vibrante como para originar alguna respuesta en el espectador. Así que, para lanzar un anuncio eficazmente, se han usado todo tipo de elementos heterogéneos —mensaje verbal, dibujo, fotografía y formas abstractas—. Todos estos signos diferentes con significado propio, sólo se pueden unir si hay una organización dinámica de los mismos. Cada unidad plástica tiene además su propia base óptica; su color, su textura, su forma, su dirección, tamaño etc.

Los anuncios gráficos tienen que satisfacer a sus clientes, para lo cual deberán conseguir ser algo vivo como experiencia visual y a la vez ofrecer confort a la vista. Así que el anunciador, por su propio interés, ha aprendido a usar una organización plástica dinámica de todos los elementos mencionados, es decir, que casi ha conseguido que sea un arte. Le falta el casi, porque le falta un mensaje serio. No le falta mensaje, por supuesto; todos lo conocemos bien: “compre esto o compre lo otro.”

Aquí tiene la publicidad un gran tanto a ganar si aceptara el reto que la sociedad le ofrece. El ser humano de hoy está rodeado de cosas fabricadas que absorben gran parte de su ambiente visual. Grandes anuncios impresos en las calles, propaganda en las revistas, reproducciones en libros, etiquetas de productos, exposiciones en escaparates de comercios, y otras innumerables formas de publicidad existentes o en potencia, podrían cumplir un doble propósito. Por un lado podrían difundir mensajes sociales útiles, y por el otro podrían entrenar el ojo y la mente del ciudadano, para que aprenda a ver más allá de la superficie de las cosas visibles y pueda reconocer y disfrutar de aquellos valores necesarios para una vida íntegra.

Si las condiciones sociales permitieran que la publicidad ofreciera mensajes justificables en su más profundo y amplio sentido social, el “arte” de los anuncios podría contribuir a preparar, con eficacia, el camino para tener un arte popular, un arte que llegara a todos y que todos entendieran.

VIII

La experiencia visual es algo más que la experiencia de puras cualidades sensoriales. Las sensaciones visuales se entretrejen con memorias incrustadas en nuestra mente. Cada formación visual contiene un tema, evoca asociaciones con otras cosas, otras situaciones; crea, en una palabra, reacciones emocionales y conscientes. Lo que hizo la imitación literaria de la naturaleza desde un punto fijo de observación fue matar la imagen como organismo plástico. Es natural entonces que los artistas que se rebelaron contra el sistema de la perspectiva lineal, por asociación, se rebelaran también contra el contenido literario de las obras de arte realizadas bajo este sistema. Así que, al rechazar lo uno, rechazaron lo otro.

El arte no-temático o la pintura no-representativa vino a clarificar las leyes que rigen la estructura de la imagen plástica. Volvió a poner la imagen en su papel original de experiencia dinámica, basada en las propiedades de los sentidos y en la organización plástica. Pero al mismo tiempo tiró por la borda los signos más significativos de las relaciones visuales: las imágenes de la naturaleza, del ser humano y de su interrelación mutua. La imagen fue “purificada”, tanto, que se quedó sin contenido.

Juan Gris, uno de los primeros pintores que trabajaron para conseguir un lenguaje visual nuevo, dejó claro que esta nueva y sana estructura no era el último fin, la meta, sino solamente un nuevo comienzo en el entendimiento de valores inherentes en las relaciones de los elementos significativos de la naturaleza visible: “Trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. (...)”

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne, hace un cilindro de una botella: yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial; de un cilindro yo hago una botella, una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella, por eso compongo con abstracciones (colores) y decido cuándo esos colores se hacen objetos. Por ejemplo, compongo con blan-

silently on the wall, without changing sequences gives us not just a different image every day, but a mood, an idea, a thought, a reaction of some kind which reminds us that we are alive.

Before the seemingly still and motionless image of a painting the spectator truly reacts, and in doing so generates change and dynamism. From the moving, “action-packed” images of the cinema we get nothing more than prefabricated patterns, visual clichés which we have turned us into standardised units and —to return to the theme at hand— which have bequeathed us a visual language that is in essence the same used by our ancestors, i.e., by those who lived before the turning point of Cubism. I would be bold enough to say that up to a point our visual language has been actually impoverished by standardization, with its cavalier attitude towards the individual traits of human beings and of the peoples they spring from.

VII

The culprit might have been the cinema as an industry, or the “movie” industry as power, but the fact remains that the visual language it fostered grew only quantitatively: it gained in width and length but it stayed on the surface. It did not plumb the depths revealed, early on, by Analytical Cubism. A proof of this is that most of us continue to judge our lives as people did a century ago. In the old days one believed that plagues, famine, droughts, the possibility of being struck by lightning, etc., were foreordained by God. Today, at the end of the 20th century, many people think that war, economic crises

or the psychological disintegration of individuals and societies are the result of blind, inexorable forces in their onslaught against nature.

This feeling is nothing more than a product of the images that our “media” —be it press or television— relays to us day after day. The drought in Ethiopia or the miners’ strike in Britain, two apparently unconnected disasters, have taken the semblance of catastrophes wrought by the same evil omens and visited on humankind from the highest heaven.

And yet, paradoxically, it is the media who have the ways and the means to launch an entirely new visual language and to let the masses understand it. Advertising has already done so. As a new phenomenon it was never bound by tradition. Indeed, as I pointed out, advertisers were the first to make use of the cubist discoveries in the visual field. Collage, photomontage, transparencies, etc., are an important part of the system devised by admen to launch new products. Advertising can make use of all these because they are synonymous with its emergence as a contemporary, dynamic activity which must, naturally, communicate in a contemporary, dynamic visual language.

The mere illustration of a fact or an idea is not, of course, vibrant enough to elicit a response from the spectator. And so, to launch efficient ads advertisers have reached out for all kinds of elements - oral messages, drawings, photographs, abstract forms. But all these disparate signs with their own meanings must be unified into a dynamic whole, especially when each plastic unit has its own optical basis: colour, texture, form, direction, size,

etc.

The public, in other words, will need something that is both visually alive and visually comforting if the graphic advertisement is to fit the bill. And so the adman —for his own benefit, of course— learned the use of a dynamic plastic organization to make the above-mentioned elements into a dynamic plastic whole. He learned it so well that he has almost made the exercise into an art. Almost: what he lacks is not a message (we are all familiar with his “buy this” or “buy that”). What he lacks is a serious message.

If it could rise to the challenge that society puts before it today, advertisement could score a great triumph. In our world human beings live surrounded by manufactured objects that account for a great deal of their visual environment. That is why the great hoardings on our streets, the graphic ads in magazines, reproductions in books, logos, showcases and many other current and potential forms of advertising could serve a double purpose. They could broadcast messages of importance to society; and they could train the eye and the mind of the citizen so that he could see beyond the surface of the visible world, and recognise and enjoy the values required for a truly integrated life.

If social conditions allowed advertising to offer non-commercial messages, using this term in its deepest and widest social sense, then the “art” of advertising could help pave the way for a popular art, an art that would reach all and be understood by all.

co y negro y decido cuándo este blanco se hace un papel y este negro una sombra; quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y el negro para convertirlo en sombra.”

Los pintores abstractos o no-figurativos dejaron de lado que arte es el hábito de disfrutar o complacerse con los valores vivos.

¿Cuáles son esos valores? ¿Cuáles son sus características concretas? Valores son, dicho muy a grosso modo, aquéllos que nos ofrecen algo útil. En términos humanos, son valores todos aquellos que vayan dirigidos a la consecución de una vida humana más satisfactoria. Valores o principios son “ordenadores” en potencia, en la relación del hombre con la naturaleza y con sus semejantes.

El “orden” sólo tiene sentido referido a un campo o aspecto definido. “Los principios”, “los valores”, sin embargo, están condicionados por el acontecer concreto dentro de la esfera física, psíquica y social.

Los valores de nuestra época no han sido todavía formulados. Estamos viviendo un periodo de tiempo inconsciente, de transición y de caos, que no es comparable a ningún otro momento anterior de nuestra cultura.

En esta confusión, las artes plásticas ganan significación, al ser éstas el más claro y directo sistema de ordenación y la actividad creadora por excelencia.

El lenguaje heredado fosilizó los acontecimientos en un sistema de signos estáticos. La revolución en las artes (Cubismo) nos devolvió un acercamiento dinámico al nivel sensorial. Para ello, los pintores cubistas volvieron su mirada hacia tiempos o culturas en que la perspectiva lineal no existía, y así volver a empezar y encontrar la solución dinámica que buscaban para realizar sus aspiraciones plásticas. Los pintores de hoy día podemos escoger entre un lenguaje u otro, pero, ¿no será lo más útil (valores) llenar ese espacio plástico, dinámico y flexible que hemos heredado recientemente, con los valores “humanísticos” propios del lenguaje anterior (Renacimiento), que fueron desechados en el momento en que se desechó el sistema técnico que los envolvía?

Las revoluciones, en su entusiasmo y su convencimiento de tener la razón, suelen, con su mejor voluntad de construir un orden nuevo, arrasar con ellas, no sólo lo molesto e inservible, sino también algunas cosas que por su bondad no han sido apenas tomadas en cuenta. Por suerte, la humanidad tiene memoria y al cabo del tiempo esos vacíos empiezan a notarse y... ¡Aquí estamos para llenarlos!

Con la pintura así llamada “Bad-painting”, “Neoexpresionismo Alemán”, “Nuevo Espíritu de la Pintura”, etc., estamos viviendo los últimos intentos de seguir la ruptura que con el pasado hicieron

nuestros artistas de principios de siglo. Pronto entraremos en la última década del mismo, y ya empezamos a notar los primeros deseos de construir. Tenemos que acabar con el caos, que no es tanto físico como psicológico, puesto que no estamos viviendo ninguna guerra. Caos del cual los pintores, como perceptores más sensibilizados, están dando constancia actualmente.

Pienso, sin embargo, que ya llevamos bastantes años de denuncia de este caos, del que hizo una gran interpretación el pintor americano Philip Guston (1913-1980) en el último periodo de su vida, y cuyos seguidores (Auerbach, Hacker, Kiefer, Kirkeby, Richter, Twombly, etc.) están diciendo plásticamente las últimas frases de protesta.

Creo que ya ha llegado la hora de empezar a dar forma, de llenar vacíos, de construir. Un poco con el espíritu con que he querido impregnar mi ejemplo de imágenes superpuestas en la Serpentine Gallery.

Del Cubismo hemos heredado el modo de crear espacio hacia el fondo, sin limitaciones matemáticas ni de ningún otro tipo. Con el Cubismo hemos aprendido a superponer imágenes, a sugerirlas y a reflejarlas en el espacio y en el tiempo. Hagámoslo entonces. Un mundo visual bello, creativo, “clásico” en el sentido de formador como contrario a destructor.

Al pintor de esta generación le corresponde el deber de poner orden a ese caos denunciado ya, de usar todas las estructuras plásticas llenas de fuerza y de dinamismo que tenemos hoy día en nuestras manos y llenarlas de contenido humano y social. Para conseguir esto, el artista necesita tener un conocimiento claro del campo social en el que vive, además de honestidad intelectual y poder creativo, para poder integrar las experiencias contemporáneas dentro de la forma plástica.

VIII

Visual experience is more than just sensual experience: its sensations are woven into our deepest memories. Each visual unit contains a theme, evokes associations with other things or situations - in other words, it creates a conscious emotional reaction.

What the literary imitation of nature did, with its fixed observation point, was to kill the image as a plastic organism. It was logical, then, that the artists who rebelled against the system of lineal perspective should also rebel, by association, against the literary content of the works of art created under that system. By rejecting one they rejected the other.

Non-thematic art, or non-figurative painting, served to clarify the laws that govern the structure of the plastic image. It gave back to the image its original role as a dynamic experience derived from the quality of the sensual response and the workings of the plastic organization. But at the same time it threw overboard the most meaningful tokens of visual relationships: the images of nature, human beings, and their mutual connection. The image was "purified" to such an extent that it was left without content.

Juan Gris, one of the first painters who worked to achieve a new visual language, made it plain that this new and wholesome structural development was not an ultimate aim, or goal, but simply a new beginning in our understanding of those values that underlie relationships between meaningful things in the visible world:

"I try to give concrete form to what is abstract, I pass from the general to the particular, by which I mean that I take abstraction as my point of arrival... I consider mathematics to be the architectural side of painting, the abstract side, and I want to humanize it; Cézanne makes a cylinder in order to create an individual unit of a special type. Of a cylinder I make a bottle, a particular bottle. Cézanne works toward architecture; I work away from it, that is why I compose with abstractions (in colour) and I arrange when these colours have become objects; for example I compose with a white and black and I arrange when the white has become a paper, and that black is a shadow! I mean to say that I arrange the white to make it become a paper and the black to make it become a shadow."

Non-figurative or abstract painters turned their backs on the principle that art is the habit of enjoying, or taking pleasure in, the values of life.

What are these values? What are their concrete characteristics? Defined simply, values are things which have some use for us; in human terms, everything that is directed towards the improvement of life is a value. Values, or principles, can be factors in the ordering of man's relationship with nature or with his fellow men; but they are subject to concrete events in the physical, psychic and social spheres.

The values of our time have not yet been formulated. We are going through a period of uncertainty, transition and chaos unlike any other in the history of our culture. In the ambient confusion, the plastic arts grow more meaningful each day: they

provide after all the clearest and most direct system for bringing order out of chaos, and constitute the creative activity par excellence.

If the language we inherited fossilized events into a static system, the Art Revolution (or Cubism) gave us back a dynamic rapprochement at the sensual level. To do this, cubist painters turned their eyes back to times or cultures in which the lineal perspective did not exist, and began at the beginning again in order to find the dynamic solution they were searching for and so implement their plastic aspirations. It is up to us, the painters of today, to choose between one language and the other. But wouldn't the most useful thing—the most valuable thing— consist in filling this plastic, dynamic space we inherited so recently with the "humanistic" values of the previous language? In other words, with those values in the language of the Renaissance that were discarded the moment the technical system that contained them was done away with?

Such is their enthusiasm and their conviction of being in the right that revolutions—with the best intentions, and in the hope of bringing in a new order— will time and again discard not only what is cumbersome and useless, but some things whose value has gone undetected. Fortunately humanity has a good memory and as time goes by these gaps begin to be noticed.

And here we are, ready to fill them.

With so-called "Bad Painting", "German New Expressionism", "New Spirit in Painting", etc., we have the last attempts to prolong the rupture with the past pioneered by the artists of the early 20th century. We shall soon enter