islam y arte contemporáneo

World Islamic Call Society

islam y arte contemporáneo

Hashim Cabrera

© 2ª Edición en español: CDPI Junta Islámica, 2008

Primera edición: CDPI Junta Islámica. 1994

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Y PUBLICACIONES ISLÁMICAS CDPI

Depósito Legal:
ISBN 978-84-935469-3-9

Medina Sabora
14720 Almodóvar del Río
(Córdoba)

Tlf.: 00-34- 957 634005

e-mail: correo@juntaislamica.org

Edición: Mansur A. Escudero
Diseño y maquetación: Hashim Cabrera
Fotografía, selección y tratamiento de imágenes: Hashim Cabrera

Impresión: Gráficas Lizarra

بسم الله الرحمن الرحيم

Indice de contenidos

- Prólogo ◇ 9
- Nota a la segunda edición ◇ 12
- Introducción ◇ 19
- Capítulo 1. Panorama general de las artes occidentales en el siglo XX ◇ 37

  Una dualidad estructural. Una visión contemporánea. La dialéctica figuración/abstracción.
- Capítulo 2. La actitud naturalista en la tradición occidental ◇ 57

  Mimesis y representación. Expresionismo. Surrealismo. Expresionismo abstracto.
- Capítulo 3. La actitud constructiva ◇ 79

  Esquematismo y convención. Cubismo. Suprematismo. De Stijl. La formulación del Constructivismo.
- Capítulo 4. El intento unificador ◇ 95

  Iconismo y aniconismo. La escuela Bauhaus.
- Capítulo 5. Actitudes islámicas ante las artes plásticas ◇ 109

  Los medios abstractos de expresión y el concepto coránico de shirk. Tauhid y vocación sintética. La dualidad estructural y el arte hispanomusul-

mán.

- Capítulo 6. *Tauriq* ◇ 129

  Naturalismo abstracto: el Hom. Naturalismo del agua y de la luz.

- Capítulo 7. *Tastir* ◇ 143

  Forma y Recuerdo. Meditación y dikr. Conciencia y ritmo creacional.

- Capítulo 8. Del análisis a la síntesis contemporánea ◇ 159

  Mito y lenguaje de la posmodernidad. Equipo 57. La interactividad del espacio plástico. Minimalismo. Arte conceptual.

- Capítulo 9. Hacia una gramática visual ◇ 181

  Herramientas simples.

- Glosario de términos árabes ◇ 189

- Otras referencias bibliográficas ◇ 193

Prólogo

Sabora Uribe, marzo de 1994

SIRVA éste para ponernos en antecedentes acerca de la obra sobre la cual podemos afirmar que es una obra joven por varias razones: es apasionada, vital, vibra y nos hace vibrar. Es atrevida en sus interpretaciones y en sus propuestas. Es, además, lo bastante abierta como para dar cabida a numerosos matices y singularidades. Demasiado espontánea, tal vez; pero nos llega fresca, punzante, como una fruta con todo su aroma.

El discurso acepta que, metodológicamente, se puede parcelar la realidad, acotar territorios científicos para analizar sus objetos con los métodos adecuados previamente establecidos. Sin embargo, también es posible dar el salto, situarse en otra disciplina, relacionando campos dispares y haciendo una lectura distinta de unos hechos que, por ello, por recibir otros nombres e integrarse en otro esquema interpretativo, adquieren nuevas cualidades y definen una nueva realidad.

Hace tiempo que los lingüistas llegaron a la conclusión de que lenguaje y pensamiento son las dos caras de una misma moneda, dos productos sociales que se sustentan mutuamente y cuya principal función es la comunicación. No pretenden decir que ambos sean idénticos, pero sí que son interdependientes y trabajan armonizados, pues se nutren de unos esquemas conceptuales que cada hombre se forma a lo largo del proceso por el que llega a aprehender el mundo en el que vive inmerso. Tampoco significa que algo inexistente llegue a ser por el mero hecho de que se le adjudique un nombre, aunque si ya tiene nombre, podemos decir que es, de algún modo.

Todo lo creado se nos da gratuitamente, está a nuestra disposición, así como la capacidad para nombrar las cosas. Ahora bien, la forma de destacar ciertos objetos del mundo y subrayar sus características se elabora a través de la educación y la reflexión. De aquí procede la tan conocida afirmación de que toda obra es fruto de su época; naturalmente esta obra ha surgido en su momento: hace más de un siglo Nietzsche '*mató*' a Dios y nos dejó las ideologías. Hoy, al tiempo que se habla del cese de las ideologías y del fin de la Historia, el hombre occidental ensaya una aproximación distinta a Dios, re-vestido de nuevos atributos.

Como hija de esta época, la obra condensa la influencia de una actitud mental en la que se pueden observar improntas heredadas del materialismo dialéctico y del psicoanálisis tardío, a las que se sobreponen los desarrollos guestálticos y los contenidos más recientes acerca de la Física, en esa franja de límites imprecisos en la que ésta se transmuta en Mística. Pero los influjos no actúan mecánicamente y la transmisión puede buscar raros caminos. En última instancia, este libro es un vástago heterodoxo de la pujante e inquieta vida cultural cordobesa. El discurso, en su parte más creativa y original, es tentativo, explora nuevas palabras, buscando hacer de ellas cristal transparente que permita ver el verdadero ser de los objetos a los que revisten. Fluyen las asociaciones, metáforas y símbolos, para mostrar, como un prisma, las múltiples refracciones de la Única Fuente de Luz.

Y si hemos dicho de la obra que era joven, atrevida y abierta, podemos asegurar lo mismo respecto de su autor. Pero es más que eso; su talento creador se manifiesta de muchas formas. Empezó pintando cuadros inocentes, llenos de encanto y de color. Implicado, ávido de vida, busca entre lo abigarrado el pálpito que late en todas las cosas. Pule su ser. Su sinceridad le lleva a comprometidos planteamientos con respecto a las bases mismas del arte, la expresión artística y la vida del artista en su interacción social. Trabajador infatigable, se mantiene en constante renovación, emergiendo de nuevo en cada etapa como recién nacido, consciente de que ésa es

la que ha de llevarle un grado adelante en la espiral de la vida. Estimulado por los obstáculos y venciendo prejuicios hondamente arraigados, se ha atrevido a reclamar el derecho a una dimensión trascendental y a ponerla consecuentemente en práctica en su vida.

Hashim trabaja también la palabra. Es artista y, en cuanto que tal, poeta. Y ello nos recuerda lo que Vicente Aleixandre dice:

"El poeta está lleno de sabiduría, pero no puede envanecerse, porque quizás no es suya: una fuerza incognoscible, un espíritu habla por su boca: el de su raza, el de su peculiar tradición. Con los dos pies hincados en la tierra, una corriente prodigiosa se condensa, se agolpa, se agolpa bajo sus plantas para correr por su cuerpo y alzarse por su lengua. Es entonces la tierra misma, la tierra profunda, la que llamea por ese cuerpo arrebatado."

Hace siete años, el tiempo necesario para hacerse con una nueva piel, aceptó el islam. Desde entonces practica sus pilares e investiga sus implicaciones en el terreno del arte. Por último, cabe señalar que el libro fue concebido como material de trabajo teórico y un poco como herramienta de provocación intelectual para los asistentes al seminario taller *Islam y Arte Contemporáneo* que se impartió en el Palacio de Exposiciones y Congresos de la ciudad de Córdoba, en marzo de 1994, mes de Ramadán de 1414.

No nos queda sino expresar el agradecimiento del autor y el del Centro de Documentación y Publicaciones de Junta Islámica (CDPI), por el apoyo prestado para la realización de este proyecto, al Grupo de Investigación TIEDPAAN de la Universidad de Córdoba y al Departamento de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Córdoba.

Nota a la segunda edición

HAN pasado más de catorce años desde que vió la luz este ensayo a propósito de un seminario-taller que, con el mismo título, se impartió en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Córdoba, generando un interesante debate sobre las artes en general y, más concretamente, sobre el arte como vía y herramienta de conocimiento en diferentes momentos y áreas culturales. El texto, entonces, llegó a los lectores apenas sin corregir, como guión estructurador de los contenidos de aquel encuentro.

Más tarde comprendí que algunas de las cuestiones más interesantes que se debatieron en el seminario aparecían sólo sugeridas en el texto, así que decidí profundizar en ellas, sobre todo en el concepto de teofanía —*tayyali*— y en aquellos otros aspectos de la experiencia estética que tienen que ver con las ideas de manifestación y existencia. Todo ello, como contrapunto necesario del discurso, siempre alegórico, que asienta su línea medular en la idea encarnacionista.

Con esta conciencia he ido revisando y corrigiendo aquel texto primero, tratando sobre todo de hacerlo más comprensible y legible, estructurando algunos comentarios y añadiendo algunas citas importantes que entonces, con las prisas de aquella primera edición, quedaron atrás o tan sólo hilvanados, intentando también, en los pasajes más densos y difíciles, precisar mejor las ideas a través de una sintaxis más clara y sencilla. He añadido algún epígrafe que no apa-

recía destacado en la edición primera porque en la nueva redacción los conceptos aparecen más precisos y ello me ha facilitado encontrar unidades de contenido donde antes no podía vislumbrarlas.

Tal vez podría haber matizado y modulado más algunas ideas que, vistas con una mayor perspectiva y distancia, aparecen reducidas a un cierto maximalismo, pero no he querido modificar estos planteamientos porque podríamos correr el riesgo de que el texto se tornase excesivamente complejo, alejándonos así de las tesis centrales que subyacen en su propuesta. Para facilitar la comprensión de determinados conceptos he añadido al final del texto un glosario con los términos árabes que aparecen a lo largo de todo el ensayo..

También resulta hoy evidente que, desde el punto de vista de la historia contemporánea, han tenido lugar cambios significativos en el panorama internacional desde aquellos años finales del siglo XX, sucesos geopolíticos que han situado en primer plano la urgente necesidad de abordar la problemática de los vínculos interculturales. Y todo ello en el contexto de una transición civilizacional que ha estado marcada de manera creciente por la imposición de durísimas políticas neoliberales de globalización forzada que, con sus indeseables secuelas de guerra, dominio y genocidio, han afectado profundamente a muchos pueblos de la tierra, muy especialmente a paises de mayoría musulmana, a su memoria y a sus culturas y formas de vida. En este proceso, las imágenes del islam y de los musulmanes han sufrido intensamente el discurso de esa política de erradicación cultural y espiritual a través de los medios masivos de propaganda.

Pienso que todos estos aconteceres no restan actualidad ni valor a los postulados básicos de este ensayo, ni a la dimensión crítica, en clave civilizacional, que contiene. Por el contrario, muchas de las lecturas y sugerencias que aparecen en él prefiguran en cierta manera estos hechos, prolongando en el tiempo la validez de nuestro análisis, confirmando su vigencia y añadiéndole, si cabe, más valor y utilidad por cuanto que aborda algunas claves que pueden ayudarnos

a una lectura más ponderada y contrastada del acontecer contemporáneo.

La eclosión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y su extensión global, paralela a la de los mercados, añade nuevos ingredientes al análisis y nos provee de ámbitos inéditos que dan continuidad a nuestra reflexión. Asimismo, el uso de la imagen como soporte identitario/cultural y la espectacularización como medio de control de masas adquieren hoy una preponderancia mucho mayor que entonces, mientras la definición e inventariado de las culturas que todavía sobreviven en la marea global es un proceso que parece haber entrado en su etapa final o, al menos, en una situación de desenlace.

Finalmente, quiero aprovechar la oportunidad que brinda esta segunda edición para mencionar a los intelectuales y artistas que participaron y a quienes colaboraron en la realización del seminario-taller y en la exposición *Islam y arte contemporáneo*, celebrados en Córdoba, en el Palacio de Congresos y Exposiciones, entre el 15 de marzo y el 8 de abril de 1994: A Mansur Escudero, que me animó enérgicamente en la realización del proyecto y dirigió un taller de introspección *"Realidad y Conciencia",* a Sabora Uribe, que aportó su entusiasmo y su prólogo, a Isabel Romero, que gestionó la celebración del evento, a Ángel Luis Pérez Villén, que nos habló de *"La opción analítica en el arte contemporáneo",* a Federico Castro, que lo hizo sobre *"La actitud naturalista en el arte del siglo XX",* a Jacinto Lara, que compartió conmigo la responsabilidad del taller, participó y trabajó intensamente en el diseño y montaje de la exposición en la que participaron Gabriel Mandel Kahn, Santiago Pidal, Muhámmad Kabouch, Al Yarrar, Abdurrahmán Gottwald, Muhámmad Yusuf Urbano, Edelmira de Castro, Jorge Burgos, Hisae Yanase, José María García Parody, Rafael Pineda Muñoz, Santiago Bravo, Manuel Cabello, Fernando Baena, Antonio González, Miguel Cabello, Jacinto Lara y yo mismo. Finalmente, a Tete Álvarez, que hizo un magnífico video creativo del encuentro y de la exposición con la Filmoteca de Anda-

islam y arte contemporáneo

Introducción

El presente ensayo, concebido como soporte conceptual de un seminario-taller, aborda el estudio de los vínculos y correspondencias entre las expresiones plástico-visuales propias del islam y el arte contemporáneo, proponiendo un análisis del quehacer artístico desde actitudes unitarias y posicionamientos sintéticos que tratan de conectar disciplinas diversas y de situar al pensamiento y a los materiales de la creación en un mismo plano de relatividad, sin otorgarles una entidad definitiva o preponderante en ningún caso.

Como profesionales de las artes y como analistas del hecho artístico, a través de sus objetos y de quienes los producen, sabemos que existe una conexión íntima entre arte, ciencia y espiritualidad. También somos conscientes de las limitaciones que implican las descripciones y los estereotipos, y de cómo estos prejuicios obvian nuestra ignorancia acerca de la naturaleza de la cultura, del arte y del pensamiento, de sus tangencialidades y conexiones en un momento preciso de la historia, sobre todo cuando ese momento coincide con nuestra contemporaneidad.

La reflexión que aquí se propone implica una clara diferencia entre el pensamiento —concebido como maquinaria polar, lógica y analítica— la imaginación creadora y la conciencia, considerando que ésta, trascendiendo el marco utilitario del silogismo, abarca lo existente tanto si puede ser reducido a una ley, a un signo o a una palabra, como si escapa a esa reducción.

Hoy hablamos sin ningún pudor de *"falta de perspectiva histórica"* refiriéndonos a la contemporaneidad, aunque vivamos en el seno de una cultura que ha llegado a proponer precisamente el fin de esa historia. Precisamente ahora, cuando comenzamos a comprender que ese final que se nos propone no sólo invalida los mitos fundacionales de las culturas sino a las propias culturas que aún componen, en su diversidad, la civilización humana. Bajo la prepotencia de quienes se sienten con el derecho a abolir toda identidad y toda cultura, se ha abierto paso con fuerza el pensamiento único, el monoteísmo del mercado con sus estructuras globalizantes y totalitarias.

Pero no en todos los momentos y lugares ha discurrido el pensamiento de la misma manera. Reconocemos tiempos y espacios donde las gentes de conocimiento influían de manera significativa en la dinámica de sus comunidades: sus visiones y opiniones críticas ayudaron a construir las sociedades y culturas en las que vivieron. Gentes de conocimiento en un sentido holístico e integral, y no sólo con relación al saber científico positivo o a la capacidad tecnológica. Por el contrario, la preponderancia que hoy adquiere la tecnología sobre otros aspectos de la cultura y la sacralización de la eficiencia y del pragmatismo como principios legitimadores de los saberes, hacen que las valoraciones críticas y creadoras surjan inevitablemente tarde y *a posteriori.*

Esta priorización de los aspectos instrumentales y pragmáticos de los saberes hace que perdamos de vista la naturaleza y el objetivo básico del pensamiento, que no es sino un medio, una herramienta para mejorarnos a nosotros mismos mediante la libre adquisición de información y conocimientos y la asunción de criterios y responsabilidades, incluidas, por supuesto, la responsabilidad intelectual y la ética.

Con frecuencia tendemos a descalificar aquellas formas de concebir la realidad y el mundo que no coinciden con las nuestras, expresando así un estado de ignorancia e inseguridad, de etnocentrismo cultural, moral e ideológico. Nos aferramos dogmáticamente a conceptos firmemente establecidos por los hábitos culturales y esto limita profundamente nuestra libertad de pensar y nuestra capacidad imaginal, mermando nuestra creatividad esencial. Aunque hoy aceptamos fácilmente el relativismo como actitud, nos resulta dificil advertir la clara debilidad que éste implica y, sobre todo, la crónica falta de proyecto que expresa el pensamiento posmoderno, rendido a la fragmentariedad y a la discontinuidad, la falta de criterios racionales, más allá del mencionado criterio de efi-

ciencia.

Cuando abandonamos el presupuesto decimonónico —mantenido a lo largo de casi todo el siglo XX— de que el progreso en lo material arrastra en su ascenso a los otros escenarios y aspectos del ser humano, vemos que en la base de muchas filosofías, ciencias y artes tradicionales se hallan expresadas actitudes que hoy bien podríamos considerar contemporáneas, ideas y visiones que han estado presentes, de manera casi general, en las diversas tradiciones y culturas que han cruzado la tierra. ¿Cómo es posible que existan descripciones propias de la mecánica cuántica en documentos del setecientos, o mediciones astronómicas precisas realizadas cuando, se supone, no existían las herramientas que las habrían hecho posibles?

El intelectual contemporáneo vive sometido a los limitantes esquemas de un racionalismo postilustrado y dogmático, su pensamiento no ha sido aún transformado por las conclusiones surgidas de la nueva física o de la matemática, ignorándolas o evitándolas en aras de su propia comodidad y seguridad mentales, o como consecuencia de todo tipo de inercias y encadenamientos rutinarios.

¿Sólo nos interesa la herramienta, la eficiencia instrumental? ¿No tiene ya sentido la finalidad para la cual se produjo? Después de Böhr, de Heisenberg o Einstein, han venido Sheldrake, Mandelbrot y Hawkings, aunque sus conclusiones no llegan a transformar aún el punto de vista de una mayoría necesaria, moral e intelectualmente suficiente. Sin embargo, en las artes comienza a expresarse el pálpito de esas otras formas de la conciencia que ya no son tan modernas, a contracorriente del sentir de aquellos que aún siguen idolatrando el viejo paradigma de la evolución y del progreso.

Precisamente ahora la ciencia vuelve su mirada a los Vedas, a los Upanishad y al Corán para sorprenderse en la profundidad de sus descripciones primigenias. ¿Cómo podríamos explicar el hecho de que, a la luz de la ciencia contemporánea, no pueda hallarse ningún error de exposición en un texto como el Corán, en lo relativo a la formación del universo y a la estructura de lo material? Nos situamos ahora en un ámbito de pensamiento que es común al arte, a la ciencia y a la espiritualidad.

Cuando a Stephen Hawkings le preguntaron, en un congreso celebrado en Sevilla durante la Exposición Universal de 1992, si las conclusiones

a las que había llegado la ciencia permitían afirmar la existencia de Dios, el físico respondió diciendo que "*… si por Dios se entiende una energía universal que todo lo penetra y asume, que incluye en sí misma todas las formas existentes, que generó un Big Bang, un mundo en plena expansión creacional que volverá sobre sí mismo al punto de partida, en ese caso la ciencia dice que Dios existe. Sin embargo, si por Dios se entiende una criatura humanizada con los atributos del hombre, dotada de cualidades a la manera humana, eso es inadmisible para el pensamiento científico.*"

Concluía Hawkings diciéndonos que a partir de esa idea de Dios que la ciencia admite, ésta empezaba a ser tangente con la creencia, con la metafísica y con la mística, ya que el pensamiento científico, por el momento, aunque admite el *qué* sigue desconociendo el *cómo*. La historia del tiempo llega hasta una millonésima de segundo después del principio pero lo ignora todo de esa mínima fracción en la que se resolvería el dilema paradójico entre lo único y lo diverso.

El paradigma cientificista sólo alcanza hasta donde es posible mantener la lógica, la dualidad, la oposición, el lenguaje. Pero más allá están el arte y la poesía —como vías holísticas para conocer la naturaleza del ser y de la realidad— y la experiencia mística como un estado de conciencia trascendente que engloba y provee de sentido unitario tanto a nuestras percepciones como a nuestro discurrir racional.

En esa millonésima de segundo ha de colocar el físico la parcela de lo incognoscible e inconmensurable —lo metafísico— para que tenga sentido lo que conoce y sus ecuaciones concluyan felizmente, para que ese conocimiento siempre relativo pueda articularse frente a esa mínima fracción —¿Tiempo? ¿Espacio?— que hace que el paradigma tenga un sentido lógico y se soporte como idea.

A diferencia del científico, el artista y el místico no están limitados en su pensamiento y, menos aún, en sus experiencias, por estas divisiones y acotaciones deconstructoras. Pueden cruzar el umbral lógico puesto que su objeto no necesita ser analizado, comprendido y demostrado sino vivido y presentado, y cuando este objeto desaparece en su percepción sigue perviviendo en su conciencia como recuerdo.

El científico que haya experimentado algún *nirvana, fanah o satori*, deberá luego, para hacer ciencia, articular esa experiencia holística y

trascendente en fórmulas legibles y reproductibles, dibujar una estructura lógica creando así una forma estable de pensamiento, una trama dialéctica dentro de unas coordenadas pactadas previamente que nos permita, en definitva, guardar esa información.

El artista, en cambio, puede saltar sin red, dibujar a mano alzada las propias estructuras de su pensamiento, de su percepción, de la naturaleza, sugerir sus grietas formadoras, aunque use el más sofisticado de los ordenadores. Su quehacer no está tan limitado por el mecanismo dual como el pensamiento lógico, y su lenguaje —aunque también sea polar y esté fracturado en luz y sombra, o entre sonido y silencio— estará más cerca de esa millonésima de segundo que ningún otro, más lejos del tiempo mecánico y horizontal de los relojes.

El objeto de la ciencia no es la historia de la ciencia, como el objeto del arte no es la historia del arte. La fiebre analítica que hemos padecido en los últimos años, esa inmensa exégesis surgida de la mera necesidad de inventariado, junto a la negación de cualquier revisionismo, debieran dejar paso hoy a actitudes más ponderadas, que devolviesen al quehacer artístico su más honda y fructífera dimensión, como actividad humana creadora de sentido y belleza, como visión que surge en una sociedad y una cultura al servicio del ser humano.

El problema en la cultura surge cuando ese ser humano, habiendo renunciado a sus utopías —sobre todo a aquellas que son realizables— pretende sobrevivir construyendo el presente, la contemporaneidad, con un criterio débil y fragmentario, sin unos rasgos identitarios reconocibles y sin una consideración de los valores, de los fines y objetivos comunes. Así, en el mejor de los casos, nuestro pensamiento produce un *pastiche*, una amalgama de elementos sin trabazón estructural, sin aportación de finalidad ni de sentido, pero nunca una síntesis.

Cuando una cultura entra en decadencia sus formas artísticas se barroquizan, las estructuras básicas se van perdiendo y el arte va cediendo terreno a las estéticas. El Helenismo puede ser muy bello, pero no llega al gran estilo que genera el siglo de Praxíteles, ni mucho menos tiene la fuerza expresiva de las obras preclásicas: no hace evolucionar a la estructura sino que añade únicamente superestructura, descripción, adorno, explicación y desarrollo argumental, con lo que el sujeto de esa cultura en decadencia va olvidando el sentimiento de lo bello, su experiencia liberadora y realizante, que siempre se funda en senti-

mientos y experiencias de verdad, realidad y unicidad.

En el ámbito del pensamiento, Aristóteles nos resulta admirable, pero no alcanza la profundidad holística de Heráclito el Oscuro o de los presocráticos.

De la misma forma que el arte del siglo XX ha vivido sus revoluciones y se ha librado de muchas ataduras —se ha liberado de muchas servidumbres ideológicas aunque haya contraído otras de índole comercial—, el pensamiento ha de librarse también de los viejos valores, que ahora son aquellos que forjaron el racionalismo tardío de las Luces, un marco de pensamiento que muestra hoy sus carencias y lacras en las postrimerías del siglo que muere y que, finalmente, se ha convertido en un potentísimo mecanismo de alienación que reduce al ser humano al cesto de la compra y le arranca una mueca de obligada satisfacción como marchamo de su situación en el mundo.

El ser humano alienado e individualizado de nuestras sociedades postindustriales vive desesperanzado porque ha visto reducido su horizonte existencial al mundo de los simples objetos, de las meras imágenes. Ha renunciado a las utopías y ha perdido con ello la capacidad de imaginar y soñar, de trascender la idea que tiene de sí mismo y del mundo, de situarse en esa millonésima de segundo en la que no es necesario decir nada, en ese espacio trascendental donde fluyen como semillas todos los pensamientos e ideas.

En definitiva, este ser humano ha visto peligrosamente mermada la que Henry Corbin denomina su *'capacidad imaginal',* la herramienta propia de la experiencia simbólica, de la plenitud semántica que nace con la conciencia de la creación y con el sentimiento de belleza y pertenencia a esa misma creación. En este proceso el vínculo social se debilita hasta casi desaparecer en el individualismo contemporáneo.

Cuando la ciencia nos habla hoy de un universo y una vida holísticas y trascendentes, los seres humanos estamos aún envueltos en el sufrimiento —imaginario y real al mismo tiempo— que nos produce la incesante propaganda dualista, la insufrible publicidad de los mercados. En plena edad postindustrial, la cultura posmoderna parece más un Museo de Historia de las Culturas que una cultura propiamente dicha, ya que ha dejado de servir a los objetivos que ha de tener toda aquella cultura que lo sea genuinamente, esto es, propiciar el bienestar no sólo material sino moral y es-

piritual —existencial, identitario, de los valores y de los fines— de quienes la integran y soportan. En nuestros días, eso no está ni siquiera esbozado.

El ser humano contemporáneo ya no tiene el consuelo de una visión coherente e integral o de una identidad convincente, ni modelo alguno al que tratar de conformarse como no sean los arquetipos publicitarios, sirvan éstos al consumo de los bienes o de las ideas. La tranquilidad de ver el espectáculo desde la grada, el privilegio de contemplar las huellas e imágenes del genocidio sistemático de los pueblos y de las culturas a través de la descripción que nos procuran los media, obliga a nuestra mente a defenderse de la responsabilidad que tiene en todo ello, rindiéndose al modelo de sociedad mercantil y a vivir con un pensamiento débil y roto.

El sistema-mercado no contempla soluciones alternativas porque éstas implicarían inevitablemente cambios en su propia estructura, una revolución paradigmática que posibilitaría una visión más objetiva y sincera de nuestro pasado y de nuestra historia que dejase de considerar a George Orwell o a Aldous Huxley, valga el ejemplo, como escritores de ficción.

Tras el cambio que han supuesto en los hábitos del pensar y el vivir las revoluciones industrial e informática, es decir, tras los logros que han propiciado máquinas y herramientas, tal vez habría que volver sobre aquellos aspectos de la cultura que, a lo largo de este proceso que arranca con la Revolución Industrial, han sido menos tenidos en cuenta y que, con frecuencia, han sido excluidos o desestimados en las sucesivas fases del pensamiento pragmático contemporáneo. Es lo que ocurre hoy con ciertas ciencias consideradas marginales. Algunas ramas de la psicología o las ciencias tradicionales de otras áreas culturales como la acupuntura, la cromoterapia, etc., que hasta ahora estaban relegadas al oscuro terreno de la superstición y el primitivismo, empiezan a vincular sus postulados con los de la nueva física o con la mecánica cuántica, en detrimento de sus homólogas de entre las ciencias denominadas positivas, y precisamente cuando estas ciencias empiezan a reconocer sus propios límites, su carácter siempre limitado y relativo.

Las consecuencias medioambientales de la cultura industrial nos hacen conscientes de la irracionalidad del sistema de vida generado por ella a pesar de que, paradójicamente, sus presupuestos epistemológicos entroncan con una filosofía positiva, con una forma racional de pensar y de vivir. Las paradojas del paradigma acultural vigente no son, sin embargo, lo suficientemente visibles como para provocar en el pensamiento con-

temporáneo un cambio de rumbo, para urgirnos a una reflexión y/o a una reivindicación. Tal vez porque se desconfía *a priori* de los modos unitarios de pensar, que son precisamente aquellos que están dotados de la flexibilidad y la coherencia necesarias para ofrecer respuestas a problemas globales, para proveernos de síntesis holísticas que nos aporten tanto soluciones materiales como un sentido existencial integral y completo.

Las diferentes culturas aún no han conseguido —y probablemente es difícil que lo consigan a corto plazo— el suficiente grado de visibilidad, poder y desarrollo económico, como para proponer visiones y modelos globales alternativos —que no sólo permitirían la supervivencia de dichas culturas sino que ayudarían a la supervivencia identitaria del conjunto— a ese modelo único y totalitario, a ese *monoteísmo de mercado*, usando el término acuñado por el filósofo Roger Garaudy. Y además, si hubiese realmente algún modelo alternativo, sería muy difícil que pudiera articularse fuera de su propio ámbito cultural por la preponderancia y el poder de los medios de comunicación de masas que sirven, desde una presunta independencia, a los intereses de la élite que propone ese mismo paradigma globalizador, dominante y único, hoy representada por las corporaciones transnacionales.

Me acuden a la memoria los análisis que hacía Noam Chomsky en los años setenta sobre el totalitarismo que se esconde tras el maquillaje de las democracias formales o las reflexiones de Wilhelm Reich sobre la psicología de masas del fascismo. Las visiones de entonces son realidad hoy. Todas las ideologías totalitarias subyacentes a la propia concepción imperial han preconizado el fin de la historia, la disolución de las diferencias religiosas, étnicas e incluso culturales en el marco de referencia de un orden nuevo, como pregonaba la *Pax Romana.* El Nuevo Orden que hoy nos impone la globalización es tan antiguo al menos como las primeras expresiones totalitarias de los imperios, aunque en este caso se trate del estado posmoderno y postilustrado.

La fase inmediatamente anterior a toda homogeneización forzosa está inevitablemente plagada de conflictos. Detrás de esta idea pragmática no hay sino un intento de justificar intelectualmente la barbarie. El discurso de Bernard Lewis constituye, a finales de este siglo XX, la base epistemológica e ideológica para el desarrollo de una teoría y una praxis de la confrontación y el genocidio, de un darwinismo social cuya expresión más reciente está contenida en la teoría del choque de civlizaciones de Samuel Huntington, discípulo aventajado de Lewis.

Por todo lo dicho resulta evidente que, para alcanzar una cierta objetividad en el ámbito del pensamiento y de la cultura contemporáneas, necesitaríamos reconsiderar las diferentes visiones del mundo a la luz de una razón distinta, una razón transcultural lo suficientemente libre de prejuicios como para intentar adentrarnos en las causas profundas de ciertas actitudes y expresiones culturales, en el terreno donde hunden sus raíces, separando claramente los conceptos que albergan e implican del uso más o menos interesado que el ser humano hace de ellos en cualquier momento y lugar.

Necesitamos implementar un ámbito de pensamiento donde nos sea posible hallar vínculos y correspondencias interculturales —científicas, artísticas, espirituales— donde podamos proponer lecturas y soluciones que sirvan al ser humano de cualquier lugar del planeta sin distinción, lecturas y soluciones que tengan en cuenta las diferencias —culturales, étnicas, religiosas, etc.— como una riqueza y un valor y no como un obstáculo insalvable.

Trataremos de revisar ideas tales como monoteísmo y politeísmo, idolatría e iconoclastia, indagando en las diferentes sociedades que las generan y proponen. Abordaremos el hecho religioso intentando no supeditarnos a la visión historicista particular que éste haya generado en una sociedad y en un tiempo determinados. Sería desde todo punto incorrecto, por ejemplo, hacer un análisis de la espiritualidad islámica o budista basándonos en la forma concreta en que el catolicismo ha concebido y puesto en práctica lo religioso en Europa, puesto que las actitudes, el pensamiento y la visión que lleva aparejados toda creencia religiosa varían dependiendo de qué tradición espiritual se trate o en qué escuela concreta hayan surgido.

Al estudiar de forma comparativa el budismo zen, el taoísmo, el sufismo, la mecánica cuántica o la filosofía presocrática, en seguida nos damos cuenta de que existen más coincidencias de fondo que diferencias y que, en muchos casos, lo son tan sólo de nomenclatura o terminología.

Hoy podemos reconocer que parte del problema reside en que la idea moderna de progreso consideraba la Historia como un proceso lineal horizontal donde la pauta estaba marcada por la la línea ascendente de la evolución. En este sentido el darwinismo ha ejercido una notoria influencia ideológica y epistemológica en ámbitos como la filosofía, la eco-

nomía o las artes, estableciendo uno de los ejes o pilares dogmáticos en los que se han basado las ideologías y visiones de las sociedades occidentales hasta mediados del siglo XX.

Cuando sugerimos a alguna mente *aún moderna* que hay evidencias científicas, materiales y racionales de que la teoría evolucionista no siempre se cumple, ese alguien suele responder diciendo: *"Yo no me lo creo",* con lo que, en última instancia, la expresión de una actitud supuestamente científica nos remite de nuevo a la creencia, al ámbito de la discusión bizantina entre creacionistas y evolucionistas, entre los antiguos y los modernos, excluyéndose la contemporaneidad. Así, lo que en principio fue una idea útil que liberó al ser humano de viejos dogmas irracionales, se ha convertido a su vez en barrera irracional que le impide trascender sus propios límites y expandir su conciencia. ¿Por qué han de ser incompatibles y excluyentes creación y evolución?

El antropocentrismo de las Luces, forjado en el Renacimiento europeo, con sus secuelas de idolatría hacia lo humano en forma de exagerado individualismo, supone para el pensamiento contemporáneo el mismo lastre que implicó en antiguos siglos el geocentrismo, que consideraba a la tierra plana y ombligo del mundo.

De la misma forma que el geocentrismo no nos permite comprender los ciclos astronómicos, el antropocentrismo moderno nos vela y dificulta la comprensión holística de la realidad puesto que identifica a ésta sólo con el universo de lo humano, enfatizando los aspectos instrumentales encaminados a dominar una supuesta naturaleza exterior, amenazante, vasta y hostil. Este pensamiento dogmático propone una estrecha concepción del humanismo que poco tiene que ver con sus orígenes helenísticos, donde la concepción del ser humano no construye un pensamiento dogmático antropocéntrico, exclusivo y excluyente, sino a una visión universal y holística en la que aquél, aún ocupando un lugar privilegiado, forma parte de la creación global.

La figura de un Miguel Angel Buonarotti es el prototipo de esa actitud en la que el ser humano, a imagen y semejanza de Dios, se dispone a *"crear la Creación",* soberbio y dolido con el silencio de un bloque de mármol que no pudo articular una sola palabra. Perdido el tradicional anonimato de su saber y de su quehacer, el artista-genio estaba así servido, tenía ya nombre y apellidos, y ahora reivindicaba originalidad, personalidad e individualidad en el sentido plenamente moderno de la palabra.

Cuando observamos los resultados de esta cosmovisión, vemos que lo que genera fundamentalmente en estos artistas y en las sociedades en las que prospera no es sino ideología, doctrina —bien medida, bellamente adornada— tal y como hoy nos la presenta la publicidad. Por esta razón, el modelo de pensamiento propuesto por el Renacimiento no sirve para liberar al ser humano de sus servidumbres sino para mantener y afianzar una *performance* ideológica, favorecer el *aggiornamento* de lo viejo y revitalizar un panteón clásico aún más alejado de la fuente, más alienado de su genuina filosofía, de su modelo original. La sintaxis que aplican a sus lenguajes produce inevitablemente un discurso alegórico, una descripción racionalizada e historicista de los mitos como forma de explicación de las realidades humanas y del universo.

Podemos, sin embargo, retomar hoy unas actitudes menos narcisistas, más maduras intelectual y culturalmente hablando, aunque en la escala de valores del pensamiento contemporáneo dominante se consideren anacrónicas o contradictorias con la idea que aún sobrevive de *'lo moderno'.*

La conciencia de ello apareció, a principios de siglo, prefigurada en Picasso, en su mirada hacia el arte de las culturas africanas, aunque Picasso nunca llegó a dar el salto definitivo porque estaba plenamente sometido a los dictados de su propia personalidad, de su genio particular, erigiéndose como uno de los últimos clásicos y autorreproduciéndose, al mismo tiempo, como uno de los representantes señeros de la plena modernidad. Picasso hace una relectura moderna de los mitos sirviéndose de la vieja alegoría mediterránea y grecolatina, actualizada en su sintaxis pero fiel a sus postulados semánticos y gramaticales.

Una nueva conciencia la encontramos ya plenamente en Mondrian, en Kandinsky o en la filosofía de la Bauhaus expresando una actitud distinta, proponiendo un arte y un pensamiento al servicio del ser humano y no contra él. Un arte y un pensamiento que ofreciesen a la criatura la medida de su relatividad y de su contingencia, dentro de su hábitat, que le hiciesen más consciente de la realidad en un sentido holístico e integral y no sólo de la realidad humana cultural; una conciencia que le ayudase a restablecer sus vínculos con la utopía —con el jardín prometido o con el edén perdido— con la creación y con la belleza. Estaban vislumbrando y experimentando una acción y un pensamiento procuradores de sentido en la incesante creación de vida y muerte que rodea al ser humano por dentro y por fuera.

Al mismo tiempo, todos estos artistas y movimientos querían un arte que no estuviera supeditado a la demanda del mercado o al afianzamiento de la ideología, sino tan sólo a la propia creación, como regalo irrepetible a la criatura. Un arte, en fin, que no fuese sólo el lamento de una personalidad ya por entonces diagnosticada como neurótica, la expresión de un problema personal o social, sino la mediación simbólica que alcanzara a todo ser humano, inteligible, perceptible y genuina.

Esta forma de entender el arte que nos proponían algunas de las vanguardias históricas del siglo XX —que ya había sido expresada por Platón y, sobre todo, por los griegos presocráticos— sigue relegada hoy en día al territorio periférico y huidizo del pensamiento utópico, aunque emerja ocasional y críticamente en frisos publicitarios, cuadros, fotografías y vídeos, en las reflexiones y escritos de pensadores, científicos y artistas. Esta visión del arte, del pensamiento y de la cultura implica una sensibilidad y unas actitudes difícilmente conciliables con la cultura de masas y con la religión del mercado.

Por ello, desde el eclecticismo contemporáneo se aceptan visiones que proponen nuevas amalgamas sincréticas mientras se excluyen aquellas otras que proponen lecturas unificadas y sintéticas. Se considera sospechosa cualquier proposición que no se atenga al principio de relatividad/fragmentariedad. Así corremos el riesgo de erradicar, como veremos más adelante, la conciencia crítica y la libertad de conciencia y expresión, aunque parezca todo lo contrario.

Por otra parte, la consideración de la obra de arte como documento interesa al historiador, que trata de ver en la propia obra la conexión entre pensamiento y objeto, entre el artista y la sociedad en la que vive. Este valioso soporte —una escultura, un fresco o las incisiones en una gruta— trasciende el ámbito de la estética para convertirse escuetamente en objeto de la historia, en memoria, en fuente de información tanto sobre el estado de una cultura en unas coordenadas espaciotemporales determinadas, como de la cultura en general. La serie ordenada de todos esos objetos aislados y codificados fundamenta, visual y materialmente, una narración alegórica de la historia del arte.

El historiador del arte y de la cultura lee en una obra arquitectónica como lo haría en un libro cuyas ideas básicas fueran los elementos estructurales y cuyos capítulos mostraran las sucesivas modificaciones, ampliaciones y añadidos dentro del proceso creador. Este carácter documental nos lleva

a considerar la obra de arte como un valioso soporte de información que el ser humano lega a sus contemporáneos y a sus descendientes.

Donde faltan los documentos están las obras, y al fin son éstas las que facilitan una lectura historiológica más ponderada y veraz. Resulta difícil mentir con las piedras aunque el artista barroco lo consiguiera admirablemente. Al ser trabajada, la piedra trasciende el ámbito de la naturaleza y soporta visiones e ideas que aparecen fijadas en su estructura material, prestas a ser analizadas e interpretadas.

No es tan difícil para el historiador abordar el análisis de las actitudes existenciales de una comunidad cultural a partir de las obras de arte. El problema surge cuando el investigador, partiendo de presupuestos metodológicos que pertenecen al ámbito de su propia cultura, o que dimanan de su personal concepción del mundo —hecho difícil de evitar por otra parte— pretende comprender actitudes y modos de expresión que corresponden a concepciones de la realidad y del mundo radicalmente diferentes a las suyas. Tal vez no tanto en la nomenclatura o en los medios empleados para realizar la obra de arte cuanto en la actitud intelectual o psicológica del individuo que las produce. No tanto en lo que se refiere a un análisis del soporte como en lo referente al plano del contenido, de la intención y del significado.

Así, cuando un europeo occidental trata de profundizar en la estética japonesa, en su codificación del espacio y su experiencia del vacío, ha de tener en cuenta la actitud que propicia la meditación zen, la impronta contemplativa que ha dejado el *Ikebana* en el uso cotidiano del arreglo floral, esa refinadísima estética que se forma tras un largo tiempo de andadura a través de caminos espirituales tan profundos como el taoísmo, el shintoísmo o el budismo *Mahayana.*

Sería un reduccionismo simplista decir que la suma de los factores ambientales y el legado formal determinan la configuración del hábitat tradicional japonés, aunque sea cierto. Habría que intentar conocer el cómo de la cuestión, vivir la experiencia cotidiana, sentir la luz solar a través de los paneles de bambú incidiendo en la quietud de una taza de té. Escuchar un silencio que sólo existe en un espacio determinado, leer y sentir su poesía, los destellos del *haiku*, impregnarse en fin de las cadencias y articulaciones de su lengua cuando expresa el amor o cuando advierte al niño.

Ciertamente que esto es complicado y exigiría una dedicación y es-

pecialización exhaustivas. Y, más que eso, demandaría del investigador una ruptura de sus hábitos de pensamiento y una revisión de sus presupuestos existenciales. Sin esa flexibilidad no sería posible acceder a la comprensión de ese hecho cultural diferente, pues estaríamos siempre *"frente o junto a esa otra cultura"*, deconstruyéndola, describiendo elementos diferenciales pero no viviendo aquello que, siendo privativo de toda cultura particular, forma parte de la herencia cultural de la especie. Así, el acceso a aquello que es, al mismo tiempo, universal y culturalmente genuino nos quedaría vedado.

En la historia del occidente contemporáneo hemos visto cómo el acercamiento intercultural se produce casi siempre a través de aquellos que han sido capaces de vivir en otras orillas culturales. T.D. Suzuki ha sido uno de los mayores impulsores de ese acercamiento al verter a occidente la sabiduría del zen tras haber vivido largo tiempo en Estados Unidos comprendiendo y asimilando mucho de lo que implican las maneras occidentales de sentir y concebir el mundo. Alan Watts ha escrito sus libros tras innumerables viajes y estancias por todo el oriente, siguiendo la vía de la meditación e incorporando a su propia vida las formas y principios de algunas de las más importantes filosofías de India, Japón o China.

En nuestro caso, atendiendo a nuestro propio ámbito cultural, podemos asumir fácilmente que una cultura como la andaluza, que ha estado secular e incesantemente vinculada con la mediterraneidad, tiene en su haber ciertos mecanismos de comprensión, tanto en lo que se refiere a conceptos que son comunes a una extensa área cultural como es el mundo mediterráneo, como en lo relativo a la sensibilidad y a las actitudes interculturales. Para un andaluz contemporáneo no es difícil compartir determinados gustos mediorientales tales como la afición al diálogo íntimo y familiar dentro del espacio recoleto de un patio, refrescado por un sedante sonido de agua, o entender los juegos del toro tal como eran practicados por los antiguos cretenses.

Cuando hablamos de la influencia que el islam ejerció en esta tierra durante más de ocho siglos, no estamos hablando de la historia en un sentido lineal y horizontal, pensando que las culturas llegan, están un tiempo y se van, dejando un rastro de huellas que el tiempo va desdibujando. Hemos de considerar que, a pesar del genocidio y la expulsión de los musulmanes, han pervivido hasta hoy, en nuestras costumbres y en nuestra sensibilidad, muchas de las actitudes unitarias y holísticas que dimanan de la manera islámica de concebir y vivir la realidad y que estaban ya prefi-

guradas, antes de la llegada de los primeros musulmanes, en la comunidad de los arrianos y otros unitarios. No sólo en el lenguaje o en la gastronomía, sino también en la manera de ver, recordar o concebir el espacio y la forma.

Cierto que no es el único ingrediente importante, pero sí la manera de vivir más dilatada y reciente antes de que nuestros pueblos fuesen incorporados a la Edad Moderna europea tras la erradicación de la Península Ibérica de las tres grandes culturas unitarias: la judía, la cristiana arriana y la musulmana, acabándose así una rica sociedad multicultural.

Es también sintomático que esa Edad Moderna, que arranca en Europa con el fenómeno del Renacimiento, reclamase para sí misma la antigua herencia grecolatina, y por otro lado se legitimase en base a una institución que —desde la misma Roma— declaraba la exclusiva posesión de este legado frente a unos disidentes que habían sido, hasta ese momento, los depositarios y transmisores de esa misma tradición clásica. Pero lo que resulta aún más significativo, por paradójico, es que una institución como la Iglesia Romana, que se decía depositaria de la tradición monoteísta, asumiera como propia la sintaxis de las culturas paganas idolátricas del mundo indoeuropeo, incluso con una coartada tan elaborada como la que supuso la Contrarreforma.

No deberíamos olvidar que una gran parte de los avances científicos más importantes que posibilitaron el Renacimiento, ese retomar el racionalismo grecolatino, llega a Europa a través de la permeabilidad incesante con el mundo islámico. No está de más recordar la ingente tarea que supuso verter al árabe desde el griego las principales obras de Filosofía, Geometría, Medicina, Botánica y Astronomía que había conservado la cultura helenística en Alejandría y que fueron en muchos casos superadas y actualizadas por los pensadores hispanomusulmanes de Al Ándalus.

En nuestro tiempo algunos intelectuales, quizás más especialmente Edward Said, han analizado *in extenso* la visión deformada y maniquea que prevalece en el mundo occidental sobre el islam y los musulmanes. Esta visión, construida por el orientalismo académico —base doctrinal de la estrategia colonizadora del hombre blanco, del darwinismo social— extrae la base de su material narrativo de la ideología surgida en las Cruzadas. Ese mismo imaginario actualizado es el que hoy nutre el discurso sobre el islam en los medios de comunicación de masas, visión que pone el énfasis en los

viejos clisés del primitivismo, el dogmatismo y la intolerancia.

Paradójicamente, la historia nos muestra que, en los tiempos y territorios en los que ha existido una sociedad islámica en pleno desarrollo, ésta ha devenido inevitablemente en una sociedad multicultural en expansión en todos los ámbitos: científico, filosófico, artístico, espiritual, en las formas sociales y en las costumbres. No sería acertado aplicar los rasgos '*dogmática*' e '*intolerante*' a una forma de vida que supo extraer de culturas tan radicalmente diferenciadas como la griega o la indoirania, aspectos y logros científicos, intelectuales o tecnológicos que aún hoy son herramientas de desarrollo humano para cualquier comunidad cultural.

No podemos tildar de totalitaria a una forma de vivir que propicia la multiculturalidad, la convivencia fructífera de diferentes culturas y religiones en un régimen de relativa igualdad civil, en un grado desconocido en otros tiempos y lugares e incluso en nuestros días. En cualquier caso, usamos con frecuencia estereotipos que son fruto de la ignorancia y de realidades insuficientemente explicadas o tergiversadas. Como, por ejemplo, la confusión que se produce a menudo entre islam y arabismo, identificando una creencia, un sistema de vida y conocimiento con una cultura y una etnia determinadas.

Esta zafia confusión de principio puede estar alimentada por el hecho de que, en su origen, la revelación coránica se produce en el seno de una comunidad concreta que incluye las tribus del Hiyaz en la Arabia Central. Por otro lado está el hecho de que para muchos occidentales, los magrebíes, egipcios, árabes, afganos, persas, indonesios y otros pueblos que incluyen a más de mil millones de seres humanos son sencillamente '*moros*', cuando en realidad estamos hablando de etnias y marcos culturales a veces tan diferentes como puedan serlo los semitas, los eslavos o los escandinavos.

No hemos de olvidar que el islam es una manera de vivir y no un marco de referencias étnicas, culturales o territoriales. Esta es una de las razones de su enorme flexibilidad y de la heterogeneidad de sus manifestaciones. La realidad islámica está muy lejos de la rigidez que le atribuye la definición orientalista implícita en gran parte del discurso académico y en los medios de comunicación occidentales. La rigidez o el fanatismo que surgen hoy en muchos países de mayoría musulmana habría que considerarlos más bien en el contexto de los movimientos de liberación de unos pueblos que han vivido sometidos al dominio colonial du-

rante más de dos siglos, en el contexto de un atraso económico y cultural crónico, y no decir, sin más, que son consecuencia del monoteísmo, como tan cínicamente sostiene todavía el profesor Bernard Lewis, el orientalista de Princeton que construye el discurso de la política norteamericana para Oriente Próximo. Así pues, si somos capaces de discernir entre estas realidades y sus contextos, podremos abordar nuestro análisis con mayores garantías de extraer de él algunas conclusiones útiles e interesantes.

El modelo de análisis que proponemos no pretende ser exhaustivo ni rigurosamente formal. No dimana de una labor académica como sería el caso de una tesis abordada por el profesional de la investigación histórica, ya que quien esto propone no es sino un artista plástico que se ha sentido interesado vivamente por la realidad del islam y que ha reconocido, en las visiones y actitudes surgidas de su propia experiencia, herramientas que permiten abordar soluciones sintéticas tan necesarias y deseables dentro del panorama del arte contemporáneo. Tampoco pretende este ensayo ser una miscelánea de conceptos inconexos y tópicos orientalistas que nada añadirían a lo que ya sabemos y que nos llevarían de nuevo al terreno caótico y estético de una visión neorromántica de la historia.

Con datos provenientes de la investigación plástica y de la propia historia del arte intentaremos establecer una correspondencia sintagmática, sincrónica cuando se trate del análisis de un movimiento concreto de las vanguardias en su conexión con hechos paralelos y contemporáneos, y diacrónica cuando indaguemos en los vínculos entre esas realidades plásticas contemporáneas y la problemática del arte islámico en la etapa de su formación y primer desarrollo, centrándonos en el arte andalusí. Con ello creemos que, en detrimento de un cientificismo exhaustivo, ayudaremos a una mejor comprensión del problema.

No quiero sustraerme aquí a citar un pensamiento de E. Schrödinger, uno de los mayores científicos del siglo XX:

"Hemos heredado de nuestros antepasados el anhelo profundo de un conocimiento unificado y universal. El mismo nombre, dado a las más altas instituciones de enseñanza, nos recuerda que, desde la Antigüedad y a través de los siglos, el aspecto universal de la ciencia ha sido el único que ha merecido un crédito absoluto. Pero la propagación, tanto en profundidad como en amplitud, de las múltiples ramas del conocimiento humano durante los últimos cien años nos ha enfrentado

con un singular dilema. Por un lado, sentimos con claridad que sólo ahora estamos empezando a adquirir material de confianza para lograr soldar en un todo indiviso la suma de los conocimientos actuales. Pero, por el otro, se ha hecho poco menos que imposible para un solo cerebro dominar completamente más que una pequeña parte especializada del mismo. Yo no veo otra escapatoria frente a ese dilema —si queremos que nuestro verdadero objetivo no se pierda para siempre— que la de proponer que algunos de nosotros se aventuren a emprender una tarea sintetizadora de hechos y teorías, aunque a veces tengan de ellos un conocimiento incompleto e indirecto, y aún a riesgo de engañarnos a nosotros mismos." [1]

En este ensayo se halla implícito un profundo deseo de vincular la problemática actual de las artes occidentales con soluciones sintéticas que son el resultado tangible de actitudes unitarias, hoy más que necesarias para preservar las diversas culturas e identidades de nuestro ser humano contemporáneo. Aún reconociendo el posible reduccionismo a que pueda verse sometido un análisis tan complejo y aparentemente asimétrico como el que aquí se propone, lo haremos con la conciencia de que urge un cambio de actitudes y de que necesitamos propuestas concretas y unificadoras que nos provean de sentido para que las diferentes culturas y cosmovisiones puedan seguir colaborando en el proceso creador de civilización.

También somos conscientes de la dificultad que, en el marco de la cultura posmoderna, entraña discernir entre conceptos tales como '*unitario*' y '*totalitario*', ya que, desde la valoración intelectual del europeo medio contemporáneo, ambos conceptos han estado, por regla general, tristemente unidos. Pero habría que recordar aquí que precisamente en aquellos momentos y lugares en los que el unitarismo ha tenido una expresión política y sociocultural —y en el caso europeo, en Al Ándalus— el resultado ha sido el reconocimiento de las diversas tradiciones y comunidades que han convivido en su territorio. Pensemos en la cultura andalusí, en la sociedad del unitarismo arriano y en la visión ho-

1. LLAMAS LABELLA, Ignacio S. *"HOH. SUBVERSALIA 88. Manual Sintético de urgencia para una mudación extraordinaria"*. Bálano. Cuadernos Totales. Granada, 1988.

1

Panorama de las artes occidentales en el siglo XX

lística y universal que dichas culturas procuraron. A partir de estas referencias podríamos comenzar nuestra indagación.

Una dualidad estructural

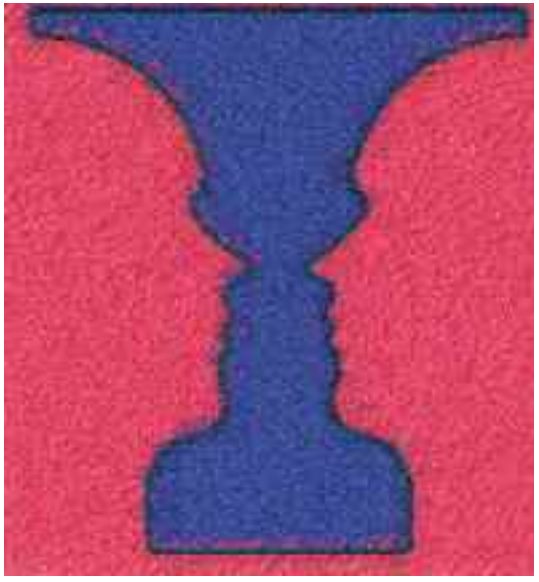
"Enseñó a Adam los nombres de todos los seres."

(Corán 2-31)

UNO de los terrenos en los que existe un cierto acuerdo o tangencialidad entre arte, ciencia y espiritualidad, se sitúa en la consideración del ser humano como ser lingüístico, dotado de una herramienta polar que le capacita para recibir información, guardarla, elaborarla y transmitirla a otros seres humanos. Hemos de tener en cuenta, por otro lado, que la experiencia básica que tenemos del mundo y de sus objetos es una experiencia formal.

Fotomontaje. Seminario IAC. 1994

A principios del siglo XX, el biólogo Scheider sugirió que *la percepción es forma* y que *la forma es percepción*. Sucesivas investigaciones han venido a confirmar esta proposición hasta desembocar en las in-



Guestalt. *Copa de Rubin*

vestigaciones guestálticas de Rudolph Arnheim en las que se han tratado de comprender, desde una consideración fenomenológica, los sutiles mecanismos de la percepción visual y la naturaleza de la forma.

Hoy vamos conociendo algo más de esa compleja maquinaria neurológica que es el cerebro. Hace ya más de un siglo que los neurofisiólogos comprobaron que las lesiones del hemisferio izquierdo tenían repercusión en el habla y las del derecho afectaban a la percepción visual. Parece ser que se da por sentada tal división de funciones aunque el hecho real sea mucho más complejo. Lo cierto es que vivimos experiencias en las que predominan unas facetas sobre las otras: tenemos entonces lo que denominamos *'vida afectiva', 'vida intelectual',* etc.., pero esos estados rara vez son puros, puesto que hay emoción en el pensar y razón puede haberla en lo que se siente.

Sin embargo, la actitud analítica surgida del pensamiento moderno ha tratado de delimitar tanto los aspectos particulares de la existencia que hemos llegado a creer que un sentimiento es una experiencia puramente irracional, ilógica, o bien que podemos aspirar al ejercicio intelectual puro como si sólo la lógica construyera nuestro discurso. Hoy sabemos que la realidad no es exactamente así, como parecen sugerir las más recientes teorías sobre la naturaleza holográfica del cerebro y las experiencias sinestésicas.

Aunque tengamos momentos para la percepción y momentos para la reflexión, estos estados se alternan y solapan en una experiencia globalizadora y totalizante que los integra. Esta simultaneidad e interconexión de los distintos aspectos que forman la naturaleza humana aparece en el Corán:

"Y así, cada vez que se encuentran cara a cara las dos exigencias de su naturaleza, enfrentadas una a la derecha y otra a la izquierda, no pronuncia palabra sin que haya junto a él un vigilante, siempre presente."

(Corán, 50-17, 18)

La historia nos muestra un discurso cambiante. Si revisamos la historia del pensamiento nos daremos cuenta de que la base de muchas filosofías está asentada sobre una descripción de la realidad mediante categorías fijas —excepción hecha de las tradiciones unitarias y gnósticas— como una manera de hacer inteligible y transmisible la experiencia del ser en el mundo. En el pensamiento occidental lo advertimos

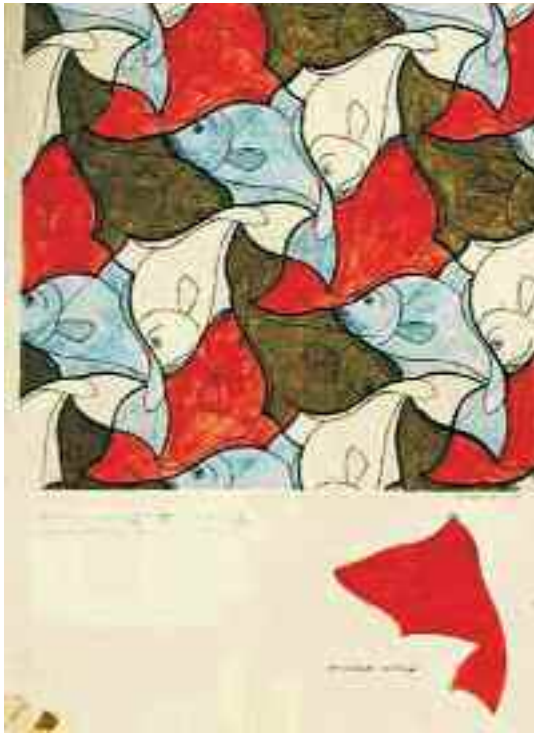
a partir de las diversas interpretaciones escolásticas de la Lógica de Aristóteles. Desde entonces aparece el ser humano abocado a establecer y cultivar dichas categorías como única forma de obtener un conocimiento válido de la realidad, y a erigir el dualismo dialéctico como única herramienta de comprensión: Materia/forma, sique/soma, materialismo/idealismo, etc.

A fines de la Edad Media el averroísmo hará posible, en una Europa que será progresivamente desacralizada, tanto la escolástica cristiana como el Discurso de las Luces y sus corolarios posteriores: el positivismo lógico por un lado y el materialismo dialéctico por otro.

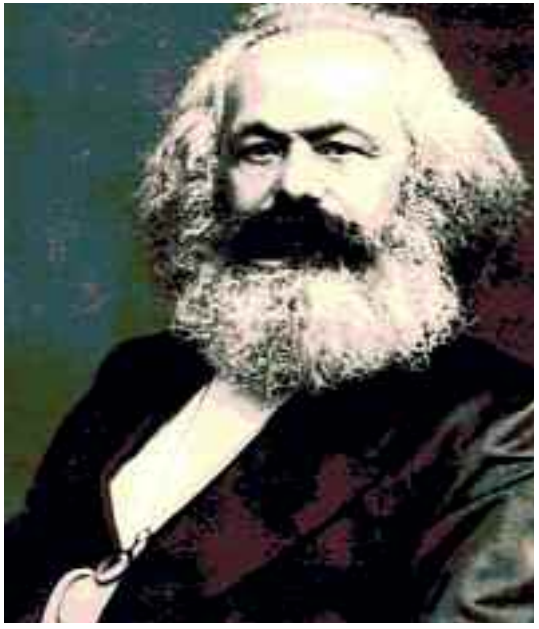
Hasta cierto punto es comprensible que un ser lingüístico como el humano desarrollara dialécticamente sus mecanismos de comunicación hasta los límites en que hoy se hallan las lenguas, pero parece ser que la atención consciente del hombre moderno se ha dirigido excesivamente hacia la herramienta, hacia el propio lenguaje y sus signos, en detrimento muchas veces de experiencias no verbales pero profundamente cargadas de contenido y sentido que son, precisamente, las que revitalizan los lenguajes.

Ese ansia conceptualizadora ha llegado hasta nuestro tiempo constituyendo la actitud analítica y la pulsión deconstructiva que han presidido buena parte de la experiencia del pensamiento y del arte contemporáneos. Esta actitud evoluciona hasta desembocar en el análisis del propio proceso cognitivo, del '*cómo*' llegamos a conocer. En este caso aparecen inevitablemente las limitaciones que surgen cuando se trata de explicar nuestra experiencia global, holística, unitaria, y no sólo la parcela de nuestra actividad intelectual, en los términos de un pensamiento dual, sin desembocar en una tautología.

Se ha llegado a afirmar—lo ha hecho Rudolph Arnheim desde la psicología del arte— que *"configuramos la forma de nuestra percepción",* con lo que la investigación visual empieza a considerar que, más allá de la categoría dualista y subjetiva exterior/interior, puede existir un sustrato único e indivisible y, por tanto, que existe la posibilidad de una experiencia unificada y continua. Por el contrario, como hemos dicho, el lenguaje presupone tensión, dualidad, fragmentación y desarrollo en el espacio-tiempo. Es una articulación que surge en lo indiferenciado, en ese sustrato indivisible previo a nuestra racionalización, y vuelve a él.



Escher. *Fishes*



Karl Marx

Historia, lenguaje y pensamiento devienen paralelos. No podemos concebir la historia sin lenguaje y éste es el soporte último de aquella. Pero la palabra, o incluso el Logos, no son solamente una expresión de la lógica o del pensamiento, el cuerpo o la forma de una actividad analítica y deductiva, sino que son básicamente el eco de una más amplia conciencia, vehículo de analogías y esqueleto de la metáfora. Soporte de la revelación pero también de la filosofía, de la poesía y de la música.

El siglo XX no ha sido, ni mucho menos, ajeno a la alternancia dialéctica ni en el pensamiento ni en las artes. En este período se han sucedido movimientos, ideologías y escuelas que —poniendo el acento en algún aspecto predominante— salieron a la luz negando, en la mayor parte de los casos, a quienes defendían lo contrario, expresando así una suerte de dualidad estructural en el devenir del pensamiento y de las culturas.

La historia del arte considera la época impresionista como el punto de inflexión en que el mundo moderno eclosiona en la contemporaneidad. En ese momento los efectos de la cultura industrial se hacen patentes y empiezan a tener una presencia cada vez más palpable en los usos y en las costumbres de las sociedades occidentales. La era de la máquina es ya un hecho y la velocidad es su corolario.

Las consecuencias del desarrollo de las máquinas no se hicieron esperar demasiado: la producción seriada de objetos, la capacidad de repetir indefinidamente un modelo virtualmente idéntico a sí mismo, etc. Creyó así el hombre blanco que había logrado por fin el dominio de la Naturaleza. La máquina permitía arrancar fácilmente las materias primas y evitar al ser humano ese agotador esfuerzo que hasta entonces le había supuesto su relación con ella. Existía aún por entonces una clara fe en el progreso, una especie de convicción de que el desarrollo tecnológico habría de devolvernos al fin nuestro paraíso perdido.

El pensamiento y la cultura actualizaban así una antigua dualidad estructural: estaban, por un lado, los que habían asumido las consecuencias de la filosofía de Marx y Engels, que abogaban por una lectura materialista de la historia —aristotélica, dialéctica y polar— en la que todos los hechos pueden ser reducidos a sus principios materiales, observables y comprobables científicamente. Desde esta visión se consideraban las causas de la infelicidad humana basadas en las desigual-

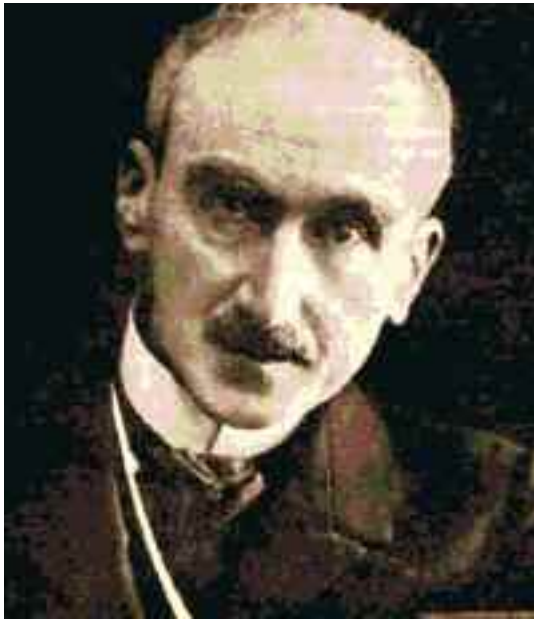
dades sociales y en la explotación de unos seres humanos por otros. La lectura de *El capital* de Karl Marx indujo las revoluciones sociales más importantes de principios de siglo, cuyo modelo paradigmático fue la revolución rusa en octubre de 1917.

Por otro lado estaba la visión idealista heredada de Henri Bergson quien, con su concepto de *Élan* o impulso vital, admitía realidades que escapaban al dominio de la razón y de la ciencia y que, lejos de considerar al ser humano como mero campo aleatorio de causas materiales, señalaba a una realidad trascendente, misteriosa y orgánica.

Comunismo y liberalismo fueron las dos opciones que dibujaron sus fronteras sobre la cartografía de este período. Un hecho las vinculaba: la idea de progreso y la confianza en las consecuencias de la Revolución Industrial, que había supuesto una ruptura con el mundo anterior tan evidente que no admitía discusión. Herederos ambos del pensamiento de la Ilustración y deudores de la Revolución Francesa no hicieron sino repartirse su legado ideológico. Unos y otros decían perseguir el bien supremo del hombre, el mundo feliz de la sociedad fraternal. Pero mientras unos decidieron que era prioritaria la igualdad, otros optaron por poner el acento en la libertad.

Los primeros, en su determinismo, al reducir la existencia humana al campo de los procesos materiales, ponían en duda la misma idea de la libertad, ya que, en definitiva, incluso el pensamiento podía concebirse en términos de procesos fisiológicos o reacciones químicas. La conducta podría explicarse en términos genéticos y ambientales, con lo cual no habría ya ningún misterio que resolver. La ciencia lo explicaría todo. Los segundos, que consideraban la libertad como valor más importante, veían a ésta como expresión genuina de ese *Élan* vital que afloraría a través de la individualidad y, por ende, la pretendida igualdad sería tan sólo una falacia. Los primeros encomendaban el arbitraje al Estado, los segundos al Mercado.

Dos guerras mundiales y el levantamiento del Muro de Berlín tras la segunda de ellas dibujaron un mapa que no sólo existió en la cartografía del siglo XX sino que delimitó dos áreas de pensamiento y dos modelos sociales bien definidos que iban a implicar tanto el desarrollo pleno del análisis cultural como la realización de un tremendo experimento de ingeniería social con sujetos humanos inconscientes de ello.



Henri Bergson

2. A veces se ha intentado explicar esta dualidad aludiendo al mundo mediterráneo como crisol en el que se ha producido un secular encuentro entre culturas indoeuropeas y los pueblos semitas, queriéndose explicar con ello la génesis y la coexistencia de las dos corrientes históricas fundamentales del arte contemporáneo.

Claude Monet. *Nenúfares*

Parece que se hubiese dividido a la humanidad en dos grupos, programados unos para desarrollar el cerebro izquierdo y otros el derecho. Unos para tratar de encontrar la salida a través de la objetividad y de la lógica, sin salirse del ámbito de lo material y de lo observable, otros para encontrar la salvación en el mundo azaroso y cambiante de las imágenes y de las sensaciones, en el marco de un vitalismo supuestamente unificador. Sea como fuere, lo cierto es que ese desarrollo analítico iba a obligar a científicos, intelectuales y artistas a tomar partido, a defender posturas y proponer visiones.[2]

Una visión contemporánea

Como dijimos anteriormente, podemos situar la eclosión del arte contemporáneo en la crisis final del Impresionismo. Se ha repetido mucho que son *Los nenúfares* de Monet la obra que marca el punto de inflexión. La profunda vocación naturalista que animaba a los impresionistas les había llevado al intento de describir y apresar la luz, fuente y soporte de la percepción visual.

La forma, como descripción del mundo de la naturaleza, estaba en trance de desaparición. Quedaban ya sólo sensaciones tan fugaces que perdían el vínculo con la conciencia de lo estructural: manchas de una efervescencia que habrían de borrar el objeto si el procedimiento se hacía llegar a sus últimas consecuencias.

Crisis de la conciencia que va a llevar a Cézanne desde ese mundo óptico y sensorial de los impresionistas hasta la búsqueda de la invariable verdad conceptual que subyace tras un mundo de apariencias cambiantes: una estructura geométrica de cubos, cilindros y esferas animados por la luz y el color, conformando aún una descripción de la naturaleza, una narración plástica componiendo figuras y paisajes abstraídos hasta sus esqueletos fundamentales. La luz, según él, sólo podría representarse *"...mediante el color, dentro de la misma sombra."* [3]

Vemos ya perfectamente esbozada en Cézanne ese ansia de objetividad, esa voluntad de síntesis, esa necesidad de hallar leyes generales y estructuras básicas. Va buscando la fuente, anda en pos de aquello

3. HESS, Walter. *"Documentos para la comprensión del Arte Moderno".* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1978

que no cambia, que permanece inmutable y que puede articularse modularmente, describiendo y estructurando aquello que consideramos la realidad. Con ello estaba invocando un método racional de trabajo, proponiendo una refundación sintáctica y gramatical de la pintura y de las artes visuales en general. Esta vocación racionalista es también la que lleva a Seurat hacia una concepción científica y analítica de los mecanismos de la percepción del color.

En el extremo opuesto, el Renoir de los últimos tiempos —como haría Rodin en el terreno de la escultura— negando la intermediación del intelecto, retoma la tradición romántica de Delacroix y se alinea claramente al lado del vitalismo bergsoniano: la forma había de ser expresión del impulso vital, de una eclosión orgánica, misteriosa e insondable como la misma naturaleza de la luz.

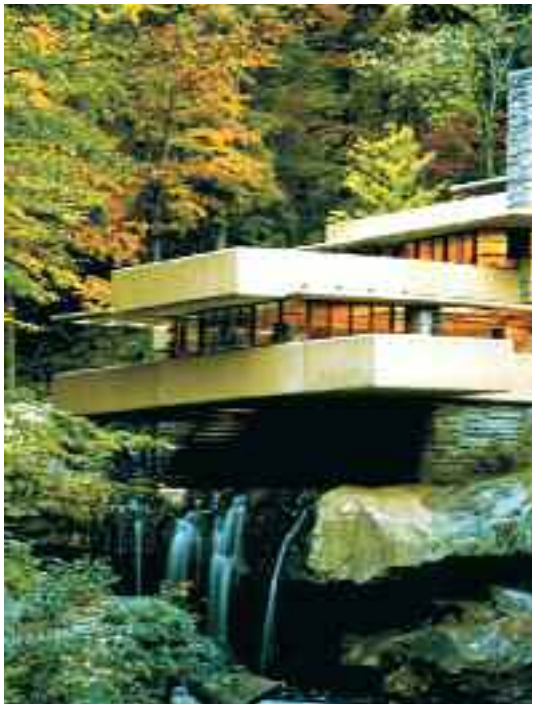
Ambas actitudes reflejan posturas antagónicas. Sus consecuencias van a desarrollarse a lo largo y ancho del arte del siglo XX sin que podamos decir de ninguna de las dos que sean la mejor expresión de la cultura de este período. Ambas corrientes van a convivir alternándose y solapándose, hablándonos de la herida que la cultura y el pensamiento occidentales han venido arrastrando, conformándose en torno a eso que hemos denominado como dualidad estructural.

Para unos, la realidad es sinónimo de lo externo, positivo y objetivable, regido por las leyes de la física y las matemáticas. Para otros, la realidad reside en la experiencia interior, misteriosa y espiritual. Parecía que la primera iba a adecuarse mejor a ese espíritu de los tiempos modernos, ya que expresaba más cabalmente los principios de la Filosofía de la Ilustración, triunfante en una edad científica que había producido, a partir de la física, la novedosa cultura de las máquinas.

En el terreno de las ciencias positivas parecía no existir tanto problema. Sin embargo, en la filosofía y en el arte persistió con fuerza la corriente espiritualista, negada por aquellos otros espíritus razonables que veían cómo los frutos de su quehacer —máquinas, herramientas y objetos— inundaban la sociedad modificando las costumbres, y que constataban cómo la sensatez y el pragmatismo modernos devenían ya en actitudes inamovibles.

A pesar de todo, existía en el terreno de las artes un cierto acuerdo en dos cosas. Una de ellas era que la ruptura que se había producido impli-

Seurat. *Torre Eiffel*. 1889



Frank Lloyd Wright. *Fallingwater*. 1936

caba una superación e incluso un rechazo de los modos tradicionales de representación. La otra era que, si bien la máquina había liberado al hombre de muchas servidumbres, también la sociedad consecuente lo abocaba a una homogeneidad anónima que no cuadraba del todo con la las ideas de personalidad e individualidad propias del paradigma moderno.

Surge entonces la conciencia de que el artista puede y debe equilibrar esa tendencia legando a sus semejantes una visión personal y única del mundo, el testimonio de la existencia del yo y de la personalidad. Es en el arte donde la corriente espiritualista y subjetivista encuentra su razón de ser mediadora dentro del mundo contemporáneo. Esa reivindicación de lo trascendente iba a producir el Simbolismo, el intento de retornar al mundo de los mitos, de actualizar el ámbito de la realidad psíquica, del alma.

Vemos sucederse así movimientos y escuelas en una alternancia en la que una propuesta predominantemente conceptual es negada inmediatamente por otra naturalista, entendiéndose aquí el naturalismo en un sentido amplio, es decir, no sólo por la vocación de representar y describir lo externo sino también la naturaleza interior.

Lo cierto es que, tras ese aparente antagonismo de propuestas que pretenden encarnar una cierta pureza, se esconde en muchos casos una mezcla de ingredientes contrarios. El ser humano no puede ni debe renunciar a su razón ni a su instinto. No obstante, se hicieron todos los intentos por reducirlo a uno u otro extremo. Esta es una clara expresión de la vocación analítica y deconstructiva que ha persistido a lo largo de casi todo el siglo XX.

Las opciones más conceptuales darían predominancia a la forma, en tanto que las orgánicas exaltarían el uso del color. Las formas, cuya realidad y percepción implican una actitud más racional y cultural, apuntan hacia la formulación de leyes y estructuras, hacia la diacronía y la historia. El color, en cambio, es más imprevisible: entre su teoría ideal y su realidad perceptiva se erigen barreras aparentemente insalvables, siendo ineludible su naturaleza predominantemente sensorial, fenomenológica, sincrónica y actual.

Esta alternancia no se produce de una forma ordenada y secuencial sino que irán solapándose escuelas y movimientos, mezclándose de forma que resulta difícil establecer en muchas ocasiones los límites del

análisis, coexistiendo ambas líneas casi constantemente con un realismo alegórico residual puro y duro que hoy continúa impregnando con fuerza el espacio disciplinar de las artes visuales.

Paralelamente al desarrollo de estas dos vías, que componen el panorama del siglo XX hasta llegar a la década de los setenta, surgirán algunas propuestas que, con una visión panorámica del problema de fondo, abogarán por una visión holística, por un arte unitario y sintético, a la vez orgánico y estructural, anticipándose al concepto de estructura abierta que empieza a ser considerado en la actualidad.

Tomemos por ejemplo la propuesta del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright quien, haciendo un uso exhaustivo de los nuevos materiales y de las nuevas concepciones acerca del volumen, quiere que éstos sirvan —como más tarde Le Corbusier— a las necesidades del ser humano. Para ello tratará de concebir y desarrollar esos mismos volúmenes en su relación con el espacio, con el paisaje.

Wright ha sido considerado a menudo como arquitecto utópico, cuando en realidad tuvo una enorme conciencia del problema básico que existe en la relación del hombre con la naturaleza. Digamos que intuyó las necesidades del ser humano postindustrial en un momento en que casi nadie dudaba de la validez de un progreso que habría de generar, décadas más tarde, una profunda problemática medioambiental. Su arquitectura orgánica trata de establecer un vínculo equilibrado del hombre con el medio natural, concibiendo un espacio a la medida del ser humano, que le vincula con una naturaleza de la que forma parte.

Resulta interesante comprobar cómo este arquitecto constató finalmente, en el Japón de 1916, que aquello que para él había sido todo un hallazgo era la concepción tradicional del hábitat de muchas culturas orientales. Esta preocupación por la relación entre espacio y objeto, entre obra y contexto, entre arte y naturaleza, la volveremos a encontrar explicitada en los planteamientos del arte Minimal y sobre todo en el Land-Art en la década de los setenta.

En el terreno de la pintura será Kandinsky quien abogará por un arte global y unitario, insistiendo en la necesidad de encontrar soluciones sintéticas. Partidario del análisis exhaustivo de los medios de expresión plástica, había emprendido la enorme tarea de diseñar una gramática de las artes visuales, tratando de conciliar esa vocación analítica y es-

Kandinsky. *Composición VIII.* 1923

Vasili Kandinsky

tructural con el principio de la necesidad interior. Reivindicará para el arte una liberación sin precedentes: a partir de él ya no será necesaria la representación sino tan sólo la presentación de los elementos fundamentales de la plástica: la forma y el color.

Kandinsky abogará también por una ruptura de los límites que las disciplinas artísticas habían heredado del siglo XIX, buscando la relación entre la pintura y la música, y de éstas con la poesía, con la ciencia y la espiritualidad. Llegó incluso a intuir un principio vinculante entre forma, color y sonido.

En algún momento se le acusó de no querer tomar un partido claro, de ser, al mismo tiempo, científico y místico visionario, tal vez por su vinculación con la Sociedad Teosófica. Resultaba difícil de asimilar, para la mentalidad bauhasiana de los años veinte/treinta, que alguien que estaba del lado del progreso y de la técnica, que participaba de los nuevos descubrimientos científicos y asumía sus consecuencias, abogara por el sentido espiritual de las artes.

Consecuentemente se le consideró un *'rara avis',* aunque casi nadie le haya discutido el papel fundamental que su obra, sus reflexiones y métodos, han tenido en el arte contemporáneo. A pesar de ello, hasta hace bien poco, muchas de sus conclusiones y propuestas, quizás las más transcendentes, han sido consideradas como fruto de un delirio místico, cuando en realidad estaban apuntando una vía de investigación que se ha retomado en nuestros días, tras comprobarse su plena validez a la luz de la ciencia contemporánea y, sobre todo, de las nuevas tecnologías, como veremos al final de este ensayo.

En cualquier caso, el análisis de esa dualidad estructural que ha vertebrado el siglo XX nos lleva a considerar de manera específica las dos grandes corrientes que hemos mencionado. Una de ellas nos conducirá desde la búsqueda estructural de Cézanne hasta el Cubismo, y de éste al Suprematismo, Constructivismo, *De Stijl,* Bauhaus y Abstracción Geométrica hasta desembocar, vía Minimalismo, en las formulaciones del Arte Conceptual y en las propuestas visuales unitarias de Karl Gerstner. La otra vía, a partir de la propuesta subjetivista de *fauves* y expresionistas, nos llevará —de la mano del psicoanálisis— hasta el Automatismo y el Surrealismo para acabar en la traca final multicolor del Expresionismo Abstracto.

En el último cuarto del siglo las artes occidentales han desembocado

en una fase revisionista y descriptiva, tanto en la crítica como en la producción de obras y espacios. La razón posmoderna empieza a aflorar en los planteamientos. Se vuelven a poner sobre el tapete las cuestiones del sentido y la función del arte, las relaciones entre objeto y mercado, los límites disciplinares, etc., rebasándose precisamente estas categorías diacrónicas heredadas de la historia del arte y proponiendo nuevos soportes y lenguajes surgidos al socaire de las nuevas tecnologías. El mismo planteamiento de los artistas conceptuales cuestionará la propia existencia del objeto, reduciéndolo a su expresión lógica o lingüística, alcanzándose así la deconstrucción pura, el límite analítico de los medios tradicionales de representación.

Pero no sólo en las artes visuales se produce este fenómeno. Se produce también en los terrenos del pensamiento y en el de los modelos de sociedad. Aquellos que hasta mediados de siglo eran considerados *"nuevos valores"* ya no sirven a la situación contemporánea, se han agotado en el análisis hasta quedar reducidos a una ceniza experimental. Nos encontramos, pues, en ese momento de inflexión en que la actitud analítica cede protagonismo a actitudes más holísticas, de síntesis, que habrán de surgir inevitablemente a no ser que admitamos la tesis del final de la historia y su correlato en el terreno de las ideas, el pensamiento único y débil, como ahora parece pretender el economicismo globalizador.

Francis Bacon. *Retrato del Papa Inocencio X.* 1962

No obstante, hemos de admitir la dificultad de emprender acciones de síntesis cuando se carece de un modelo global y unitario alternativo e integrador de la experiencia, es decir, holístico, ya que sin ese marco de interpretación dichas acciones quedarán restringidas al ámbito de la propuesta de individualidades, de autores, y tendrán en todo caso un interés documental para la antropología, la psicología e incluso para la historia del arte, pero difícilmente para el desarrollo de las artes y de la conciencia humana en general.

Es precisamente esa falta de paradigma integrador la que dificulta la proposición y hace que a menudo las síntesis que necesita y genera toda visión sean sustituidas por una amalgama, por un eclecticismo que integra diversos segmentos de la historia tratando de rescatar fragmentos de identidades particulares. Cuando esos fragmentos nos muestran episodios concretos y reconocibles de la historia del arte nos encontramos de nuevo con el intento de rescatar el antropocentrismo moderno de la mano de los '*neos*', alegorizaciones que en toda socie-

Publicidad contemporánea. Antropocentrismo posmoderno

dad reaccionaria y decadente conocen una sintomática proliferación. A veces da la impresión —viendo con un cierto distanciamiento el panorama contemporáneo de las artes visuales— de que lo que se está expresando es la resistencia que el yo moderno opone a su inevitable desaparición.

La visión del Hombre de las Luces y su atributo, la razón pragmática, se resisten a desaparecer. Algunas obras de Francis Bacon trazan los rasgos de esa agonística que trágica y difícilmente se sostiene. Parece como si la figura y su autoría humana reclamaran el derecho a expresar una última voluntad: desaparecer para siempre y dejar libre el campo de visión, tratando de romper el espejo narcisista que los mantuvo faústicamente encadenados.

Cada vez con mayor claridad aparece el antropocentrismo moderno como uno de los escollos a salvar en la arena del pensamiento contemporáneo, como velo que es necesario descorrer para encontrar nuestro lugar y nuestro sentido en ese universo que cada día nos depara nuevas sorpresas y que nos sitúa en el corazón mismo de la creación, en el lugar de su secreto, en la propia contemporaneidad.

Paralelamente la historia continúa. Los avatares narrativos de los últimos años expresan una modificación sustancial en el equilibrio de fuerzas. La tensión dialéctica de los bloques se relaja tras la caída del Muro de Berlín. Por un momento llegó a parecernos que con el Muro estaba también cayendo ese otro muro levantado entre las ideas que había sido, si cabe, más separador. La realidad está siendo muy otra. Lo que se explicita cada día con más nitidez es un traslado de las fronteras: de la línea vertical que separaba el este del oeste a una horizontal que delimita los territorios del norte y el sur: un norte blanco, rico y vencedor, que ha logrado imponer su modelo frente al Tercer Mundo, a un sur pobre, mestizo y caleidoscópico que sólo accederá al progreso y al bienestar si se somete al paradigma dominante, renunciando con ello a sus modos seculares de vivir, y en última instancia a sus culturas. Un modelo, en fin, que no sólo no ha acabado con las lacras y diferencias seculares de la humanidad sino que las acentúa en un ámbito dramático y global.

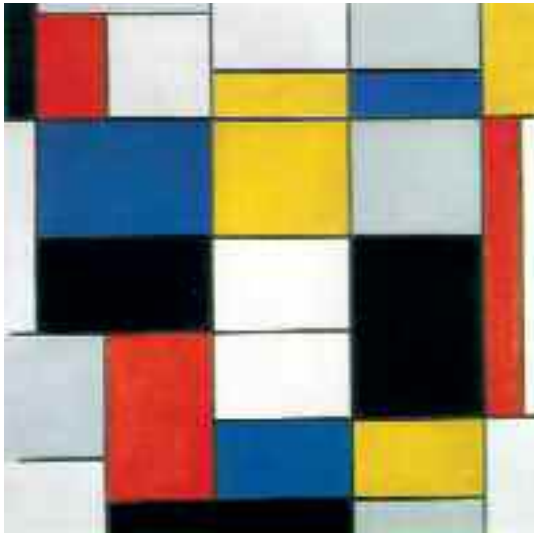
Los nuevos inquisidores no necesitan ya de artilugios mecánicos para ejercer la intimidación, coerción y aniquilación del sujeto disidente. Los medios de comunicación de masas y el tratamiento de la información y de la imagen son las poderosas herramientas que mantienen hoy al ser

humano alienado de la realidad, encadenado en una vivencia narcisista, alegórica y tautológica, inducida por la publicidad. Acrítico, dividido y solo ante una realidad fragmentaria que le corroe por dentro y por fuera, se siente alienado de cualquier posibilidad de integración o participación creativa. El nuevo y el viejo imperio son el mismo: el panteón plenamente clásico y pagano de la Acrópolis traza de nuevo sus apolíneas para vender productos. Quien ose cuestionarlo será un disidente solitario, todo lo más un *enfant terrible*, un inofensivo heterodoxo.

¿Qué sería de la técnica publicitaria comercial sin la intermediación alegórica de la figura, sin su énfasis más que reiterado en la magia naturalista que le procuran las nuevas tecnologías de la imagen? ¿Es realmente anacrónico el análisis de la problemática figuración/abstracción o de la tensión idolatría/iconoclastia?

Fundamentalmente son éstas las cuestiones que vamos a abordar a lo largo de este trabajo, tratando de aportar datos y esclarecer visiones que no suelen estar muy presentes en los análisis al uso sobre arte contemporáneo. Datos provenientes en muchos casos de la historia, pero que no siempre coinciden con la historia oficial, común y académicamente admitida, ni con el pensamiento único de cada época, ni con el que ahora impregna el discurso institucional.[4]

Como tendremos ocasión de comprobar durante nuestra investigación estas cuestiones revisten especial importancia tanto para el arte como para el pensamiento contemporáneos y expresan el problema desde una óptica bien distinta. Será necesario, pues, estar en disposición de entender que existen otros puntos de vista a la hora de hacer una valoración de partida de los hechos artísticos y culturales, tratando de superar los prejuicios instalados en nuestro pensamiento y los hábitos acríticos tan comunes en el discurso de nuestro tiempo.



Mondrian. *Composición*. 1920

La dialéctica figuración/abstracción

DESDE la aparición del mal llamado arte abstracto —ya que todo lenguaje y todo arte implican un grado mayor o menor de abstracción— se ha venido desarrollando la polémica figuración/abstracción hasta llegar —aparentemente agotada, moribunda— a una contemporaneidad donde la actitud sincrética parece haber aplazado el problema mediante

4. En el terreno de las ideas, podemos considerar lo que se denomina habitualmente como *'pensamiento de época',* como el equivalente al concepto de *'pintura de género'* en el terreno pictórico. El pensamiento único sería la actualización, revisada y reforzada, del viejo bodegón alegórico que está colgado en el comedor de casi todos los hogares sensatos: El pensamiento pragmático, el posible; la pintura de la realidad, reconocible. No cuestiona nada: tan sólo se limita a ocupar un espacio que debería estar vacío para alentar un pensamiento creativo, una obra o expresión sugerentes.

Puvis de Chavannes. *La muerte y las muchachas.* 1872

el recurso a la integración de segmentos diversos y contradictorios.

Como bien entendieron los primeros artistas hoy llamados abstractos, su propuesta era más concreta que la del arte representativo: se trataba de pasar de la descripción a la presentación. Algunas reflexiones de Mondrian contribuyeron a conformar este punto de vista, ya que consideran que el arte anterior es morfoplástico, es decir, creador de formas que tratan de expresar lo más íntimo a través de la apariencia de lo más superficial. Este error —según argumenta en sus reflexiones— redujo la plástica al simbolismo y al romanticismo, a una suerte de manierismo descriptivo.

No obstante, podría argüirse también que muchas de las pretendidas presentaciones nos remiten a estructuras de la naturaleza que hoy son comunes a nuestra visión gracias a las nuevas herramientas, como por ejemplo las imágenes de estructuras moleculares o fractales obtenidas mediante herramientas electrónicas o fotografías aéreas. Muchas de estas imágenes parecen cuadros abstractos, con lo cual se debilita aún más la tensión dialéctica entre los defensores de la figura y los de la forma.

Por otro lado, debemos admitir que la misma codificación academicista, las reglas de análisis y representación, implican una suerte de refinada abstracción al servicio de la actividad descriptiva. Y en el Expresionismo alemán vemos también cómo las figuras son abstraídas de sus modelos naturales, devueltas a su plasticidad, en aras de la intensificación semántica del discurso visual.

Habría que indicar aquí algunas diferencias conceptuales que existen entre el símbolo y la alegoría, por los equívocos que se han creado a partir de una mala terminología usada habitualmente en la moderna historia del arte. Así el Simbolismo, como movimiento pictórico, no se sirve sintácticamente del símbolo sino de la alegoría.

Dice Henry Corbin que *"la alegoría es una operación racional que no implica el paso a otro plano del ser ni a otro nivel de conciencia; es la figuración, en un mismo nivel de conciencia, de lo que muy bien podría ser conocido de otra forma.* [Por el contrario] *El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional: es la 'cifra' de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es 'explicado' de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musi-*

5. CORBIN, Henry. *"La Imaginación Creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi".* Pág. 26. Ed. Destino. Barcelona, 1993. Henry Corbin (1903-1978). Filósofo francés, primer traductor de Heidegger, discípulo de Louis Massignon. compañero y amigo de Jacques Lacan y Carl Jung. Colaboró con el *Círculo Eranos* en el mayor proyecto de investigación sobre religiones comparadas de todo el siglo XX. Fue profesor en La Sorbona y en la Universidad de Teherán, desarrollando una colosal tarea de acercamiento filosófico y cultural entre tradiciones orientales y occidentales.

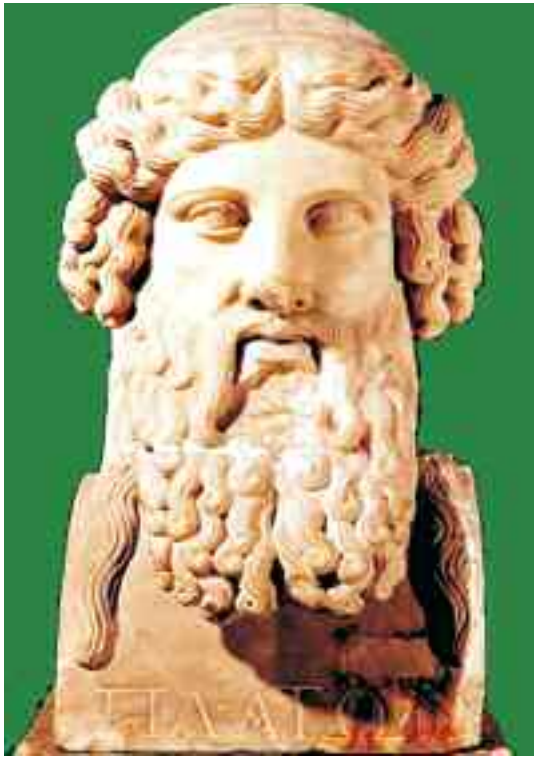
cal nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva".[5]

El símbolo es, pues, realidad concreta percibida e interiorizada, mientras que la alegoría resulta ser un ente abstracto, un producto racional metafísicamente inofensivo que tiene la facultad de condicionar y conformar ideológicamente al sujeto que la percibe. El símbolo propone significados mientras que la alegoría condiciona nuestra manera de pensar, imponiéndonos lecturas acotadas.

Vemos por otra parte que los límites entre ambas concepciones y lenguajes no están tan definidos y que el origen de la tensión, la raíz de esa dialéctica, tal vez habría que rastrearla en las actitudes más que en los procedimientos. Así, siguiendo a Mondrian, la estética lírica y descriptiva sería un refugio donde la belleza y la armonía se buscarían en vano en el cuadro, en tanto que dejaríamos de percibirla en la realidad de nuestro ambiente, y así llegarían a ser ideales e inalcanzables, quedando alienadas de la vida cotidiana y del mundo. Tendría entonces el *yo* campo libre para la fantasía y para reflejarse a sí mismo, para *"...gozar de sí mismo en su autorreproducción."* [6], es decir, emulando inútilmente las cualidades del creador *"que crea a su imagen y semejanza"*, apartándose de la conciencia de la vida y de la belleza reales.

¿No es precisamente esta misma actitud antropocéntrica la que ha enarbolado el pensamiento occidental desde la creación de los dioses olímpicos? Como bien dice Luis Racionero, estos dioses son *"...el último producto del racionalismo, nacidos del pensamiento individualista. Son el último grado de abstracción en la proyección de la emoción: totalmente exteriorizados y objetivizados, separados del cordón umbilical de su vida y de su esencia se desecan y mueren convertidos en marmóreas efigies de una abstracción."* [7]

En cambio, las formas puras, concretas y geométricas, que Kandinsky reconoce y percibe como dotadas de sonido interno, *"con un perfume genuino",* no remiten en principio más que a su propia realidad formal, constituyendo una suerte de alfabeto primario con posibilidades de articular un discurso universal análogo al de los procesos naturales, sin necesidad de interpretaciones ni traslaciones. ¿No sería ésta entonces una concepción unitaria y universalista, ya que considera al hombre como parte y no como sujeto de la creación? Tal vez sea esta la belleza de forma que nos sugiere Platón cuando escribe:



Platón. Siglo V a.c.

6. HESS, Walter. *"Documentos para la comprensión del Arte Moderno".* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1978

7. RACIONERO, Luis. *"Los primeros dioses".* Año Cero, nº 10

8. GERSTNER, Karl. *"Las Formas del Color".* Editorial Hermann Blume. Madrid, 1988

Richard Serra. *Schunnemunk Fork 2* 2004

"No estoy pensando en animales ni en ciertas imágenes, sino en una línea recta y en los planos y sólidos que se forman con regla y escuadra. ¿Entiendes a lo que me refiero? En mi opinión estas cosas no son bellas de un modo relativo sino que lo son en sí mismas y producen placeres y emociones propias." [8]

Una conciencia como esta fue la que hizo que los primeros artistas de las vanguardias históricas que propugnaban un arte no representativo ni imitativo lo llamaran *arte concreto*. El análisis y la crítica posteriores se encargaron de desautorizar a estos autores y empezaron a denominarlo arte abstracto hasta nuestros días. Pero si tenemos en cuenta que el mundo intermedio, el universo imaginal donde brota el significado, es precisamente el de los símbolos ¿Cómo los que apostaron entonces por su desaparición y sus herederos intelectuales perciben la realidad? ¿Qué paradigma conceptual predomina en la iconografía publicitaria de nuestro tiempo? ¿Qué efectos produce en el ser humano el uso de uno u otro sistema de representación? Muchas de estas preguntas siguen vigentes en nuestra contemporaneidad.

Kandinsky y los primeros artistas concretos reivindicaban el gusto que antaño expresara Platón por las formas puras y proponían una reconciliación, un reencuentro con ellas, despojando a la plástica de su misión alegórica y representativa. Tal vez por esta razón la crítica que recibieron de los sensatos espíritus racionalistas fue parecida a la que los averroístas hicieron del pensamiento de Avicena: misticismo, acientificismo, neoplatonismo, etc. Ningún peripatético ha admitido nunca la realidad de la creación *ex nihilo*.

Kasimir Malevitch, reflexionando precisamente sobre la recuperación del espacio imaginal escribió:

"Ya no vamos a construir a imagen nuestra, sino según la perfección que distingue nuestra imagen. [...] *Cada hombre camina hacia su perfección, aspira a estar más cerca de Dios, pues en Dios reside su perfección; por consiguiente, cada paso del hombre debe ser dirigido hacia Dios; investiga las vías y los medios, simplemente busca los índices divinos. Al pensar en las realizaciones se han construido dos vías..."* [9]

El Minimalismo de la pasada década ha insistido también en el encuentro con las formas y con el espacio, con la luz del significado, con el Ángel. El objeto, despojado de su función representativa e incluso

9. MALEVITCH, Kasimir. *"El nuevo realismo plástico"*. Alberto Corazón Editor. Madrid, 1975

estética —en el sentido que normalmente le reconoce la cultura— quiere enfatizar sus cualidades intrínsecas y su relación actual con el espacio en el que vive. Tiene, por así decirlo, una voluntad de intermediación que es simbólica e independiente de la intención del artista. Pura experiencia sensible, intento de provocar la percepción pura, pero también concepto, estructura, ser que se hace inteligible, módulo, arquetipo, símbolo en definitiva.

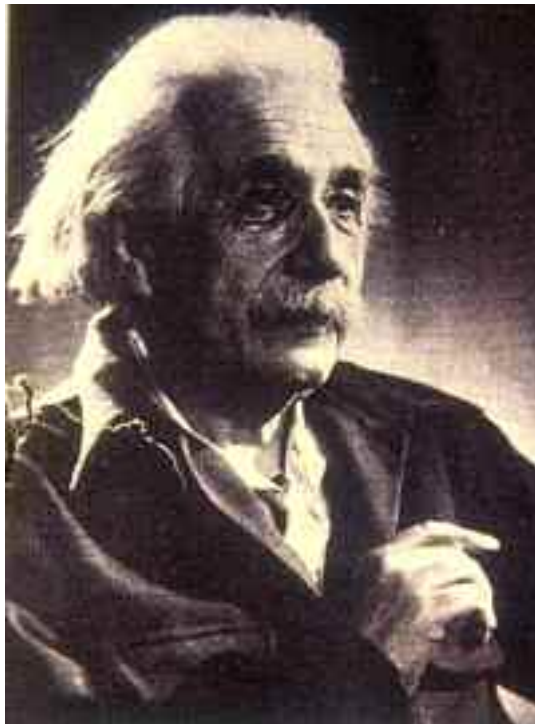
A esta realidad mediadora experimentada, a esta revelación de sentido le llamamos *'el ángel de las cosas'*, difícilmente codificable desde la categorización conceptual y también de difícil reducción a una experiencia de la sensibilidad exenta de significación. Es ese misterio que rodea a algunas de las obras de Richard Serra, a pesar de su aparente y radical simplicidad y del carácter cotidiano del escenario donde se instalaron. Sobran ejemplos de la voluntad mediadora de los artistas y de las artes.

Arte, signo, ángel, mediación..., expresiones que buscan el encuentro, el significado, la reunión, la comunicación. Todo ello nos lleva a reflexionar acerca de las influencias que la historia de la espiritualidad y su correlativa historia de la filosofía ejercen en el devenir de la historia del arte. Cómo el pensamiento, en su desenvolvimiento atemporal, genera tensiones que se manifiestan en las actitudes de los artistas de cada tiempo y lugar. Algunas de ellas, como veremos más adelante, se mantendrán a través de los siglos recorriendo el cuerpo íntegro de una civilización. Cuando estos principios estructurales cesan, cuando los héroes desaparecen disueltos en la publicidad y los ángeles vuelan convertidos en pájaros de plástico o en unidades de información, podemos estar seguros de que la visión del mundo que hasta hoy nos era válida, está dejando de serlo, dando paso quizás a otra forma de civilización.

En este sentido podemos situar el problema figuración/abstracción en el marco original de la filosofía, en las actitudes derivadas del pensamiento y, en última instancia, en las diferentes expresiones religiosas de la experiencia espiritual. A lo largo de nuestra exposición vamos a tratar de analizar la dialéctica que existe entre la tradición unitaria anicónica de los pueblos y culturas semíticas, y la tradición clásica, antropomórfica y heredera del viejo naturalismo animista indoeuropeo.

A este planteamiento alguien podría objetar el hecho de la existencia de una iconografía cristiana, pero este argumento se deshace si te-

Malevitch. *Cruz negra.* 1915



Albert Einstein

nemos en cuenta que dicha iconografía se desarrolla a partir de la constitución de la iglesia católica en el siglo IV —Concilio de Nicea—, donde la tradición unitaria es condenada y declarada herética y donde se proclama el dogma trinitario, necesario para que esta iglesia oficial fuese asimilada sin ningún problema por el antropomorfismo romano. Esta es la causa de que existan grandes parentescos conceptuales entre el arte visigodo de los arrianos —godos unitarios declarados herejes—y el primitivo arte hispanomusulmán. Sin embargo poco parentesco conceptual podría haber entre la iconografía del trinitarismo romanizado y la concepción estructural de la mezquita de Umar erigida en la Jerusalén del siglo VII.

Así pues, el problema no estaría tanto en afirmar un predominio —o un mayor valor o pertinencia— de la figuración o la abstracción, sino en tratar de profundizar en los fundamentos de las actitudes que llevan al artista a representar o a presentar, a mostrar documentos mítico-antropológicos o a desarrollar lenguajes simbólicos netamente visuales, así que trataremos en todos los casos de vincular las actitudes derivadas del pensamiento y la creencia con las obras de arte que tratamos de analizar y aprehender.

Precisamente, la eclosión de los primeros movimientos denominados abstractos —el Rayonismo de Larionov, el Orfismo de Delaunay, la abstracción musical de Kandinsky, la abstracción simbólica de Klee o el Suprematismo de Malevitch— coincide con el momento de ruptura definitiva con una tradición y una concepción del mundo que ya no podían mantenerse. Albert Einstein acababa de formular la Teoría de la Relatividad y se estaban sentando las bases para el desarrollo de la Mecánica Cuántica. El pensamiento occidental recobraba así, a través de la ciencia, sus orígenes unitarios y preclásicos, retomando el hilo de la filosofía presocrática, e incluso de los atomistas.

Liberado el ser humano de los dioses, de las figuras creadas por su racionalidad, vuelve los ojos al momento en que la filosofía era todavía fundamentalmente amor a la sabiduría —búsqueda de conocimiento, necesidad de gnosis— y aún no había sucumbido en las redes de la maquinaria silogística. Esa conciencia preclásica es la que hace decir a Heráclito el Oscuro:

"Y ellos oran a imágenes de dioses como si alguien pudiera conversar con cosas fabricadas." [10]

10. HERÁCLITO. "*Fragmentos*". Aguilar Argentina S.A. de Ediciones. Barcelona, 1977.

Podríamos dar muchos ejemplos en los que veríamos con claridad la vinculación del pensamiento unitario con los sistemas presentativos frente a los representacionales, los cuales estarían más bien en relación con el pensamiento mítico y alegórico de los sucesivos imperios.

Resulta asimismo significativo que la eclosión de los movimientos abstractos se produjera, sobre todo, en el primer tercio del siglo XX, paralelamente al movimiento revolucionario que, cuestionando toda la historia anterior, propugnaba una ruptura radical con la tradición. Sin embargo, como ya anticipara Kandinsky, el reflujo de la segunda mitad del siglo iba a colocar de nuevo a la figura sobre el pedestal de lo todavía moderno, de la mano de la nueva figuración, del Arte Pop y del Hiperrealismo, justo en el momento epigonal de la modernidad, cuando el Arte Conceptual estaba borrando el objeto del paisaje artístico contemporáneo.

Ese estertor final neofigurativo señala la última resistencia de la visión antropocéntrica ilustrada. En el caso del Arte Pop, generando la idolatría de los objetos de uso cotidiano producidos por la sociedad industrial, dándoles así el marchamo de culturales y artísticos. En el caso del Hiperrealismo, mostrando el virtuosismo de ciertos artistas que aún son capaces de continuar la tradición representativa como si el siglo XX nada nuevo hubiese aportado a nuestra visión del mundo salvo, nada más y nada menos, que los avances tecnológicos de la fotografía en tanto que ciencia de la imagen y de la representación.

Larionov. *Composición rayonista nº 8.* 1913

La conciencia hoy emergente de que la idea moderna de progreso ya no nos sirve, de que el darwinismo social está ampliamente rebasado, nos lleva a considerar de nuevo la pertinencia de indagar en los vínculos existentes entre concepciones tradicionales de otros tiempos y lugares y algunas propuestas de plena actualidad en nuestro propio entorno sociocultural y, sobre todo, tratar de descubrir las relaciones conceptuales que pudieran establecerse entre ellas.

Nos detendremos en el tránsito que va desde la figuración a la abstracción en las dos líneas estructurales que hemos mencionado en esta introducción. Trataremos de ver cómo afecta la abstracción a la corriente naturalista, y cómo a la tradición conceptual, aunque una y otra se interfieran constante e inevitablemente dado que, en última instancia, no son sino aspectos de una misma y única realidad existencial, fracturada por el análisis, por el pensamiento y por el lenguaje, diversificada y deconstruida hasta el límite en la creación.

2

La actitud naturalista en la tradición occidental

Mimesis y representación

NORMALMENTE se considera que el naturalismo implica la vocación de representar la naturaleza, imitando tanto los procesos que en ella se producen como describiendo los seres y objetos que la integran. Sabemos que las expresiones visuales humanas más antiguas, las que corresponden al período Paleolítico, tenían esa vocación mimética. No está del todo clara la función que tuvo ese arte rupestre en el que aparecen —Altamira, Lascaux— figuras de animales dotadas de movimiento y ritmo.

Pintura rupestre. *Ciervos*. Lascaux. Francia

Se ha hablado de animismo, de rito propiciatorio e incluso de actividad ocupacional del tiempo libre durante los largos inviernos de la última glaciación. Sean cuales fueren las razones, lo cierto es que estas figuras denotan un intenso realismo, un profundo conocimiento del objeto representado, de su anatomía, de sus costumbres, de su valor económico para la supervivencia. Sabemos que estos artistas del Paleolítico eran cazadores que dependían de sus presas para sobrevivir. Como en todo cazador, el desarrollo de la percepción visual sería una condición básica para poder localizar y alcanzar a sus ágiles presas.

Estas imágenes naturalistas —que la historia común sitúa en un período anterior a la aparición del alfabeto— cumplirían una función comunicativa y probablemente tuvieron un papel identitario importante en el camino hacia el hecho lingüístico de estos pueblos y, posteriormente,

Arte rupestre. *Escena de caza*
Lascaux. Francia

hacia la escritura. Este paleolenguaje iba a consolidar unos significantes que no eran sino los sustantivos más usuales tratados con algún atisbo de verbalidad: animal, arco, mano, flecha, mover, lanzar, correr, etc.

A este paleoartista le parecía necesario, sin embargo, que las palabras de su discurso plástico contuvieran el mayor número de rasgos distintivos que permitieran al '*lector*' identificarlas fácilmente. Vemos entonces cómo, en casi todos los casos, se representa al animal en una posición natural, incluso con cierto escorzo, o se acentúan determinadas características, enfatizadas por medio del dibujo y el color. En otras ocasiones el artista aprovecha los relieves de la superficie, de la roca misma, para provocar la sensación de volumen.

Resulta aleccionadora la actitud representacional de este artista del Paleolítico Superior que se conecta con la naturaleza a través de una figuración zoomórfica que establece la identidad de los grupos humanos y de las tribus, prefigurando el pacto inherente al lenguaje. Esta práctica de mimesis aún es corriente en nuestro tiempo en las culturas preanimistas de los pueblos cazadores de África, Australia y Nueva Zelanda. Estos pueblos, situados en un estadio anterior a la escritura, practican rituales de magia propiciatoria o empática.

A través de determinadas ceremonias se representa al objeto, al tótem que identifica al grupo, normalmente un animal que otorga una identidad común a todos los miembros de la tribu, bien porque constituye su fuente de alimentación y vestido, bien sea por encarnar cualidades o actitudes que han ayudado a la supervivencia de la comunidad. Para cazar a un animal astuto habría que desarrollar astucia, fuerza si se trata de uno grande, etc. En el caso de los cazadores de avestruces, un hechicero se adorna con las plumas del ave e imita sus movimientos, hasta acercarse lo suficiente al animal como para poder alcanzarlo.

La superioridad del desarrollo sensorial de estos cazadores primitivos está fuera de toda duda. La atención consciente está dirigida esencialmente a atender las necesidades básicas. Los cazadores bosquimanos, por ejemplo, son capaces de oler el rastro de sus presas a varios kilómetros de distancia, saber si el animal es macho o hembra, su edad, estado, etc, aunque esto nos resulte difícil de admitir a sus lógicos parientes postindustriales. Existe en estos pueblos una identificación imaginal entre el cazador y la presa, una conciencia de que ambos forman

parte de un ámbito unitario y holístico.

El sujeto se viste con los atributos del objeto y así —siendo ya el objeto mismo— se conjuran el espacio y el tiempo separadores en los que el hombre siente hambre, frío, miedo o perplejidad. Cuando, más tarde, el cazador coma su carne y se vista con su piel habrá conjurado una vez más a la muerte y a la separación, interiorizando las cualidades y atributos de su presa. Esta visión propiciatoria se sitúa en los orígenes de los que, más tarde, en el Neolítico, se denominarán cultos mistéricos en los que el hechicero y, posteriormente, el sacerdote servirán de puente entre hombres y dioses, aliviando con su intermediación la herida que el lenguaje y el raciocinio estaban abriendo y expresando al mismo tiempo.

Arte rupestre. *Bisonte*. Altamira. Cantabria

Consecuentemente podemos decir que la representación del artista paleolítico constituye la primera prueba documental de una escisión interior, de la existencia de una incipiente conciencia del objeto, de que empezaba a no ser lo mismo el cazador que la presa, de que se estaba alzando una barrera que era necesario conjurar, una herida que había que restañar. Si existía pensamiento sería básicamente analógico, cargado de resonancias sensoriales y de onomatopeyas.

Más tarde, a través del contacto que los pueblos cazadores indoeuropeos mantuvieron secularmente con las culturas semíticas, se produjo el acceso de aquéllos a la escritura. Cuando se han sacado ya algunas conclusiones y comienza el desarrollo de las técnicas vemos que la representación naturalista tenderá a conceptualizarse e idealizarse en función de los intereses políticos y económicos de las comunidades que los producen. La tarea descriptiva enfatizará u obviará cualidades y aspectos según sea el caso.

El artista naturalista busca ante todo apresar la realidad que percibe, describir los acontecimientos que se suceden ininterrumpidamente, los cambios de luz, de espacio y movimiento, en definitiva el mundo fenoménico de los hechos observables. Pero la actitud naturalista que perviviría tras la constitución del alfabeto no podía ya ser la misma que aquella de nuestro cazador. Como tampoco podía serlo la de los impresionistas de finales del siglo XIX que retornaban a una naturaleza en trance seguro de dominación. En el regreso de estos últimos artistas al naturalismo podemos entrever el ansia de liberar al ser humano de la visión de una naturaleza que la concepción academicista había reducido a un conjunto codificado de normas de representación.

Claude Monet. *Paseo con sombrilla*

En el arte contemporáneo occidental, características comunes a los movimientos naturalistas han sido, por un lado, la de rechazar abiertamente las normas académicas de representación y, por otro, negar aquellos intentos que trataban de objetivar y racionalizar los procesos de la creación artística. Vuelven estos movimientos y estos artistas a poner el énfasis en el sustrato de las realidades mistéricas pero no caminan en la misma dirección que sus prehistóricos antepasados.

No se trataba ahora de sentar las bases para el desarrollo de una iconografía en vías de racionalización, puesto que ya esa iconografía había sido el soporte del poder y de las instituciones socioculturales durante muchos siglos, sino de minar los cimientos del panteón clásico. En sus propuestas subyace un intento desesperado de recobrar el signo, el significante visual, de recomponer el soporte de una experiencia imaginal que había sido sojuzgada por la cultura y que el dogma racionalista había soterrado bajo la tiranía de unos arquetipos alegorizados, fueran éstos los dioses olímpicos instalados en los templos o las sagradas ideas veneradas en los nichos de la Academia.

Vemos que, en muchos de los artistas y movimientos contemporáneos, la decisión naturalista surge a menudo en la conciencia de que las meras construcciones lógicas son un camino incompleto y limitado puesto que no tienen en cuenta ni describen los sentimientos individuales ni las emociones. Serán los *fauves* quienes rechazarán las teorías divisionistas de los neoimpresionistas y, en general, cualquier teoría les resultaba sospechosa.

Sin embargo, será el Expresionismo el movimiento que muestre más claramente esta conciencia poniendo el acento en el procedimiento y en los recursos pictóricos: la pincelada, la textura y el color. Para estos nuevos cazadores la presa iba a ser la emoción, el impulso vital de ese animal postergado por la cultura que —como todo sentimiento reprimido— emergería con fuerza en medio de la dialéctica de movimientos y escuelas, en plena efervescencia industrial. Estos artistas retomaron a menudo el hilo de tradiciones medievales prerrenacentistas, y recuperaron, por ejemplo, a Grünewald como eslabón intermedio.

Expresionismo

El primer movimiento que había cuestionado el espíritu de la Ilustración y de las Luces había sido el Romanticismo, que aportaría los materiales inmediatos. Goya o Delacroix serían así los paladines en la lucha de liberación del individuo frente a las imposiciones de la norma y, finalmente, será William Turner quien llevará al lienzo las líneas de fuerza que muestran una naturaleza exaltada en medio de la tempestad, expresando un caos ciertamente apasionante e irreductible a cualquier orden estático.

El sentido mimético y epidérmico, que hasta entonces había asistido a la vocación naturalista, comienza a ser desbordado por la voluntad de expresión. ¿Cómo entonces podemos incluir al movimiento expresionista dentro de la tradición naturalista?. Sencillamente porque, incluso en sus manifestaciones lírico-abstractas, existe una vocación descriptiva de la naturaleza interior, de las energías misteriosas que recorren y conforman al ser humano.

El nuevo paisaje naturalista se soporta en el mundo individualizado de las emociones, en el gesto irrepetible, en la expresión viva y espontánea de una personalidad que es consustancial al individualismo moderno. Ya hemos visto que, según la concepción bergsoniana, el *Élan* vital o impulso que anima la naturaleza está presente tanto en el ser humano como en su medio natural, abarcándolo todo.

Habría que subrayar aquí el carácter originalmente centroeuropeo del Expresionismo. Este movimiento con sus diversas fases y artistas surge y se desarrolla fundamentalmente en el centro y norte de Europa, precisamente en aquellas zonas en las que persisten las tradiciones culturales indoeuropeas tras haber mantenido un secular contacto con la romanidad, con el Mediterráneo y con las Gentes del Libro. Muchas de estas sociedades y culturas poco o mal romanizadas conservaron sus tradiciones aún en los momentos de mayor expansión de los sucesivos imperios, y nunca llegaron a asimilar del todo el paradigma clásico; son, además, estas áreas culturales las que sienten con más intensidad la presión de los últimos ecos imperiales.

La eclosión del Expresionismo alemán coincide con los estertores del Viejo Imperio y culmina con la destitución del Kaiser, al final de la Primera Guerra Mundial.

Ernest L. Kirchner. *Mujeres en la calle*. 1914

Paul Klee. *Melodía árabe.* 1932

Aunque no pueda hablarse con entera propiedad de un movimiento expresionista, entre otras cosas a causa del exagerado individualismo y la diversidad de sus manifestaciones, sí que podemos hablar de una vocación expresiva que vincula a muchos de los artistas de este período inicial del siglo XX y de una diferencia de actitudes que va a agrupar, por un lado, a aquellos que forjarán un discurso individual sin concesiones —Kirchner, Emil Nolde y los integrantes de *Die Brücke,* El Puente—, y por otro, a aquellos que tenían una voluntad de sistematizar sus experiencias en la búsqueda de un nuevo lenguaje —Kandinsky, Paul Klee, Franc Marc, integrantes de *Der Blaue Reiter*, El Jinete Azul.

Rastreamos bien la tradición naturalista en Franc Marc. Su fijación temática en el mundo de los animales reivindica para el hombre moderno la libertad y seguridad que aquellos aún no han perdido, la belleza que todavía no ha sido velada por la cultura. Kandinsky y Paul Klee, a su manera, mantendrán un largo coqueteo con el símbolo. Para el primero, el símbolo devendrá en palabra visual o en música plástica, para Klee todavía estará cargado de resonancias mítico-literarias. Uno hará descansar el discurso en la metáfora, otro se acercará a la alegoría. Poesía y narración mítica componen un nuevo desdoblamiento, la expresión actualizada de esa dualidad estructural que nos acompaña desde el comienzo de nuestra reflexión.

Kandinsky va a ser quien lleve a sus últimas consecuencias la ruptura, no sólo con la tradición clásica sino con cualquier tradición representativa. Sus primeras acuarelas abstractas son también el primer intento serio de emancipación que hace el naturalismo para liberarse de las servidumbres ideológicas a que las artes plásticas habían estado sometidas secularmente. Si el objeto sobre el que giraba la actitud naturalista del cazador era el animal, fuente de vida y alimento, la nueva actitud naturalista acechaba a la realidad interior, fuente de vida en trance de secarse por las presiones que la nueva sociedad industrial ejercía sobre el ser humano de principios del siglo XX.

Paul Klee, más emparentado con el naturalismo de la tradición, iba a conducir el discurso plástico a un terreno fronterizo con la alegoría y, por tanto, no se perdía del todo el carácter lógico-representacional. Klee confiesa en sus diarios no haber ilustrado nunca motivos literarios y que sus obras son esencialmente plásticas, pero admite que no se siente molesto cuando coinciden ambos contenidos, cuando la pintura encuentra resonancia en el mundo de las imágenes literarias y de los

mitos.

El Expresionismo no es sólo reacción contra una determinada concepción del arte, sino que va más allá al convertirse en un grito en contra de la situación alienante que padece el hombre moderno, sometido a los dictados del paradigma mecanicista.

Kandinsky, judío de ascendencia rusa ortodoxa, se encuentra en París con el vitalismo bergsoniano y más tarde con la teosofía de Madamme Blavatsky. Ve y siente la necesidad de conectar el arte con el mundo del espíritu, postergado por la preponderancia de un pensamiento y una ideología que ponían el acento en los aspectos materiales y cuantificables del progreso. Sin negar el valor de los logros tecnológicos elige una vía que no es la de los constructivistas, sino el intento más ambicioso de conciliar los opuestos y alcanzar una síntesis, redimiendo así a la cultura occidental de la herida secular que la había desangrado a lo largo de toda su historia. Pero ese intento estaba más cerca del deseo que de la realidad sociopolítica e intelectual de su época, un tiempo imbuido de vocación analítica que iba a implicar el pleno desarrollo de tendencias opuestas dentro de las denominadas vanguardias históricas.

Kandinsky. *Composición IV.* 1923

Surrealismo

La vocación analítica encontraría en el psicoanálisis el apoyo epistemológico que necesitaba para emprender la topografía del alma que el Surrealismo iba a acometer. La teoría freudiana de la asociación libre como medio de acceder a las profundidades del inconsciente, sustrato vasto y misterioso, iba a propiciar la noción de automatismo, de escritura automática, que ya usaban los dadaístas. Ese mismo inconsciente estaba movido —según las teorías de Freud— por una energía misteriosa, la libido, que fácilmente podemos relacionar e identificar con el *Élan* vital del idealismo bergsoniano.

La herramienta estaba servida pero, en este caso, el desarrollo del análisis iba a implicar un aplazamiento temporal del avance de la abstracción y de la plástica en beneficio, una vez más, de la alegoría. Este proceso de racionalización volvería a situar en primer plano a los arquetipos, a los mitos, a los dioses olímpicos escondidos en las profundidades de la

Max Ernst. *Pietá*. 1923

memoria colectiva. Un proceso deconstructivo que haría entroncar a las artes visuales con la literatura psicoanalítica pero que, desde el punto de vista puramente plástico, implicaba en una mayoría de casos una vuelta a los medios tradicionales de representación.

Perspectiva, volumen y color fueron usados para mostrar una realidad de paisajes oníricos que, aunque no tuvieran un modelo objetivo, sí que compartían con el mundo exterior una cierta semejanza: objetos claramente reconocibles aunque dispuestos en un orden diferente al de la naturaleza observable y externa.

La obra de Max Ernst es una muestra clara de esa actitud. Su vocación naturalista le lleva a describir el paisaje de los sueños: árboles, cielos imposibles y figuras ambiguas, híbridas o preorganizadas, inhallables en el mundo exterior, que nos remiten a un estadio de la conciencia que no, por interior y subjetivo, es menos real o menos natural. Este recorrido a través del inconsciente va a poner de manifiesto muchos mecanismos de alienación que habían estado operando en las sociedades y culturas occidentales desde los tiempos míticos, sobre todo la fuerza subyugadora de los mitos y su poder de condicionar visiones, actitudes y comportamientos. Por medio de una deconstrucción o disección el mito empezaba así a autodesvelarse, a mostrar los mecanismos que habían intervenido en su formación y desarrollo.

El dogma freudiano del conflicto entre la libido y la cultura, entre el instinto y la moral, iba a poner sobre el tapete la cuestión de la dualidad estructural que vertebra toda la cultura occidental, pero Freud no resolvió ni mucho menos la cuestión. Seguía la tradición idealista y no quiso entender al ser humano como un todo unitario, poniendo todo el acento en la mente, relegando premeditadamente el cuerpo, el soporte.

Exactamente lo mismo les sucedió a los pintores surrealistas, que se olvidaron de forma creciente de la materia, del cuerpo pictórico, de los recursos plásticos, para adentrarse en el mundo ideal de los arquetipos y de los dioses. Ejemplo claro de ello es la obra de Salvador Dalí, la cual desde un punto de vista pictórico nada añade conceptualmente a la visiones renacentista o académico-ilustrada, y sin embargo puede ser considerada en conjunto como un excepcional documento antropológico surgido de la literatura psicoanalítica.

Si bien en los textos de André Breton podemos reconocer un auto-

matismo que es consecuencia de la asociación libre, en los *frottages* de Max Ernst ese automatismo, esas calidades del azar, se enmascaran posteriormente para ponerse al servicio de una representación alegórica, con lo cual la tradición naturalista no encuentra en el Surrealismo una evolución plástica. El propio Freud, al final de su vida, se verá forzado a hacer una revisión de sus teorías para evitar el callejón sin salida a que éstas le habían conducido.

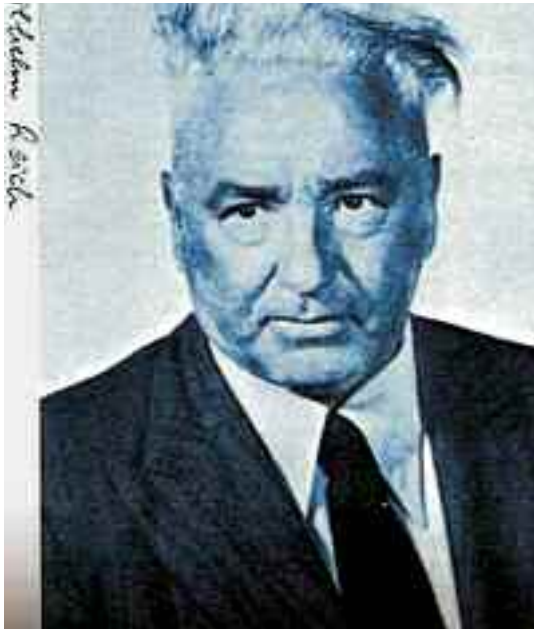
El hecho de que el propio Manifiesto Surrealista se autoproclamara como *"mero movimiento literario que podía abarcar cualquier actividad humana, entre ellas a la pintura"* resulta clarificador. A pesar de ello, en alguna de sus vertientes sí podemos encontrar el desarrollo de un cierto grado de automatismo, como en el caso de la obra de Joan Miró, donde la exploración del mundo simbólico no es un obstáculo para el encuentro con las realidades puramente plásticas.

Por todo ello podemos considerar al Surrealismo como una concepción en la que la actitud naturalista se ve plásticamente debilitada y sujeta tan sólo por la descripción —literaturizada, alegórica e ideológica— que pretende hacer de la geografía interior. Se convierte así en un metalenguaje, en un ejercicio analítico que no es sino una autopsia de la figura, no como objeto, como significante o como soporte, sino en su condición de mecanismo de alienación y dominio por medio de sus asociaciones ideológicas, expresadas en el uso inevitablemente tendencioso que hace de la alegoría. La figura se nos presenta como portadora de significación histórica y perpetuadora de los mitos, como realidad que condiciona la forma particular y genuina que los seres humanos tenemos de mirar y de ver en el mundo.

La cultura aparecía ahora como un mecanismo de alienación que se había servido secularmente de los mitos y de la iconografía para condicionar la conciencia de los individuos. El mismo Freud no tiene ningún reparo en hacer remontar las estructuras mentales, las patologías y los complejos, hasta sus raíces, presumiblemente hundidas en el mismísimo panteón griego: Edipo, Electra y Ariadna reaparecerán en el diván del psicoanalista y en los cuadros de muchos pintores surrealistas.

Una vez desenmascarada la figura como vehículo de alienación, el artista que provenía de la tradición naturalista no pudo dejar de reflejar una nueva conciencia. El Surrealismo había supuesto una revolución en el terreno de las ideas, un cambio en la conciencia del artista

Joan Miró. *Hombre con pipa*. 1925



Wilhelm Reich

que lo iba a vincular con la psicología y con la historia del pensamiento y de la cultura, abriéndole así la puerta del compromiso ético, político y social.

A mediados del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial provocó la dispersión de los miembros del grupo surrealista. Algunos de ellos desembarcaron en Estados Unidos y ejercieron una notable influencia en algunos artistas que pronto habrán de recoger la antorcha de aquella vanguardia. Nos interesará sobre todo fijarnos en ese tránsito que va de la figuración a la abstracción y que, en el caso de la tradición naturalista, vamos a constatar con toda claridad en la eclosión del denominado Expresionismo Abstracto.

Sería interesante intercalar aquí un hecho que nos ayudará a comprender un poco mejor la evolución contemporánea de las ideas y la relación —velada o no— que existe entre los distintos ámbitos del conocimiento y de la experiencia. Ya hemos señalado la enorme influencia que el psicoanálisis ejerció sobre el pensamiento y la concepción surrealistas. También hemos enumerado las que, a nuestro juicio, son sus limitaciones: la visión dualista y la preponderancia del mundo de las ideas y de la alegoría sobre los aspectos sensoriales y materiales.

La Escuela de Viena tuvo en un principio muy pocas simpatías hacia la filosofía materialista y, como dijimos anteriormente, el concepto freudiano de la libido podía fácilmente relacionarse con el concepto bergsoniano de *Élan* vital. Marxistas y seguidores del psicoanálisis pertenecían a tribus distintas. Eran los representantes encontrados de una pugna dialéctica. Uno de los discípulos más brillantes de Freud fue Wilhelm Reich. Conocedor en profundidad del psicoanálisis y terapeuta aventajado, Reich pronto se dio cuenta de sus limitaciones y empezó a intuir que la separación entre la realidad psicológica y el cuerpo era sólo aparente. Llevó hasta el final las consideraciones de la teoría de la libido y asumió un claro compromiso político, militando en las filas del Partido Comunista en la Alemania anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Su visión holística y su vocación unificadora le abocaron a plantear la relación entre marxismo y psicoanálisis en un momento en que la historia no había agotado todavía su entusiasmo dialéctico. Atacado por la Escuela de Viena y por el Partido Comunista, desarrolla sus experiencias más interesantes en Estados Unidos donde muere acosado por la

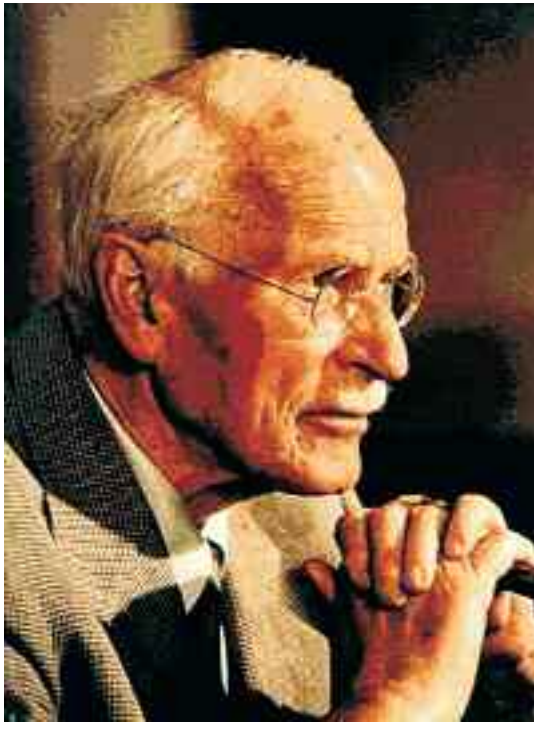
Administración de Alimentos y Drogas en 1957. Todavía en la década de los sesenta la Administración norteamericana andaba supervisando la última quema de material escrito de Reich. De la misma manera que la vocación sintética de Kandinsky fue considerada como delirio místico, la intención unificadora de Reich acabó siendo etiquetada como delirio paranoide, dictamen oficial emitido por el Hospital del Correccional Federal de Danbury, en Connecticut, donde murió.

Uno de los aspectos de las tesis de Reich que más nos pueden interesar aquí quizás sea la vinculación que llega a descubrir entre ese mundo de las ideas y los complejos, unas ideas que ejercen la represión, y su correspondiente expresión muscular. Reich nos habla de los mitos, sí, pero expresados ya en nuestro cuerpo, formando parte de nuestras actitudes, hábitos y estados corporales.

Reich considera al ser humano y al mundo recorridos por una misma energía —la energía orgónica— que es responsable de todos los procesos biológicos. Biología y psicología pueden unirse pues son sólo puntos de vista para abordar una realidad unitaria. Tras la preponderancia que hasta el momento había tenido el trabajo con los símbolos era necesario poner el acento en el trabajo sobre el cuerpo. Este mismo proceso se va a producir en la tradición naturalista occidental, paralelamente, en las décadas de los años cuarenta y cincuenta.

La excesiva literaturización de muchas obras surrealistas había llevado a muchos artistas visuales a un callejón sin salida. El sustrato ideológico se había hipertrofiado y el argumento de estas obras estaba más en la lectura iconográfica que en el tratamiento de los recursos, de la superficie pictórica o de la experiencia cromática. Sucedió así en Europa porque la personalidad dominante de Freud ocupó casi todo el espacio de la teoría psicoanalítica del primer tercio del siglo. Sin embargo, en Estados Unidos habían tenido más arraigo las doctrinas de un colaborador suyo, Carl G. Jung, mucho más flexibles y liberales.

Jung, con sus ideas sobre el inconsciente colectivo, abría la puerta a una posible unión entre las experiencias individuales y la memoria común, la cultura. Según propone, en el fondo de nuestro inconsciente habría un lugar desde el que sería posible acceder a una suerte de memoria profunda, compartida por toda la especie, donde estarían representados nuestros mitos y, en última instancia, los fundamentos de cualquier nosotros, de cualquier historia.



Carl G. Jung

Sumi-é

A través de la introspección podemos acceder a ese mundo innominado y extraer de él los fragmentos de un olvidado discurso que nos ayudará a comprender nuestra realidad como seres humanos. Más abierto que Freud, Jung se interesó vivamente por el pensamiento de otras culturas, especialmente por algunas filosofías orientales, rompiendo en cierta manera la actitud narcisista y etnocéntrica que la cultura europea había mantenido desde el Renacimiento. Por ello, los artistas americanos no tuvieron tanto problema como los europeos para desarrollar los aspectos plásticos que podían derivarse de la teoría psicoanalítica.

El automatismo podría producir en su espontaneidad las formas arquetípicas, ya que incluso una mancha puede y de hecho llega a constituirse en símbolo en algún momento, como ocurre en el arte japonés del *Sumi-e,* donde la energía universal, el *Ki*, modela de forma irrepetible tanto el ideograma como el objeto de la naturaleza. En este arte, que tiene tanto que ver con el taoísmo como con la tradición zen, el automatismo es buscado no de una manera caprichosa, sino tras un arduo aprendizaje de las normas de representación.

El artista del *Sumi-e* procura un estado de conciencia integrado, de manera que, sin esfuerzo, la energía fluya desde el corazón, atravesando el cerebro, y se exprese en el movimiento del brazo y de la mano que sostiene el pincel. Estos artistas estarían así mucho más cerca del Surrealismo mironiano que de la paranoia crítica de Dalí. La tradición naturalista occidental encontraba en esa actitud una solución transcultural coherente a su devenir. Estaban sentándose las bases de lo que sería denominado Expresionismo Abstracto.

Reich y Jung acabaron en Norteamérica empujados por el dogmatismo europeo y fue en ese país donde pudieron desarrollar sus concepciones unificadoras y holísticas. El psicoanálisis daba así sus frutos más fecundos y tardíos en la otra orilla del mar. El terapeuta empezaba a trabajar sobre el cuerpo, viendo los arquetipos y los complejos encastrados entre las fibras musculares de los pacientes, formando una coraza caracteriológica. El artista, por su parte, empezaba a descubrir

un nuevo lenguaje en el cuerpo de la pintura, en la superficie del lienzo, en las fibras y en los pigmentos. El paralelismo nos parece interesante por el vínculo conceptual histórico que establece, raramente tenido en cuenta.

Robert Motherwell. Africa Suite 7

Expresionismo abstracto

A PRINCIPIOS de los años cuarenta, Marcel Duchamp, André Bretón y Max Ernst estaban ya en Nueva York. Algunos pintores americanos frecuentaron su círculo y desarrollaron experiencias de automatismo. Robert Motherwell fue quien asumió con mayor claridad la visión surrealista, sus principios más teóricos y doctrinales, ya que era un artista euroamericano. Fue tal vez un puente entre las orillas.

Las reflexiones de los artistas americanos de ese tiempo giraban aún sobre el espacio cubista; sus preocupaciones eran predominantemente formales. Así, una nueva expresión del Surrealismo va a liberar ese sentido plástico reprimido, ese cuerpo pictórico que había sido postergado por la excesiva intelectualización que el movimiento había tenido en Europa.

Ya el romanticismo había intuido la herida abierta entre yo y mundo, y aspiraba a una reconciliación mediante una vuelta a la naturaleza, identificando a ésta en algunos casos con el Ser. En principio no había ningún problema en que la actitud naturalista se sirviera de la descripción y de la representación del mundo observable pues era esa una de las querencias naturales de esa tradición. Por otra parte, el Expresionismo hacía surgir el discurso del yo mediante una interpretación de la realidad objetiva, sirviéndose para ello el artista de su temperamento, de su carácter, de su distorsión peculiar e irrepetible.

Esta reconstitución del sujeto a través de sus expresiones genuinas se había convertido en el sello distintivo de la personalidad del artista moderno, hasta alcanzar unos límites impensables para el individualismo renacentista. El yo alcanzaba ahora una importancia axial en la producción de cualquier tipo de arte. Tanto protagonismo llegó a adquirir que empezó a convertirse en el propio objeto del análisis. La psicología, como hemos visto, había sentado las bases para una exploración del yo y había comenzado a cartografiarlo mediante la teoría psicoana-

Ad Reinhardt. *Ten Screenprints*. 1954

lítica. Los artistas habían seguido ese proceso de introspección sobre la superficie del lienzo y, tras recorrer el mundo de los arquetipos, habían empezado a poner en cuestión su misma existencia y materialidad.

La pregunta tópica *"¿quién soy yo?"* no encontraba una respuesta convincente en el terreno de las definiciones. El yo no estaba en ningún sitio, no se le podía reconocer más que por sus manifestaciones, por esas '*manías*' que deforman la realidad convenida y ensanchan los límites comúnmente aceptados. El yo podía postularse mediante los actos creativos que un ser humano fuese capaz de realizar, alterando la marcha convencional de una naturaleza que ahora aparecía más definida y codificada. La diferencia de punto de vista estribaría en afirmar que ese yo, o bien era *"de la Naturaleza"* o ara algo distinto y se oponía a ella. Según las doctrinas de Freud había una oposición, existía sin lugar a dudas una dualidad estructural irreductible entre la naturaleza y la cultura. Según Reich esa dualidad es sólo fruto de una concepción errónea pues sólo existe *en* y *desde* la cultura.

La aparente irreductibilidad de la antinomia iba a llevar a los artistas a una situación de profunda rebeldía. El yo tenía ante sí más campo que nunca pero no podía regresar a la Naturaleza como preconizaron los románticos y los impresionistas, ya que era también naturaleza. ¿Adónde podría ir? Ahora el yo, solo e inhallable, iba a emprender la tarea iconoclasta de reducir cualquier apariencia de lo visible, de demostrar que la naturaleza estaba fundamentalmente en cualquier rasgo de su expresión, en cualquier mancha o pincelada.

La intermediación alegórica había demostrado ser una vía tautológica, sin desenlace posible, una especie de lenguaje que sólo sabe autorreproducirse, pero que no abre las puertas de la conciencia humana hacia nuevos ámbitos de realidad. Ésta siempre resulta ser más rica y desbordante, menos abarcable por el lenguaje aunque, para el ser humano, la realidad sea sobre todo signo, soporte en trance permanente de significación.

Trascendida la figura, rota la alegoría cultural, ya sólo quedaban el trazo, el color, la mancha, la materia y el plano, factores que, por otra parte, habían sido desde siempre los elementos constitutivos de toda pintura, las herramientas de su proceder histórico. Pero la tradición naturalista por sí sola no podía resolver la antinomia, y así vemos cómo habitualmente aquellos expresionistas abstractos más comprometidos con el mundo in-

terior se fueron decantando por manchas libres sobre la superficie, mientras que aquellos otros que aún mantenían un vínculo epistemológico con la tradición y la cultura, usarían del trazo como sustantivo referencial que organizaría el espacio, más o menos inconscientemente, dividiéndolo de una manera elemental en la dirección constructora del símbolo.

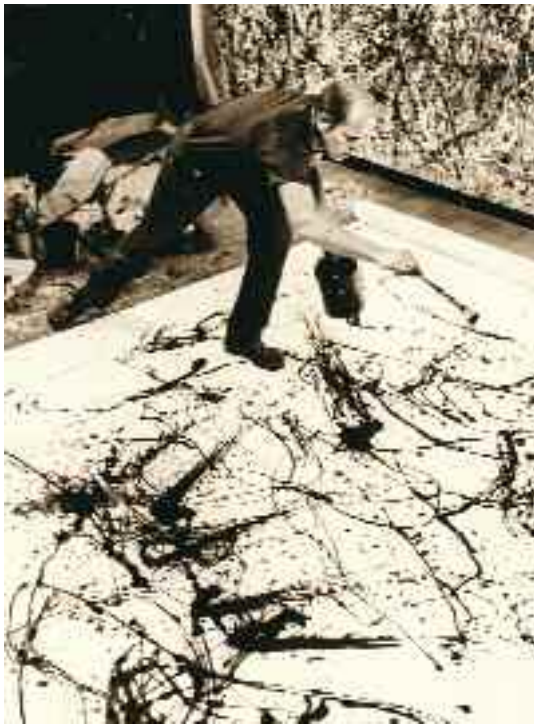
Desde el punto de vista del rigor y de la pureza conceptuales son los primeros quienes llevan el compromiso de la tradición naturalista hasta su desenlace contemporáneo. El *Élan* vital, esa energía orgónica que vivifica la naturaleza, no es otra cosa que el *Chi* o *Ki* de la tradición oriental, un concepto holístico descubierto por los europeos durante la época colonial. A fines del siglo XIX los impresionistas se habían sentido atraídos por otras visiones del mundo y habían accedido a ellas por medio de la posibilidad de viajar que ofrecían los nuevos medios de transporte y de comunicación. Por otra parte, el estudio y la traducción de las lenguas orientales les permitió penetrar así en los núcleos conceptuales conformadores de todas esas visiones y culturas.

Desde Kandinsky, inspirado por diversas escuelas de pensamiento —el sufismo, la antroposofía de Rudolph Steiner, las tesis de Gurdjieff o la teosofía de Blavatsky— hasta nuestros días, el interés por otras tradiciones y culturas es un fenómeno creciente en las sociedades occidentales. Empieza a darse cuenta el artista de que muchos de los conceptos que el pensamiento occidental creyó descubrir son, en muchos casos, formas tradicionales de concebir la realidad y la existencia en otras áreas culturales.

Algunos autores del Expresionismo Abstracto vieron en el *Sumi-é* —método de pincelada única del taoísmo y del zen— la confirmación de sus intuiciones sobre las pulsiones creadoras y la existencia de un automatismo cargado de sentido, una referencia histórica que no pertenecía sólo al ámbito cerrado de su propio marco sociocultural, sino al de la cultura en general. Es el momento en que el arte rompe las fronteras y se internacionaliza.

El proceso de iconoclastia y apertura que implica el Expresionismo Abstracto está claramente representado en la obra de Jackson Pollock. Este artista norteamericano, junguiano confeso —en una entrevista de 1956 decía serlo *"desde hacía mucho tiempo"*— iba a encontrar en el universalismo de Jung la apertura hacia otras formas de pensamiento y otras concepciones de la realidad, así como el soporte conceptual para

Franz Kline. *N.Y.* 1953



Jackson Pollock. *Action painting.* 1950

dar coherencia a una intuición que siempre le había acompañado: la idea de inconsciente colectivo.

Desde sus comienzos se había sentido atraído por las culturas primitivas americanas, por el arte de los indios y su manera de vivir. Su predilección por los espacios abiertos y su amor profundo a la naturaleza indican un sentir pleno de romanticismo y una necesidad de libertad que le acompañarán toda su vida. La evolución de su obra puede ayudarnos a comprender bien el desenlace de la tradición naturalista occidental, siendo uno de los mejores documentos para comprender la evolución de uno de los polos de esa dualidad estructural, a la que hemos considerado como rasgo característico del devenir de las vanguardias occidentales, y como marco dialéctico que facilita nuestro análisis sobre el arte contemporáneo.

A principio de la década de los cuarenta, la pintura de Pollock se sirve plenamente de la iconografía. De corte expresionista muy personal, sus lienzos soportan las figuras totémicas de la tradición de los indios norteamericanos, símbolos de la naturaleza propios de una cultura oral que está en la fase de los cazadores recolectores y que aún no ha consolidado un alfabeto. Símbolos también del arte primitivo mexicano a los que accede a través de sus amigos muralistas de este país, Orozco y Siqueiros.

La adquisición del automatismo surrealista se producirá en este artista de una manera mironiana, de simbolismo prefigurativo, abordando la descripción de ese inconsciente colectivo que Jung defiende como memoria de los individuos y de los pueblos y que habría de vivir en el interior de cada ser humano. Los títulos y obras de este período resultan ilustrativos de su actitud: *Pasifae, la unión con el Minotauro* —tema picassiano por excelencia—, *Tótem, Varón y Hembra*, etc., donde la referencia mitológica no está sólo en el título sino que se apoya en las figuras expresionistas que comparten el espacio escénico del cuadro.

A medida que avanza en su discurso, Pollock va comprendiendo la importancia del procedimiento pictórico, intuyendo la vía por la que el automatismo podía desarrollarse plástica y no literariamente, un automatismo que no negara necesariamente la producción de imágenes. El mundo de los mitos iba a ser sustituido en el proceso por el mundo natural. *Ojos en el calor, Bosque encantado, Senderos ondulados, Islas amarillas, Océano gris y Luz blanc*a fueron algunos títulos en los que la iconografía era ya otra. No encontramos ahora los trazos alfabetizadores de la figura sino su

11. KANDINSKY, Vasili. *"De lo espiritual en el arte"*. Barral Editores. Barcelona, 1986

material biológico, el sustrato prefigurante y libre propio del ser innominado, en el que están contenidas las semillas de la naturaleza entera. Estaba cumpliendo así una de las intuiciones kandinskianas:

"...con el tiempo se demostrará, posiblemente con claridad, que el arte abstracto no excluye la unión con la Naturaleza, sino que —por el contrario— esta unión es más grande y más íntima de lo que lo ha sido en ningún tiempo." [11]

Este *'ser naturaleza'* lleva a Pollock a encontrarse con la pintura. El lienzo pasa del caballete al suelo. El espacio pictórico es ahora la tierra, la llanura inmensa y hoirizontal donde la lluvia vivificadora del arte descargará la tormenta cromática. ¿Cabe una mayor representación plástica de la naturaleza? Solo en la creación, el artista tiene ahora entre las manos la herramienta de la pura metáfora visual. El símbolo es el procedimiento que señala hacia los procesos naturales con los recursos solos de la pintura. Las herramientas tradicionales, la brocha o el pincel, no se usan ya o se usan de otra manera, la pintura chorrea y gotea en el lienzo y su discurso surge en la danza propiciatoria del *dripping* por todo el espacio pictórico, desbordándolo. La línea y la mancha son conjugadas en el mismo proceso, dibujo y pintura son ya una sola cosa.

Sería ingenuo obviar en la abstracción expresionista de Pollock la dimensión temática. El tema es ahora el proceso mismo de la creación, dicho con el lenguaje de la plástica. La frontera entre la naturaleza y el arte aparecía ahora rota de forma irreversible y la voluntad de expresión encontraba así su mediumnidad. La necesidad interior de que hablaba Kandinsky hallaba ahora un cauce, una acción y un lenguaje posibles. El automatismo plástico, que sólo había sido uno más de los recursos en el tratamiento de la superficie pictórica en artistas anteriores —como en el caso de Max Ernst— se convierte ahora en puro procedimiento pictórico de forma radical, asumiendo así una dimensión temática y sintáctica al mismo tiempo.

Podría pensarse entonces en la pintura como mero reflejo de los estados del alma individual. Pero ya hemos visto cómo en la concepción junguiana se contempla la existencia de un alma colectiva subyacente en la profundidad de ese ser individual. Esa abstracción tendría un valor aún mayor en cuanto que recogería estados propios del alma humana en general y del alma contemporánea más en particular. El artista había explo-

Jackson Pollock. *Blue Pole Number II*

12. STANGOS, Nikos. *"Conceptos del arte moderno"*. Alianza Forma. Madrid, 1989

Barnett Newman. *Adam*. 1952

rado sus profundidades pero no había encontrado ningún yo. Pollock se pregunta: *"Si la pintura y yo somos lo mismo: ¿quién soy yo entonces?."* [12]

La búsqueda compulsiva de ese yo se convierte en tarea infructuosa. Pollock sabe que él no es el artista sino la pintura y es allí, en ese sentimiento y en esa conciencia, donde se encuentra. Como un nuevo Prometeo tras haber robado el fuego sagrado, el *Élan* vital que mantiene vivo el proceso creador, se hallará encadenado a la materia pictórica hasta el trágico final de su vida. El gesto espontáneo devendría finalmente en estilo, y el hallazgo se institucionalizaría ritualmente en una manera de pintar.

La historia del arte occidental tenía ya su documento y el artista había desaparecido, disuelto en la iconografía codificable y reproductible de las publicaciones sobre arte contemporáneo. Dicho documento lo es en un sentido antropológico, en tanto que muestra la completa disolución de la alegoría tradicional, de los diversos panteones culturales de la imaginería histórica.

La propuesta de Pollock coincide también con la emergencia de una nueva dimensión de la conciencia humana —una actitud crítica ante la cultura— y del espíritu de contestación que eclosionará en la generación beat, en el movimiento contracultural, el movimiento *hippie*, el ecopacifismo y otros movimientos reivindicativos de los años sesenta, mostrando ya una sociedad que parecía querer enterrar definitivamente los últimos resabios de las Luces y los deslegitimaba de forma radical.

Hemos hablado sobre todo de Pollock por tratarse, a mi entender, del artista que encarna el compromiso más tardío con la tradición naturalista occidental de una forma más intensa y expresiva, y en cuya obra podemos atisbar con claridad un desenlace histórico de dicha tradición, una conclusión cabal tras el desarrollo pleno del análisis.

Un proceso iconoclasta parecido —aunque emprendido en otra dirección— lo encontramos en Rothko o en Newman. La literalidad del espacio pictórico es una de las preocupaciones de ambos artistas, el énfasis puesto en los límites de la superficie, el trazo que llega a reseñalar el campo literal de la acción plástica. Brochazos y barridos que apenas dejan traslucir algunos rasgos elementales, direcciones y sentidos retomando la dimensión simbólico-abstracta iniciada por Klee.

Rothko, al igual que Pollock, bebe del automatismo surrealista de Miró

y desarrolla la miscelánea simbólica sobre un fondo atmosférico dividido horizontalmente, restos del espacio cubista tardío. En su tránsito particular, Rothko irá conquistando toda la superficie del cuadro hasta los mismos bordes, en un proceso donde los rasgos y anécdotas acabarán desapareciendo por completo. El tema lo compondrán entonces los campos de materia y color, tratados en sí mismos, sin una intención suplantadora. El contenido emerge ahora de la argumentación de esos campos de color, de cómo la superficie se anima y estructura mediante la transición cromática entre un plano y otro. Con todo ello, Rothko declara expresamente su intención de:

"...destruir las asociaciones finitas con las que la sociedad va encerrando los aspectos del mundo." [13]

Esta idea de asociaciones finitas y, sobre todo, la conciencia de ellas y de su naturaleza mental y cultural, será uno de los aspectos básicos que trataremos cuando hagamos el análisis de las actitudes islámicas ante las artes visuales en el capítulo quinto de este ensayo.

En Rothko percibimos la necesidad de ampliar el formato como una manera de forzar el envolvimiento del espectador, de implicarlo en la experiencia de la pintura, confrontándolo a una realidad desprovista de anécdotas que debería remitirle a una desolada profundidad, al sustrato dramático donde desaparece todo asidero referencial y biográfico del yo, toda visión particular o subjetiva del mundo. Al desaparecer los rasgos y asociaciones particulares sólo nos queda el ser de la pintura, el sustrato creador, donde la forma está sólo prefigurada en el soporte o simplemente presentida. Ese tránsito hacia la comunión con el objeto se produce entonces como atracción poderosa, como imán que altera nuestro campo energético y educa nuestra percepción en una experiencia de la belleza que trasciende las definiciones y codificaciones culturales. En este contexto el arte es tangente con la espiritualidad.

La actitud en Rothko —como ocurriera con Klee— es aparentemente menos naturalista en cuanto que explicita la ordenación de la superficie, la trama estructural del soporte, y ara cuidadosamente los campos donde el espectador sentirá emerger su propio mundo simbólico, pudiendo acceder a los más primarios significados. Es por tanto una opción más razonada, menos idealista, menos bergsoniana y más formal pero plenamente naturalista. Si Pollock había encontrado belleza en la

Mark Rothko. *Composición*. 1954

13. STANGOS, Nikos. *"Conceptos del arte moderno".* Alianza Forma. Madrid, 1989.

Tápies. *Cruz y tierra*

Verdad, Rothko halla por fin verdad en la Belleza.

En la orilla europea estas consideraciones animarán de vuelta a muchos movimientos y artistas, como es el caso del Informalismo español de los años cincuenta. Siguiendo una línea de transmisión parecida, el grupo *Dau al Set* llega al espacio concreto cruzando el Surrealismo. El caso de Antoni Tàpies resulta de lo más elocuente. Asistente a las reuniones en torno a la Cueva de Altamira, comienza desarrollando un tipo de automatismo simbólico de corte mironiano para adentrarse posteriormente en los campos desolados de la pura materia pictórica, alejándose paulatinamente de la explicitación del símbolo y convirtiendo en espacio simbólico la misma superficie del cuadro.

Siendo como era Tàpies un intelectual de formación marxista resultaba inusual su reivindicación de la vida espiritual mediante una aproximación a las culturas orientales, a través de la indagación en sus valores y visiones del mundo, y en las actitudes y procedimientos artísticos tradicionales. En Tàpies vemos claramente la voluntad de hallar vínculos y correspondencias con otras tradiciones culturales, sobre todo con las filosofías orientales, con el budismo *Mahayana* y el taoísmo. La idea del vacío como matriz generadora de los signos es una constante preocupación latente en casi todas sus obras de madurez, en las que apreciamos un hondo conocimiento y compromiso intelectual, y una experiencia reivindicativa de la vida ética y espiritual a través del símbolo.

El trazo deviene en signo en un espacio cuidadosamente meditado. La argumentación de la superficie va pasando de lo matérico a la experiencia del fondo, del vacío. Recurre sin problema al *graffitti* cuando el discurso así lo requiere, tanto por su naturaleza plástica inmediata, a la manera del *Sumi-é*, como por su cualidad de constituirse en soporte simbólico e informativo sin demasiado riesgo de devenir en alegoría.

Amante de las tradiciones abstractas y enamorado de las antiguas caligrafías, Tàpies no duda en incluir la palabra como un medio plástico más, incluso como recurso temático a la manera en que lo han hecho secularmente muchas tradiciones, como el arte taoísta, el zen o el arte islámico. Al igual que los expresionistas abstractos norteamericanos, es más junguiano que freudiano pero, a diferencia de éstos, su discurso nos enseña a reconocer las fuentes históricas de las que Jung había bebido.

Tàpies conoce los antecedentes y es, por así decirlo, más consciente del proceso general en el que se enmarca la historia de la cultura contemporánea, más culto y previsor, con un discurso en el que la espontaneidad se contempla, además de cómo una actitud, como un ejercicio ascético bien conocido por los artistas de otras tradiciones. Conocedor profundo del taoísmo, pudo comprender e incorporar el sentido y la práctica del método oriental de pincelada única.

A diferencia de la existencia atormentada que acompañó a la mayoría de los expresionistas norteamericanos, Tàpies se nos muestra como un artista consciente de que las fronteras sólo existen en la cartografía y no en el pensamiento, haciendo realmente suya —nuestra— cualquier tradición cultural, por lejana que esté en el espacio y en el tiempo.

Antoni Tápies. *Litografía*. Detalle

En Tàpies encontramos el vínculo entre el artista, la obra y el tiempo en el que éstos viven, de una manera sencilla y gráfica. De formación materialista, explora en las antiguas filosofías y profundiza en la mística. De igual manera, su obra se construye a partir de los medios materiales más crudos que, sin embargo, sirven de soporte a una introspección de la que surgen cuestiones trascendentes y vivencias irracionales que así, por mediación del signo mayor, del símbolo, se nos muestran ciertas.

Tàpies es, además, un pensador comprometido. Su obra *Arte contra la estética* nos remite a un compromiso ético, a una suerte de responsabilidad intelectual. Consciente de la dualidad estructural que vertebra la cultura occidental sabe, sin embargo, que aquella es sólo aparente. Sabe también que fue la razón clásica la que dividió espíritu y materia desde la antigüedad y que esta herida había llegado a los ilustrados de las Luces por medio de la visión newtoniana. Tradición y modernidad no son, entonces, realidades incompatibles. La conciencia de todo ello sitúa a Tàpies como una referencia crucial del pensamiento, de la historia y del arte contemporáneos.

La nueva ciencia nos propone ahora una concepción holística e integradora del universo y del ser humano. Reich hablaba de algo cierto, Kandinsky también, pero Tàpies nos dice que esas ideas ya estaban en las tradiciones unitarias, en el Tao Te King, en los Upanishads y en el Corán.

3

La actitud constructiva

Esquematismo y convención

HEMOS hecho un somero y peculiar recorrido por la historia del naturalismo, tratando de esclarecer sus motivaciones y adivinar el papel que cumple como lenguaje secular de una particular visión del mundo, como expresión de una actitud ante la realidad. Vamos ahora a adentrarnos en esa otra corriente resultante de la escisión iniciada por la racionalización en los primeros tiempos históricos. Si en el capítulo anterior comenzamos vislumbrando la actitud naturalista de las primeras representaciones figurativas del Paleolítico Superior, ahora rastrearemos el inicio de la vocación constructiva en las esquematizaciones y abstracciones de la cultura neolítica que le siguió.

En el período Neolítico la racionalidad comenzaba a producir sus primeros frutos culturales. El ser humano estaba situándose progresivamente frente a la naturaleza, separándose de ella por la creciente preponderancia que las ideas —huellas, marcas de la memoria— iban teniendo en el panorama de su atención y de su conciencia. Estas huellas o reflejos fueron adquiriendo una creciente autonomía hasta erigirse en representaciones, en símbolos que, una vez consensuados, acabarían convirtiéndose en objetos que exigirían adoración, fidelidad y sumisión, y finalmente en herramientas de un poder social y político que iba a condicionar las formas de vida y las identidades de pueblos y culturas a través de la alegoría y de sus diversos desarrollos narrativos.

Esquematismo neolítico. Tassili. Argelia

Con la ritualización de la magia se produce el tránsito hacia el animismo, la creencia en los espíritus y, finalmente, en los dioses. A partir de la eclosión en la conciencia humana de esa realidad aparentemente separada de la experiencia sensorial, empieza a abrirse la herida y a conformarse la dualidad estructural de la que venimos hablando, una brecha que recorrerá la historia del arte y del pensamiento hasta nuestros días.

Comienza entonces la separación entre lo religioso y lo profano, entre el mundo misterioso y cultual del espíritu y el mundo de las necesidades materiales y del pragmatismo. La experiencia unitaria del ser humano se rompe en la secuencialidad horizontal de pasado, presente y futuro, se deshace en la historia, en la alegoría.

En esa transición las representaciones naturalistas se irán esquematizando progresivamente, haciéndose cada vez más convencionales hasta constituirse en un paradigma consensuado: el alfabeto. El objeto será sustituido, primero por su imagen, más tarde por el símbolo, y finalmente por meros caracteres convencionales. El arte nos proveerá ahora, no de una descripción del objeto sino de su síntesis conceptual, convirtiéndose en medio de expresión de una vivencia racionalizada y socializante.

La vivencia holística de la realidad que presidía la vida del cazador, esa continuidad percibida entre los seres y su mundo, pasa a ser ahora una experiencia desdoblada y dualista. El mundo de los vivos y el de los muertos, el yo y el mundo, el ser humano y la naturaleza, el pasado y el futuro, la memoria y el proyecto. Esta escisión implica la conciencia de un ser humano separado de la naturaleza, abocado al control de la misma, a su dominio. Tal actitud ha pervivido hasta nuestro tiempo, cuando la reflexión sobre sus aspectos erróneos y sus consecuencias destructivas nos lleva hoy a replantearnos la cuestión.

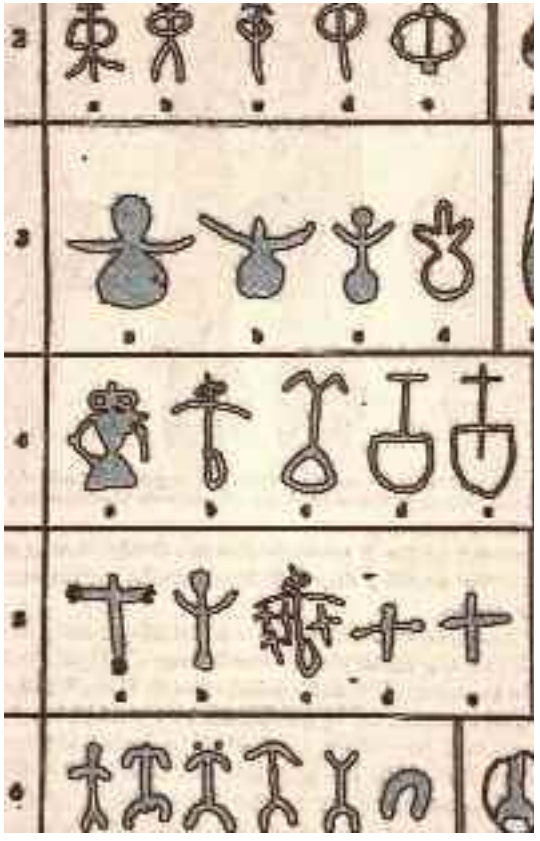
Frente al discurso cambiante de los signos e imágenes de la naturaleza, la actitud crecientemente conceptual iba en busca de un soporte invariable donde depositar la experiencia, una suerte de memoria exterior y objetiva que albergara la información y la hiciera transmisible, como una forma de conjurar o mitigar la progresiva separación que se estaba produciendo. El soporte será finalmente el alfabeto, conjunto de signos convencionales largamente consensuados cuya lectura y uso exigen un aprendizaje previo y siempre en el ámbito de una sociedad y una cultura concretas.

La convencionalización de las imágenes y su idealización llevará a los pueblos hacia iconografías codificadas y a racionalizar sus experiencias mediante la interpretación de los mitos ancestrales y de la experiencia de lo sagrado. Egipcios, griegos y romanos desarrollarán sus panteones heroicos y divinales junto a los panteones funerarios.

El acceso al ser, a la realidad y al sentido, se hará a través de cualidades humanizadas comprensibles en términos racionales y culturales. Afrodita será el arquetipo del amor, mientras que Marte encarnará la fuerza agresiva y viril de la conquista. El acceso al mundo del conocimiento y de los saberes será encarnado por Prometeo, el ladrón del fuego sagrado, poseedor de unos secretos que finalmente lo comprometen y encadenan.

En los períodos de crecimiento y desarrollo de las culturas indoeuropeas, de vocación imperial y estructura jerarquizada, siempre reaparecen los repertorios alegóricos, las panoplias de mitos legitimadores de una situación social y política, de un *status quo.* Los poderes se han servido secularmente de esta interpretación premeditada de los mitos para mediatizar el vínculo entre el ser humano y la realidad, rentabilizando siempre esa intermediación.

En el ámbito de este paradigma sólo los iniciados tienen la clave, la solución de todo problema trascendente, de toda transacción del ser humano con el misterio y con lo sagrado: sacerdotes, filósofos, artistas, hombres de ciencia, copartícipes del secreto hasta el momento en que alguien, como el niño ingenuo del cuento de Andersen, señala al emperador y grita: *"¡Mirad: está desnudo! ¿No lo veis? ¡Está desnudo!."*



Signos prealfabéticos neolíticos

Afortunadamente no toda la construcción racional ha estado al servicio de la consolidación de los imperios. En el desarrollo de las ciencias positivas y de las técnicas, el ser humano ha conseguido ciertos logros que, más allá de su intencionalidad moral o política, pueden aplicarse a la mejora de su situación en el mundo, en la naturaleza, independientemente del sistema social o ideológico en el que viva. Ciencias como la Geometría, el Álgebra, la Arquitectura, la Astronomía o la Medicina nos ofrecen los frutos de un saber que, aún siendo relativo, puede ayudarnos a la comprensión de algunos aspectos prácticos que suponen una mejora de nuestra relación con el medio natural del que formamos parte. En el terreno de la expresión plástica, el desarrollo de las artes aplicadas como conquista estética, en el proceso de transformación de

Cezanne. *Paisaje*. Detalle

las ideas y de las formas de vida, es común a todas las culturas y paralelo a la conformación de un pensamiento, de una sociedad y de sus lenguajes.

Cubismo

CUANDO, en 1906, Picasso se embarca en la aventura de pintar sus *Demoiselles*, advierte con claridad que el emperador está desnudo, casi al mismo tiempo que Einstein saca a la luz la primera *Teoría de la Relatividad.* La ciencia positiva alcanzaba así su límite y la tradición formal correspondiente se colapsaba. La perspectiva, un logro de la epistemología renacentista explotada de manera didáctica por la Ilustración, caía hecha pedazos del mismo modo que la física de Newton se conmovía. Desde entonces hasta ahora el pensamiento occidental se ha debatido entre la rendición a una visión fragmentaria y caótica de la naturaleza —y, en general, de cualquier manifestación o expresión de lo real— y una creciente atención a propuestas y visiones unitarias que surgen del pensamiento científico más contemporáneo.

Así nace el Cubismo, bajo el paraguas paternal de Cezánne, absorto en la fuerza expresiva del arte africano. Agotada la visión etnocéntrica occidental, el Cubismo vuelve sus estrábicos ojos hacia otras culturas. La construcción cezánniana mostraba una enorme fuerza expresiva y estructural mediante un lenguaje que contravenía claramente la tradición ilusionista. Estaba muy emparentada con los sistemas primitivos de representación, demasiado cerca de las primeras manifestaciones conceptualizadoras del arte neolítico, donde las figuras abandonaban el mimetismo para acentuar aquellos rasgos visuales que debían transmitirnos un significado preciso e inteligible racional y culturalmente. Este peculiar acento les otorgaba una nueva capacidad semántica, reconduciendo la expresión visual, aún sin pretenderlo el artista, hacia el símbolo.

Así mismo, la conciencia de la debilidad del recurso ilusionista y descriptivo lleva a Cezánne en pos de la verdad plástica, tan olvidada en la historia de las artes occidentales a causa de las funciones de interpretación, ocultación y propaganda a que habían sido relegadas las disciplinas visuales.

Existía en la Europa de principios del siglo XX una efervescencia de

las ideologías revolucionarias de corte socialista. Las ideas de una nueva sociedad y un arte nuevo estaban en el ambiente y formaban parte del bagaje intelectual de escritores, científicos y artistas. La antropología de las Luces había formulado ya sus más preclaros frutos y ahora se debatían modelos y proyectos sociales. Existía aún una fe inquebrantable en el Progreso, una confianza indiscutible en los beneficios de una cultura industrial entonces boyante.

En este escenario fundacional y paradigmático no es extraño que algunas propuestas artísticas trataran de vincularse con aquellos momentos de la historia en los que comenzaron a diseñarse las estructuras de la sociedad organizada, momentos en los que la adquisición de sentido mediante la racionalidad iba a introducir mejoras en las formas de vida. La modernidad era vivida en ese momento como la eclosión civilizada, el fruto feliz de un proceso evolutivo en pos de la racionalidad y el pragmatismo, la edad que iba a librar al fin a los seres humanos de sus seculares servidumbres.

En este momento comienza a plantearse con enorme vigor la cuestión de la forma. Las preocupaciones espaciales del Cubismo traslucen esa actitud. El color se reduce deliberadamente, quedando relegado y supeditado a cuestiones puramente formales. En la transición del Cubismo analítico hacia el sintético podemos percibir un incremento cromático y un alejamiento del mundo objetivo, aunque el Cubismo nunca llegaría a ser un movimiento netamente abstracto, nunca rompe el cordón umbilical con una realidad que se sitúa en el exterior, en el objeto.

La búsqueda de una estructura subyacente e invariable y la exploración del espacio pictórico iban a conducir a Picasso y a Braque desde la descomposición analítica del objeto en múltiples facetas y planos hasta el uso deliberado de planos puros para construir una temática. Algunos planos se repiten con una cierta cadencia formando parte del repertorio cubista: la línea ondulada de la guitarra o las rejillas incorporadas mediante la nueva técnica del *collage*. El objeto puede presentarse en vez de describirse. Trozos de realidad se incorporan para desenmascarar el truco ilusionista. *¡El emperador está desnudo: viva el emperador!*

El objeto es diseccionado y recompuesto desde múltiples puntos de vista, pero mantiene un vínculo incesante con la superficie pictórica. Los pintores cubistas no quieren o no pueden romper con el asunto, librarse

Juan Gris. *Jarra, frasca y vaso*. 1911

Picasso. *El guitarrista*. 1910

de la temática, aunque en gran medida el procedimiento la trascienda ampliamente. A Einstein le ocurría lo mismo con su Teoría de la Relatividad: cuando conoció los principios de la mecánica cuántica que empezaban a entrar en conflicto con su propia teoría los rechazó de plano. Tal vez ni él ni los cubistas pensaron nunca que la ruptura que se estaba produciendo en el pensamiento occidental tendría unas consecuencias tan radicales. Vieron la desnudez del emperador y denunciaron el engaño, pero no se atrevieron a derrocarlo. A cambio, el propio emperador les concedió, sobre todo a Picasso, riquezas y gran reconocimiento.

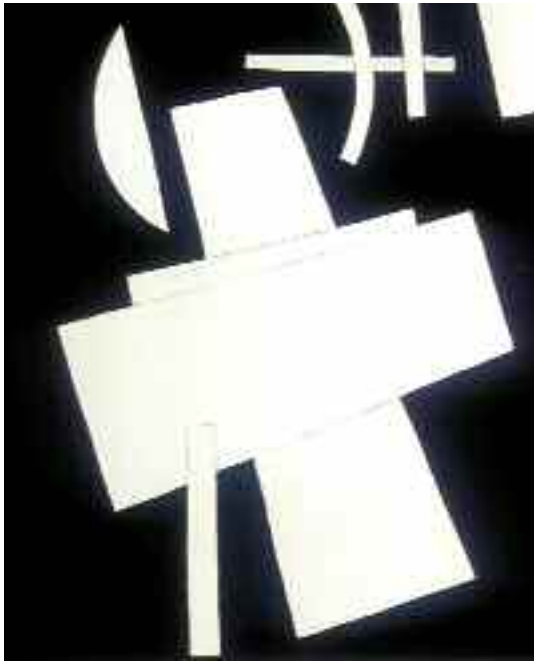
Sin embargo, la gran aportación del Cubismo estaba en el descubrimiento de los mecanismos de la creación plástica. El acceso directo a la superficie pictórica lo convertía en el paso crucial hacia la orilla más concreta del arte contemporáneo. Picasso había puesto el dedo en la llaga al señalar la superficie del cuadro como una realidad dotada de vida propia donde podía existir la pintura tanto si quería describir como si quería presentarse a sí misma.

Dentro de la tradición constructiva y racionalista, el Cubismo encarna el momento en que la actitud analítica emerge con vida propia e independiente en el panorama del arte occidental. La Razón de las Luces se miraba al espejo y se daba cuenta de que no era sino una suma de divisiones y categorías, de convenciones formales, emprendiendo así un distanciamiento y una autocrítica que desembocarán en la deconstrucción contemporánea de finales de siglo, a través del autodenominado pensamiento posmoderno.

Entre las líneas y planos de esa fragmentación cubista, una razón aún moderna adivina el asunto y percibe que tanto la biografía como la historia aprisionan las líneas de fuerza del espacio pictórico, como si fueran una presa atrapada en una telaraña. Guitarras y partituras nos indican, más que una semejanza, la distancia que sienten los cubistas entre la pintura y la música. Para ellos la relación entre ambas necesita siempre de la intermediación del instrumento, de la representación de sus objetos. Asumen su condición de intérpretes pero no llegan a la composición plástica pura, como hiciera Kandinsky al liberarse de la temática representacional e historicista.

Los cubistas no llegan nunca a encontrarse con el medio plástico en un estado químicamente puro, no logran quedarse a solas con los medios pictóricos. Les separa el objeto o el tema, porque aún siguen obedeciendo al emperador de occidente. El Kaiser no será destituido hasta

el final de la guerra. Aún idolatran a la razón a la manera de los modernos. Sin embargo, la experiencia analítica del Cubismo habría de influir en muchos jóvenes artistas en la Europa anterior a la Primera Guerra Mundial, tanto de la tradición naturalista como a los que desarrollarían la opción constructiva. Entre éstos últimos estaban Malevitch y Mondrian.



Malevitch. *Composición suprematista.* 1914

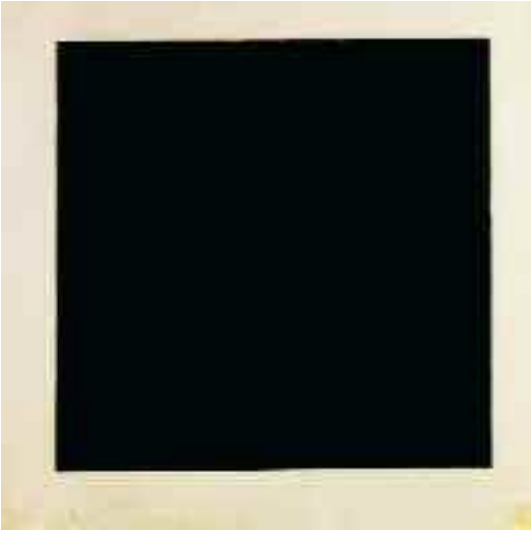
Suprematismo

PARALELAMENTE al Cubismo, participando asimismo de un marcado ansia de objetividad, se desarrollaron movimientos y propuestas que encauzaban el discurso plástico hacia la abstracción. En el momento epigonal del Imperio de Oriente, cuando la institución zarista está ya herida de muerte por la revolución, asistimos a una actualización de la pulsión iconoclasta vivida por el Imperio Bizantino durante la Edad Media.

El Rayonismo de Larionov y ciertos ejemplos del Futurismo italiano preconizaban algunas de las preocupaciones básicas de la tradición moderna racionalista. Pero es sin duda Kasimir Malevitch quien asume con más nitidez esa epistemología de lo moderno con la formulación del Suprematismo, surgido en Rusia alrededor de 1913. Su actitud es ya plenamente concreta, no representativa.

A diferencia de los cubistas, los suprematistas ven en las propias estructuras, en líneas y planos, el tema fundamental de las artes plásticas. El arte ya no tenía que ser la interpretación del medio natural o social en que vive el artista y éste podría liberarse de la servidumbre antropológica y psicológica a la que había estado sometido. La tradición en que se inserta Malevitch tiene su antecedente clásico: el gusto por las formas puras de que Platón nos habla, el gusto por la proporción, por la medida, más cerca del espíritu de las ciencias positivas y de la actitud clásica que de los mecanismos visuales de alienación y propaganda creados por el poder para perpetuarse.

El símbolo puede ser abstraído, reducido a su ley. Las líneas rectas se alzan frente al caos desbordante de las percepciones y las sensaciones, como expresión de un orden establecido por la razón, por la cultura, por la forma. La forma conjura la dimensión caótica e instintiva de la naturaleza y a través de ella puede la mente alzarse y adquirir sentido.



Malevitch. *Cuadrado negro sobre fondo blanco.* 1915

El paradigma formal básico es sin duda alguna el cuadrado, expresión de la regularidad y de la acotación espacial, formulación sintética de los límites acordados para expresar la forma. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de 1915 presenta al espectador la forma en su estado puro, no exenta de una elaboración manual de la superficie pues, a pesar de todo, en esas pinceladas sometidas a la ley y a la razón, sobrevive aún la mediación del artista, constituyendo la aportación más evolucionada de su sensibilidad.

Marcha así Malevitch de la representación a la presentación formal con una actitud radical, proponiéndonos unas formas que se constituyen en vocabulario de un lenguaje que transmite lo más diferenciado y genuino que hay en el ser humano —el intelecto— recortándose sobre un plano vacío. La dimensión profunda e ilimitada del espacio interior segrega la forma y nos la presenta como un regalo, como trofeo que el artista exhibe tras la plena conquista de su racionalidad.

El carácter ilusionista de la pintura desaparece en el blanco, color que nunca había sido considerado como tal en la tradición naturalista y que, salvo en algunos episodios geniales de la pintura española como en Zurbarán o El Greco, había sido proscrito por entenderse que no se producía de forma espontánea en la naturaleza, al igual que el negro había sido rescatado anteriormente para las artes visuales por Eduard Manet.

A propósito de la situación del pensamiento ruso en la época previa al Suprematismo, Bruce Chatwin se hace la siguiente reflexión:

"Como 'tercera Roma' y guardiana de la ortodoxia que negaba el impío occidente, Rusia había heredado de Bizancio su peculiar actitud frente a las imágenes. Las estatuas de los emperadores o los iconos de los santos servían para legitimar las ideas políticas o religiosas." [14]

El contraste entre el plano cuadrado de la forma y el cuadrado soporte que sustenta el fondo desaparece en 1918: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* es la gran presentación, el regalo de Malevitch a sus contemporáneos: el Zar, el emperador de oriente ha muerto. ¡Ha triunfado la revolución!

El cuadrado, como símbolo, ha sufrido diversas lecturas e interpretaciones a lo largo de la historia. Es la más estable de todas las formas geométricas. La idea del orden que se tenía en la antigüedad se fundamentaba en

14. CHATWIN, Bruce. *"¿Qué hago yo aquí?".* Editorial Mario Muchnik. Barcelona, 1993

las cuatro direcciones estructurales, los cuatro elementos: Tierra, agua, aire y fuego. *Tetrágonos* era, para las griegos, aquello que se halla correctamente fundamentado, estable y perfecto. El *tetrakys* de los pitagóricos fundamenta el orden primario de la aritmética. En muchas tradiciones se asocia al cuadrado con la tierra, con la superficie estable que soporta la creación y el acontecer. Ya vimos la dimensión simbólica que asumía en Jackson Pollock la propia superficie y el formato del soporte, del cuadro.

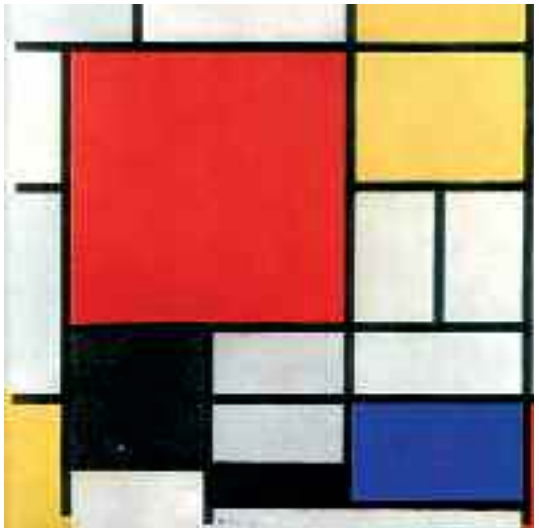
Tiene la forma cuadrada vocación paradigmática y ejemplarizante en el terreno de las formas puras. Malevitch nos la presenta desnuda, sola, destacada del fondo por la línea y la posición inclinada. La idea de orden se balancea en el plano, la estabilidad misma se desplaza. El cuadrado, en su posición levemente girada, invita a pensar en la conmoción de la estructura secularmente establecida, escapando hacia arriba y siguiendo la *'diagonal dramática'* descrita más tarde por Kandinsky: ángulos superior izquierdo/inferior derecho.

Malevitch. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco.* 1918

Cuando el arte encuentra su más desnuda manifestación material revela su más profundo sentido metafísico. Esta actitud tendente a expresar la desmaterialización la volveremos a encontrar, ya claramente explicitada, en los planteamientos del Minimalismo y del Arte Conceptual en la década de los setenta. Los conceptuales abogarán por un arte del significado, para lo cual muchas de sus obras se verán reducidas a la mera propuesta, al ámbito del Logos, a la palabra y a la idea.

Malevitch nos dice que el artista debe ser independiente, como el arte debiera serlo, de la ideología y del estado. Sólo de ese modo podrá servir a los fines intelectuales y espirituales que le son propios. La oposición aristotélica materia/forma se resuelve a través de la mediación manual/intelectual que nos presenta las formas materiales en sí mismas. Un cuadrado *"hecho de líneas con pintura sobre un soporte de lienzo o de madera".* A pesar de la racionalidad y concreción de la propuesta no podemos dejar de sentir la tremenda profundidad y el amplio abanico de sugerencias que nos transmiten esas formas puras.

El mismo artista había comprendido las diferencias, a nivel de actitudes y procedimientos, entre ciencia y arte aunque ambos ámbitos de la actividad humana tuviesen una indeleble conexión a través del lenguaje y el pensamiento. Al arte le estaba reservada la experiencia de la eternidad y el infinito, mientras que la tecnología habría de reservarse para solventar aquellas cuestiones relativas que afectan a nues-



Mondrian. *Composición con rojo.* 1921

tro ser contingente, ese ser que se va desgastando en medio de la cotidianeidad, de la entropía.

A diferencia del concepto de subconsciente o inconsciente que manejaba el Surrealismo, Malevitch nos hablará de la supraconsciencia, una suerte de conciencia o vigilia superior. Las formas puras serían la expresión más amplia y acertada de esa conciencia, la síntesis del conocimiento y el más potente contenedor de información, unos significantes universales.

Malevitch compartiría con Kandinsky una visión unitaria, una profunda vocación espiritual y una voluntad de independencia. Quizás por ello ninguno de los dos iba a ser útil a la nueva política, que ya no sería la del imperio, sino la del estado socialista. Conscientes de que la función de propaganda había sido una de las mayores lacras para el desarrollo de las artes visuales, optaron por la actitud revolucionaria, la misma que, en el terreno de las ideas políticas, separaría a León Trostky de la construcción del nuevo estado de los soviets.

De Stijl

EL CUADRADO se había movido mostrando su vulnerabilidad, pero sólo un momento. Una nueva estabilidad se iría conformando a lo largo del siglo, mientras se dibujaban nuevas fronteras en el planisferio contemporáneo. Del plano básico emergerá ortogonalmente la vertical infinita. Brancusi levanta su columna erguida en el paisaje, señalando así un punto de referencia en el espacio, una señal, un principio.

Si en el pensamiento suprematista no había lugar para un arte útil referido a la pintura o la escultura, en la reflexión sobre las formas puras en la arquitectura sí que tendría cabida la dimensión funcional y utilitaria. La lección de Frank Lloyd Wright había inspirado a algunos arquitectos europeos. El ejercicio creativo mediante las relaciones puras, aritméticas y por lo tanto universales, se perfilaba como una nueva manera de entender el espacio y el hábitat.

El movimiento holandés *De Stijl* encarna esa voluntad de objetividad que señala el punto claro de arranque del nuevo arte abstracto. La reflexión neoplatónica que el matemático Schoenmaekers desarrolla en su libro

La nueva imagen del mundo aportará el soporte filosófico. La influencia de las ideas teosóficas alcanzará a Mondrian y Van Doesburg, los cuales —siguiendo la decodificación cubista— llegan a la conclusión de que es posible emplear los medios de la abstracción geométrica en sí mismos, no como resultado de un proceso de simplificación de la realidad exterior.

Sin embargo, tanto este Neoplasticismo como el Suprematismo de Malevitch, aunque participan de una voluntad de racionalización, no logran sustraerse del todo al naturalismo en lo que éste tiene de representacional. Efectivamente, tanto el paradigma de Malevitch como la ortogonalidad explicitada en *De Stijl* no dejan de emparentarse con el simbolismo abstracto de Paul Klee, aunque en su caso afecte sólamente a la representación de ciertas ideas y no a la de los mitos.

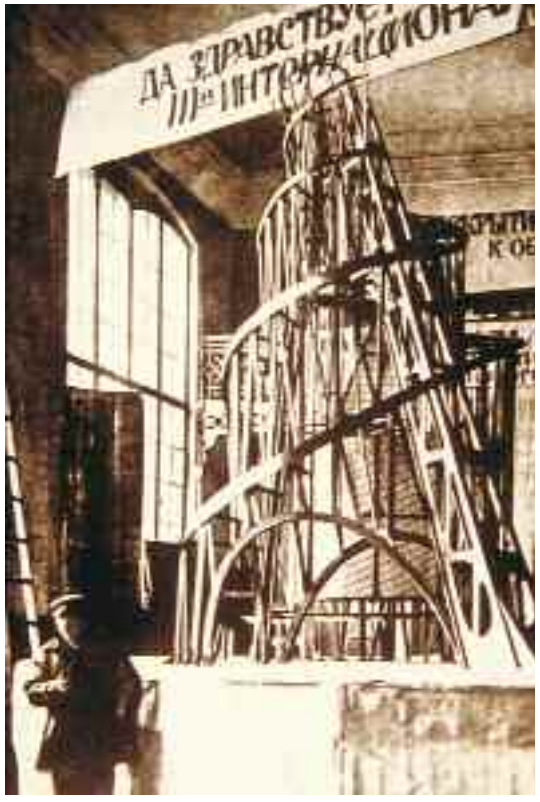
Vemos así la dificultad de encontrar un movimiento puro, sin mezcla de su contrario, y vamos desvelando poco a poco la irrealidad de esa dualidad estructural, su carácter convencional, analítico, epistemológico, y su resolución particular en cada movimiento y en cada artista. La pretensión de objetividad implícita en la obra de Mondrian, su deseo de alcanzar para el arte el mismo grado de pureza que expresa la matemática, no iba a resolverse del todo, ya que el universo de la creación artística implica el delicado factor del contenido, del significado, y éste —siempre subjetivo en el terreno de las formas visuales— no se ha dejado nunca atrapar ni codificar del todo.

Ese factor interpretativo, o la captación del sentido y la reinterpretación de la obra por parte de un espectador siempre mediatizado por sus referencias culturales, echaban por tierra la pretensión de un arte puramente objetivo, aunque las concepciones abstractas emergentes iban a sentar las bases necesarias para abordar la proposición de una teoría artística unificada, que será una de las pretensiones de la Bauhaus.

La concepción neoplástica tenía mucho que ver con la arquitectura. Se planteaba una concepción *"abierta y organizada"* del espacio arquitectónico al servicio de las necesidades humanas. En el terreno de la pintura y del diseño gráfico, la preocupación estaba en el establecimiento de un lenguaje visual universal al que se llegaría tras el análisis de los medios de expresión puramente plásticos. Más adelante veremos los puntos de conexión con la Bauhaus y algunas de sus conse-

Theo Van Doesburg. *Composición*. 1922

cuencias en el período comprendido entre las dos guerras mundiales.



Vladimir Tatlin. *Monumento a la III Internacional.* 1920

La formulación del Constructivismo

AUNQUE las primeras manifestaciones constructivistas aparecen en la obra de Vladimir Tatlin hacia 1913, éstas no se enhebran en una base doctrinal hasta la publicación del *Manifiesto Realista* firmado por Naum Gabo y Anton Pevsner en 1920. La formulación de principios objetivos ligados a la creación artística servirá en principio como una propuesta coherente con las ideas que sustenta la revolución de los *soviets* pero, más tarde, cuando el nuevo estado necesite ejercer su autopropaganda, muchos de éstos artistas objetivos, confrontados a la necesidad de regresar al realismo academicista, se sentirán impulsados a emigrar, contactando así con otros movimientos no objetivos que estaban naciendo en una Europa que veía cómo la revolución amenazaba sus valores más sagrados e inalterables.

La ideología materialista subyacente en las propuestas del Constructivismo lleva a algunos artistas a plantearse el problema de la función social del arte. Se buscaba un arte que expresara los objetivos y aspiraciones de un proletariado que ascendería apoyándose en los logros de la Revolución Industrial, en las máquinas. Ello implicaba un acercamiento de los artistas a la industria y a sus medios de producción y reproducción para —a través de ellos— socializar el arte. Los constructivistas harán uso de la geometría, la fotografía y la tipografía sirviéndose de su simbolismo particular en cada caso y sin una pretensión '*artística*' en el sentido académico tradicional.

Estos artistas buscaban la comunicación inmediata en sus carteles y composiciones, un lenguaje contemporáneo y fácilmente legible que no presentara problemas a las masas aculturizadas y que, al mismo tiempo, pudiera transmitirles el repertorio iconográfico de una cultura industrial que se presentaba como moderna y redentora.

El arte ya no era tributario de la inspiración ni necesitaba de intérpretes geniales. Ahora habría de desarrollarse por medio de la técnica, herramienta al servicio de la construcción comunitaria. Frente al mundo caótico del liberalismo y de la separatidad individualista se alzaba ahora la geometría como inductora de un orden social que alcanzaría a todos.

En este contexto el artista debe servir a la sociedad entregándole el fruto de su razonamiento, atendiendo a las necesidades comunitarias que el nuevo estado habría necesariamente de plantear.

Desaparece con esta concepción la división tradicional entre bellas artes y artes aplicadas pues el arte debe aplicarse a la construcción de la sociedad nueva atendiendo a demandas y problemas concretos. El cambio en los modos de producción que implicaba el desarrollo tecnológico generaría —según la predicción de Marx— una nueva estética. Veremos así emerger la figura del diseñador aplicando su creatividad al desarrollo de los procesos industriales, trabajando con los nuevos materiales y las nuevas herramientas, haciendo muebles, casas, azulejos, automóviles, tipografías, ferrocarriles, vajillas, y todo el sinfín de objetos útiles que componen el ajuar cultural.

Alexander Rodchenko. *Fotomotaje*. 1924

Esta concepción implicaba, objetivamente, el final de la idea renacentista del artista-genio como mediador entre hombres y dioses. Los dioses tradicionales habían sido destruidos y en sus pedestales vacíos habrían de colocarse los nuevos referentes: La máquina, la producción y el progreso material. El Constructivismo se declara así *realista* en cuanto que aborda una problemática concreta y real. La nueva estética resultante tiene que conformarse en contraposición a los valores burgueses que estaban en la esencia de la estructura capitalista.

La existencia de unos cuantos genios inspirados y privilegiados resulta ahora impensable. El artista ha de coger con sus manos el soplete oxiacetilénico y exponerse a los mismos riesgos que el obrero de un cadena de montaje. La función a la que debe su existencia el objeto va a condicionar la reflexión plástica, haciéndola evolucionar hacia nuevas formas. La necesidad crea la forma. La función hace al órgano. Arquitectura, pintura y escultura han de evolucionar solidariamente de manera interrelacionada respondiendo a las nuevas necesidades.

Una diferencia fundamental entre los constructivistas y los movimientos que hemos descrito anteriormente —Suprematismo y *De Stijl*— reside en que mientras estos últimos aluden a dimensiones espirituales y trascendentes, aquellos niegan o evitan estas realidades intangibles y se centran fundamentalmente en cuestiones de orden práctico. El Constructivismo no contempla en principio otras necesidades que aquellas que puedan ser definidas objetivamente. La espiritualidad, en todo caso, será considerada como consecuencia de la cultura, y a ésta

El Lissitzky. *Broom vol. 5, nº 4.* 1923

puede accederse por medio de la adquisición progresiva de los saberes.

En el momento de mayor euforia, tras la Revolución de Octubre, coinciden en Moscú Kandinsky, Naum Gabo y Kasimir Malevitch. Ellos sientan las bases para la nueva escuela, tratando de sistematizar los primeros hallazgos de su exploración de los medios de expresión plástica. Pero esta confluencia durará poco. La ideología se levantará como una barrera separadora. Los procedimientos de Kandinsky serán considerados, por parte de los soviets, como delirios místicos, y sus teorías se verán proscritas de los sistemas de enseñanza. A propósito del papel de Malevitch en este proceso, el mismo Bruce Chatwin reflexiona:

"Ahora bien, éste no es el lenguaje de un buen marxista, sino más bien el de Meister Eckhard o, en todo caso, el de Mahoma. El cuadrado negro de Malevitch, 'símbolo absoluto de la modernidad', es el equivalente pictórico de la Kaaba recubierta de un velo negro, el santuario de la Meca situado en un valle estéril donde todos los hombres son iguales ante Dios. Y si el ejemplo parece un tanto traído por los pelos, no tengo más que citar el juicio de Andrei Burov, arquitecto que dejó el movimiento constructivista: 'Había una fuerte influencia musulmana en todo aquello; como decoración sólo se permitían relojes y letras'." [15]

Más adelante veremos que la reflexión de Chatwin es algo más que una intuición. Tras el amanecer revolucionario, el nuevo estado —materialmente preocupado por su propia construcción— habrá de consagrar de nuevo la vieja academia a la tarea de describir los logros de la Revolución y la gesta biográfica de sus hacedores. Se ponía así punto final a la utopía constructiva y se abría de nuevo la puerta al manierismo academicista. El sistema apoyaría desde entonces una opción que serviría objetivamente a sus fines: la vuelta del panteón mítico y alegórico conformando lo que se llamó Realismo Socialista.

Los artistas revolucionaros se dispersaron y nutrieron las filas de otros movimientos. Malevitch y algunos constructivistas se quedaron, pero pronto pudieron comprobar cómo las ideas que habían animado el movimiento se deshacían como niebla, y la única función —que ya nada tenía que ver con el concepto artístico de diseño— era la de mejorar las técnicas y sistemas de producción y reproducción. El artista tenía, pues, que volver al caballete, a la concepción renacentista, a la paleta y al aguarrás.

Pero la experiencia no había sido baldía. Muchas de sus conclusiones

14. CHATWIN, Bruce. *"¿Qué hago yo aquí?".* Editorial Mario Muchnik. Barcelona, 1993

habrían de nutrir los intentos unificadores y sintéticos que se estaban poniendo en marcha en la moderna y burguesa Europa. Kandinsky desembarca en la Bauhaus alemana y algunas propuestas constructivistas entrarían en contacto con *De Stijl*. De tal modo la opción constructiva cerraba su periplo en el área soviética. Había concluido un capítulo y empezaba otro.

Lo que ocurrió en la Rusia revolucionaria merece una reflexión. Empezaba a dibujarse el mapa dualista de la Europa del siglo XX y se apuntaba claramente que cada opción carecía de algo, y ese algo era precisamente lo que ostentaba su contrario. Por ello las ideas sintéticas enarboladas por infinidad de movimientos artísticos habrían de abordarse desde posiciones ideológicas más conciliadoras y menos dogmáticas.

Hasta ese momento todos los intentos por alcanzar la unificación sintética de las artes habían chocado con las estructuras del pensamiento dominante, con la inercia inevitable de las viejas ideas. Vemos así desarrollarse las nuevas propuestas de una manera oscilante, como una pulsión que necesitase de varias y progresivas embestidas para desembocar en la contemporaneidad.

El Lissitzsky. *Golpear los blancos con la cuña roja.* 1923

4

El intento unificador

Iconismo y aniconismo

"Y estaba, ciertamente, en las Escrituras de los antiguos."

(Corán, 26-196)

Como hemos visto, todas las propuestas de síntesis general de las artes del siglo XX se encuentran con el problema subyacente de una dualidad estructural basada en un claro antagonismo. En la mayoría de los intentos podemos reconocer el predominio de una de las dos vías sobre la otra. Escasos son los momentos en que aparece una propuesta equilibrada y realmente sintética entre ambas opciones. Hasta mediados de siglo parece como si las propias estructuras socioculturales y de pensamiento necesitasen enfatizar la división y forzar el análisis.

En la segunda mitad del siglo comienzan a vislumbrarse los problemas y limitaciones que conlleva esta exagerada actitud analítica y, ya hacia el final del período, aparece con fuerza la idea relativista en la formulación del concepto de posmodernidad.

El presente puede entenderse como consecuencia de un proceso cultural que podemos conocer por la Historia. Los hallazgos científicos y las

Arte Iberoandaluz. *Dama de Baza.*

nuevas tecnologías, en nuestro intento de conocer la cultura y el pensamiento contemporáneos, ponen en nuestras manos un precioso material que hasta hace relativamente poco tiempo era prácticamente inexistente. De la visión mítico-romántica hemos pasado a una diferente concepción, a la luz de nuevas teorías, herramientas y métodos.

Rastreando las líneas maestras del proceso de evolución de las ideas en el devenir cultural europeo nos encontramos conque eso que hemos dado en llamar dualidad estructural no es sino la expresión de una tensión que surge en la confrontación dialéctica y en la convivencia milenaria entre tradiciones y culturas diversas, una tensión que emerge del contacto y el roce entre diferentes formas de concebir la realidad, tanto la realidad humana como la realidad del mundo, entre distintas formas de vivir.

El pensamiento académico orientalista nos dice que, desde los primeros tiempos históricos, se produce un incesante proceso dialéctico entre la culturas indoeuropeas y las culturas semíticas. Podríamos resumir estas culturas, *a grosso modo*, diciendo que las primeras han sido fundamentalmente culturas que se han servido de la imagen ideográfica como herramienta identitaria y medio de comunicación, mientras que las segundas han basado su identidad colectiva en la palabra y en el alfabeto convencional, y que, por esta razón, han sido denominadas como Pueblos de la Escritura o Gentes del Libro.

La civilización indoeuropea se extendió desde el Asia Central alcanzando a Europa y nutriendo las culturas de la orilla septentrional del Mediterráneo. Los pueblos semitas se desplazaron desde el Asia Menor hasta occidente recorriendo la orilla meridional de ese mar y arribaron al continente europeo a través de la Península Ibérica. Recordemos aquí la filiación semita de los iberos y de los turdetanos.

El primer gran sincretismo europeo —la síntesis resultante del encuentro de esos dos grandes ámbitos de civilización— se expresa en el naturalismo esquemático del arte neolítico del Levante peninsular. En ese arte vemos la fusión entre el naturalismo '*impresionista*' —que había llegado a la Península Ibérica por el norte a través de los maestros de Altamira, descendientes de las primeras migraciones septentrionales indoeuropeas— y la configuración prealfabética que llegaba del sur, desde las aún entonces fértiles mesetas del Tassili, en el corazón del actual Sáhara argelino.

Los pueblos semitas o Gentes del Libro han desarrollado tradicionalmente sus culturas en torno a la lengua, estructurándose social y políticamente a partir de una concepción unitaria y holística de la realidad, y generando un arte generalmente abstracto, ya fuera de inspiración naturalista o geométrico. Estos pueblos han asumido la lengua como vehículo de comunicación y construcción social, como herramienta identitaria y de conocimiento, desarrollando las artes plásticas en los ámbitos gnoseológico, formal y estético, aunque luego podremos comprobar la falacia implícita en estas categorizaciones.

Podemos reconocer en estos pueblos la concreción del hombre nuevo, emergiendo en los tiempos históricos con una herramienta de comunicación muy desarrollada y con unas concepciones claramente diferentes de las que asumían las culturas mágicas y animistas de los habitantes de los bosques. La antigüedad e influencia cultural de los alfabetos árabe, hebreo, arameo, fenicio e ibero-tartesio así nos lo confirman.

Por su parte, la migración septentrional de los pueblos indoeuropeos arrastra consigo el estadio cultural mágico-animista de las hordas cazadoras, que no conocen la escritura convencional y que van a desarrollar fundamentalmente una cultura simbólico-representativa y, más tarde, alegórica, una cultura de la imagen como medio de comunicación y conocimiento, configurando en última instancia los alfabetos ideográficos que, aún en nuestro tiempo, sobreviven en algunas áreas culturales, como ocurre en China y Japón.

El mediterráneo —El *'blanco mar de en medio'* de las Gentes del Libro— será el crisol donde se gestará el intercambio y la fusión. Fenicios y tartesios, pueblos semitas, difundirán el alfabeto por sus orillas y esbozarán las primeras relaciones interculturales que devendrán en civilización. Grecia vivirá entre la iconografía de las culturas asiáticas y la concepción unitaria resultante de la migración judía y de su propia lengua. Roma, recogiendo la herencia griega, vivirá entre los pueblos semitas del norte de África y los germanos indoeuropeos. Bizancio, viviendo la expansión del helenismo en oriente, lo hará entre el mundo persa y el islam. Este último, emergiendo en plena dialéctica entre bizantinos y persas, realizará una profunda síntesis estructural que analizaremos más adelante.

Habitualmente se obvia que la mayor parte de la herencia cultural grecolatina llega a la Europa moderna a través del islam. Todo el baluarte filosófico y científico de la antigüedad clásica que había recogido el hele-

Signos alfabeticos protosemíticos

Cruz de Constantino. Nicea. Siglo IV

nismo en la Escuela de Alejandría, va a ser vertido al árabe durante la Edad Media y codificado en una nueva síntesis. El momento de esplendor del Califato de Córdoba va a producir una eclosión cultural que acabará fecundando el pensamiento europeo y generando el Renacimiento.

El intento civilizador —de *civitas*— de Roma había sucumbido ante el fenómeno de las invasiones de los llamados *"pueblos bárbaros del norte".* Los restos del Imperio se reestructuraban aliándose con el cristianismo emergente y desarrollando el germen de las futuras nacionalidades históricas. Varios siglos más tarde, la expulsión y el genocidio de los musulmanes, cristianos unitarios, gitanos y judíos españoles, señala el momento en que Europa comienza a cerrarse sobre sí misma y a entrar en la Edad Moderna decantándose hacia una interpretación netamente indoeuropea de la antigüedad clásica.

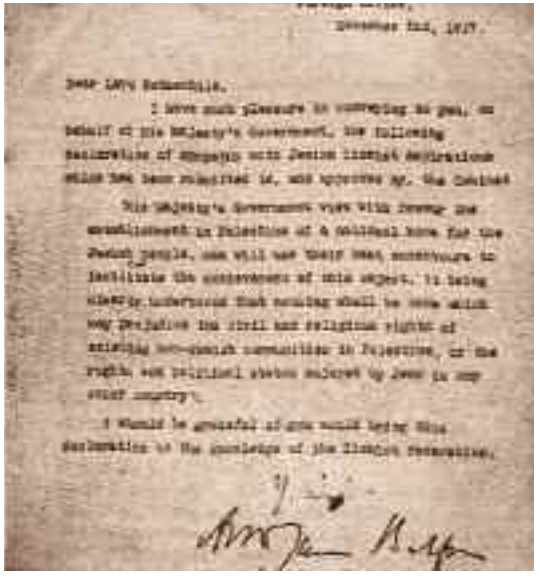
El antisemitismo es una constante que aparece cíclicamente en Europa como una forma de construcción identitaria por contraste, cuando sus sociedades necesitan expresarse como una cultura diferenciada e independiente, coherente y superior. Esta fórmula identitaria tal vez hunda sus raíces en el imaginario histórico fundacional. Parece como si la Europa de las Cruzadas hubiese dicho: cristianismo sí, pero no el cristianismo unitario de los semitas, sino un trinitarismo idolátrico acorde con la sensibilidad romana indoeuropea.

Entre las *"tres personas de Dios"* y los dioses de la imaginería grecolatina hay poca o ninguna distancia. Esa Europa que había sido secularmente civilizada por los pueblos semitas quiere hacer uso de los logros que aquellas culturas aurorales le aportaron pero quiere hacerlo a su manera, sin renunciar a sus actitudes idolátricas, a muchas de esas actitudes que hoy consideramos atávicas.

Por todo ello pensamos que no es casual que la Europa Moderna haya expresado actitudes de manifiesta arrogancia, autocomplacencia y etnocentrismo. Cerrada en sí misma, ha querido '*civilizar*' a su manera a las otras culturas, asimilándolas, olvidando la histórica deuda que contrajo con ellas, considerándolas primarias y atrasadas *sine die.* Hasta ahora los pueblos europeos no han querido reconocer que ese atraso ha sido consecuencia, entre otros factores, de su política militarista y colonial y han preferido ejercer una superioridad cultural basada en criterios étnicos, caracteriológicos, climáticos o existenciales que no se sostienen.

El naciente siglo XX europeo asistió complacido a la caída de la última estructura política importante de las Gentes del Libro. La clausura de *La Sublime Puerta* por Kamal Attaturk señala el fin del Imperio Otomano, el último paradigma multicultural y multiconfesional integrador de pueblos y culturas, que se hallaba entonces en la fase final de una prolongada decadencia. La *Declaración de Balfour,* en 1917, traza a regla y compás unas fronteras hasta ese momento inexistentes en el Medio Oriente, mientras las potencias occidentales comienzan a repartirse el sustancioso botín de las materias primas, sobre todo el petróleo.

El panorama sociopolítico y cultural de los pueblos de mayoría musulmana es hoy de todos conocido: regímenes coloniales o postcoloniales, monarquías medievales, corrupción y clientelismo generalizados, profundas diferencias sociales y niveles de vida infrahumanos en muchos casos, oscurantismo y guerra, a pesar de ser, en muchos casos, muy ricos en materias primas y recursos naturales. Nada que ver con las situaciones y momentos en los que el islam había podido expresar su propia naturaleza y sus genuinas estructuras sociales y culturales, su capacidad civilizadora.



Declaración de Balfour. 1917

Occidente podía al fin respirar con tranquilidad. La Europa del siglo XX no ve ya en el islam la vía unitaria y racional que posibilitó su propio nacimiento civilizacional sino el molesto testigo de su incapacidad para construir una identidad y una política comunes a todos sus pueblos sin tener que recurrir a definirse *"frente al otro".* Asistimos continuamente a la deformada visión del islam y de los musulmanes que persiste en la iconografía de los medios de comunicación occidentales: pueblos atrasados que emigran hacia el mundo desarrollado huyendo del fanatismo y de la pobreza, terrorismo, guerras interminables entre tribus incultas.

Rara vez se menciona que a estos pueblos se les han impuesto a sangre y fuego un modelo cultural, un sistema económico y una visión del mundo que no se corresponden con su sensibilidad ni con su tradición, que así se les ha aculturizado sistemáticamente en un proceso de dominio, conquista y genocidio. La historia está ahí y aquí, y aún no ha terminado.

Esta prepotencia y la falta de humildad intelectual han hecho de la Europa moderna un bloque narcisista y autosuficiente hasta no hace mucho tiempo, tal vez hasta la eclosión de la conciencia posmoderna de los años ochenta. Sin embargo, el pensamiento contemporáneo asiste a un cambio de actitud que se refleja en la aparición de nuevas ideas y valores

LUNA Y POSTMODERNIDAD

Revista La Luna, Nº 2. Madrid, 1983

como la multiculturalidad, la sociedad multirreligiosa o la diversidad cultural.

Estas ideas se transmiten a través de las nuevas herramientas de comunicación que prometen un acceso universal a la información y al conocimiento. Pero todavía, cuando el historiador, el intelectual o el artista occidentales quieren profundizar en los fundamentos de sus culturas buscando referencias que le ayuden a comprender su contemporaneidad encuentran inevitablemente las manifestaciones de una dualidad estructural, las supuraciones de una herida que no termina de cerrarse.

Hasta este agonizante final del siglo XX no hemos comenzado a encarar estas cuestiones con cierta lucidez y honestidad. Pero, al mismo tiempo, el pensamiento único que ahora se abre paso tratando de definir la forma de vida que sufrimos, no propone soluciones o lecturas satisfactorias e integradoras y se limita a representar y reproducir unos hechos determinados, las inflexiones fundadoras y los mitos legitimadores de su propia historia o biografía colectiva, dificultando con todo ello la posibilidad de enfrentar un proceso de revisión de las ideas y de los valores modernos. No es, pues, extraño que el pensamiento crítico se haya visto progresivamente marginado de los grandes medios de comunicación de masas y, finalmente, del lenguaje institucional.

El viejo paradigma continúa autorreproduciéndose al mismo tiempo que tratando de parecer diferente de sí mismo. Cuando la modernidad no puede ya sostener ni enfrentar sus postulados ni sus valores, la cultura occidental se autodeclara posmoderna. Cuando la abstracción implica un cambio en la conciencia del ser humano, el artista se ve abocado a reivindicar de nuevo la figura, aunque ahora sea para testimoniar su propia disolución en el devenir de la historia del arte.

El sacrificio de la figura en los altares de las instituciones culturales contemporáneas es una afirmación profunda y tardía del antropocentrismo moderno, una estrategia para poder reproducir *ad infinitum* los mitos que legitimaron su poder.

Como ha ocurrido tantas veces, los artistas han expresado las inquietudes profundas de los pueblos. La vocación unificadora y sintetizadora surgida en muchos movimientos y escuelas occidentales a comienzos del siglo XX se encuentra con la dificultad insoslayable de que el proceso cultural europeo se hallaba entonces en una fase predomi-

nantemente analítica, que le llevará más tarde, según va avanzando el siglo, hacia su propia deconstrucción. En aquel momento la dualidad estructural se estaba consolidando en un sentido ideológico y político y aún no era posible extraer ninguna síntesis porque la explicitación dialéctica y violenta de la herida cultural obligaba a investigadores, pensadores y artistas a tomar partido en uno u otro sentido. Las escasas personalidades que pudieron atisbar conclusiones globales o unitarias fueron, como hemos visto, desplazadas del proceso sociopolítico, o asistieron momentáneamente a su génesis para ser posteriormente alienadas de él.

Bauhaus. *Cartel*. 1923

La Escuela Bauhaus

Uno de los intentos más fructíferos de realizar una síntesis fue sin duda alguna la Escuela Bauhaus. Nacida en 1919 en Weimar, Alemania, recién acabada la Primera Guerra Mundial, supone un serio intento de unificar las disciplinas artísticas a la luz de los nuevos conceptos y actitudes que estaba generando el siglo. El arquitecto Walter Gropius recibe de las autoridades alemanas el encargo de unificar la Escuela de Bellas Artes de Sajonia y la Escuela de Artes Aplicadas.

La idea subyacente implicaba una metodología unitaria, integradora de las artes y los procedimientos, y la declaración programática no dejaba lugar a dudas: pintores, escultores, artesanos y arquitectos debían descubrir las relaciones formales y estructurales del edificio desde una acción complementaria y unificadora. No existe distinción entre arte y artesanía. Para ello se hacía necesario codificar los medios de expresión plástica en orden a establecer un sistema integrado de enseñanza de las artes, introducir el concepto de diseño como medio de expresión artística, enseñar técnicas de composición a los artesanos y promover la creación de talleres.

Esta concepción de las artes plásticas chocaba con la idea renacentista del artista-genio y era, por decirlo así, más contemporánea, más ajustada a las necesidades de la sociedad moderna. Se empezaba a manejar el concepto de lo funcional en el arte como un objetivo a alcanzar en el progreso de la creación. La metodología didáctica de esta escuela expresa con bastante claridad sus intenciones. La enseñanza atendía tanto a los aspectos materiales como a los conceptos y procedimientos. Se impartían cursos de composición y armonía.

Herbert Bayer. Diseño tipográfico. 1926

La diferencia fundamental entre sus postulados y los del Constructivismo residía en que, para este último, el objetivo era mejorar las condiciones materiales de la sociedad y de la cultura, mientras que para los bauhasianos el objetivo era conseguir la unidad de las artes en el contexto sociocultural de su tiempo. En la Bauhaus encontramos de nuevo a Kandinsky y a Klee, a Feininger y a Lazlo Moholy-Nagy, entre otros muchos.

El análisis de los materiales revelaba nuevas posibilidades y usos, diferentes en muchos casos de los tradicionales. El hecho de que el artista entrase en contacto con ellos implicaba un conocimiento de los recursos plásticos que el propio material comporta. Para la idea bauhasiana, el material es un elemento imprescindible en la construcción de la obra de arte, ya que no se considera a ésta un producto meramente intelectual. Esta idea chocaba con algunas posiciones de vanguardia que abogaban por un arte más de la concepción que de la realización material.

Uno de los aspectos más interesantes de este movimiento reside precisamente en el equilibrio que pretende alcanzar entre el pensamiento y la técnica. Filosofía y producción industrial no parecen estar aquí separadas sino hermanadas unitariamente. Esta receta equilibrada estaba lejos del callejón sin salida de la solución materialista pura y dura del Constructivismo, y del mundo caótico e imprevisible del movimiento Dadá y del Surrealismo. Parece haber asumido *a priori* una de las consecuencias finales tras el análisis post-conceptual que tendrá lugar más tarde, en la década de los setenta; a saber: que en última instancia para que existan artes plásticas ha de existir un soporte visible, pues a partir de la desaparición de éste, las artes visuales desembocan en los ámbitos de la Filosofía y de la Lingüística.

En este sentido resulta de lo más interesante la concepción kandinskiana de los medios de expresión plástica. Para el Kandinsky de la Bauhaus un triángulo o un cuadrado están llenos de significado. El conocimiento de estas estructuras y de su uso en la historia del arte y de la cultura es un recurso de primer orden a la hora de establecer un vocabulario y una gramática visuales. No hay que olvidar que la tradición de Kandinsky, como la de la mayoría de los bauhasianos, es unitaria y semita, ya que él —judío de origen ruso— pertenecía cultural y espiritualmente a las Gentes del Libro, por lo que no debe sorprendernos demasiado que la concepción del mundo que implica su pensamiento sea universalista e integradora.

Imbuido de las ideas teosóficas orientales importadas a Europa por Blavatsky, Kandinsky ve en todas las manifestaciones de la existencia una realidad única que se nos muestra plural, debido fundamentalmente a nuestra imperfección y a nuestra ignorancia. Su vocación unitaria está patente en los vínculos estructurales que dice encontrar entre realidades diferentes.

Forma y color son realidades que no existen separadas. En la diversidad de sus manifestaciones podemos encontrar resonancias y afinidades en cuanto al sentido, al significado. Las correspondencias que establece entre las tres formas elementales —Triángulo, cuadrado y círculo— y los colores primarios —Amarillo, rojo y azul— han de ser verdaderas aunque no pueda comprobarlo experimentalmente. Kandinsky '*sabe*' intuitivamente que tiene que ser así, pero no puede demostrarlo empíricamente.

Más adelante intentará proponer un modelo de arte total en el que a la forma y al color se sume el sonido, integrando así la música. Formas, colores, sonidos, olores, todas las manifestaciones existenciales componiendo la danza creativa de lo único. Se comprende que, para las sensatas mentes de los racionalistas dogmáticos de su tiempo, estas propuestas fueran consideradas como la consecuencia de un delirio místico. Sin embargo, en sus preocupaciones tenían un lugar importante las consideraciones científicas. No era un mago espiritista. Muy al contrario, se preocupó de las relaciones entre ciencia, arte y espiritualidad a unos niveles mucho más profundos que lo habían hecho otros artistas anteriores menos estigmatizados.

La geometría constituyó uno de su medios de conocimiento y expresión predilectos. El análisis de las formas fue uno de los ejercicios que más enfatizó en su actividad pedagógica. Le resultaba necesario abordar el conocimiento de las estructuras elementales en sí mismas, desligadas de la tradición representativa, del mundo de la apariencia visible, liberadas de las servidumbres políticas e ideológicas. En su obra *Punto y Línea sobre el Plano*, Kandinsky analiza estos elementos básicos y apunta a la necesidad y posibilidad de establecer una gramática visual. Al hablarnos del punto, nos dice:

"Cada fenómeno puede ser experimentado de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios sino ligados al fenómeno y determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-in-

Kandinsky. *Correspondencias forma/color*

Josef Albers. *Cubo*

terioridad. [...] *El punto geométrico es invisible* [...] *Habla, sin duda, pero con la mayor reserva. En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio.* [...] *...es símbolo de no-existencia. El Punto es, además, en su exterioridad, simplemente el elemento práctico que desde niños hemos conocido. El signo exterior se vuelve costumbre y oscurece el sonido interior del símbolo.* [...] *La línea geométrica es un ente invisible. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del Punto."* [16]

La proposición de Kandinsky de que el punto es el elemento básico de la gramática visual, origen y fundamento de los restantes sustantivos, de la línea y del plano, así como la reivindicación de la naturaleza simbólica de este repertorio, no podían provenir más que de las concepciones unitarias subyacentes al sincretismo teosófico, pero: ¿De donde bebió este movimiento espiritual que tanta influencia tuvo en algunos de los más importantes artistas occidentales del siglo XX?

Muy poco tiempo después de leer las obras básicas de Kandinsky surgió en mí un inusitado interés por el islam que me llevó a indagar en la espiritualidad musulmana, sobre todo en la gnosis contenida en el sufismo. Habiéndome ya reconocido musulmán, cayó en mis manos un texto que me resultaba misteriosamente familiar. Eran algunos fragmentos escritos por uno de los más grandes gnósticos musulmanes del siglo XX, el *Sheij* Ahmad Al 'Alawi, de Mostaganem, Argelia, recogidos y publicados por el médico y escritor británico convertido al islam, Martin Lings, quien había tratado al *Sheij* durante una enfermedad y que, más tarde, escribiría una de las más importantes biografías del Profeta Muhámmad escritas en lengua no árabe.

Lings escribió la biografia del *Sheij* Al 'Alawi e incluyó algunos fragmentos de sus obras que éste le facilitó. Además de subyugarme el contenido de los textos, pude vislumbrar uno de los vínculos escondidos de la historia del arte contemporáneo. Algunos pasajes son reconocibles:

"Cada vez que hablo del Punto, entiendo por Ello el Secreto de la Esencia, llamado Unidad de la Percepción —Wahdat al-Shuhud— [...] *El Punto se halla en estado de tesoro oculto antes de su propia manifestación como Alif* [la línea vertical primera, la primera manifestación]*, y las letras se hallaban extintas en la esencia secreta del Punto hasta que éste manifestó lo interior exteriormente, revelando, al revestir las di-*

16. KANDINSKY, Vasili. *"Punto y Línea sobre el Plano"* (Barral. Barna, 1984)

versas formas de las letras visibles, lo que había sido velado... La diferenciación analítica procede de la integración sintética, y todo está integrado en la Unidad de la Percepción, simbolizada por el Punto. [...] *Precisamente, el Punto, a diferencia de los demás signos, no puede ser limitado por una definición. Trasciende todo lo que se puede encontrar en las letras en materia de longitud, pequeñez o sinuosidad.* [...] *El Punto estaba en su estado principal de secreto absolutamente independiente, en el que no hay separación ni unión, ni antes ni después, ni anchura ni longitud. La primera manifestación del Punto, su primera apariencia definible fue el Alif..."* [17]

Leyendo estos textos no podía sino acordarme de aquellos otros escritos que tanto me ayudaron poco tiempo atrás, aquellas reflexiones de Kandinsky que me habían resultado tan sugerentes y reveladoras. Más tarde supe que Kandinsky había estado en Argelia en la época inmediatamente anterior a la redacción de su obra fundamental. En ese tiempo, algunos miembros de la Sociedad Teosófica visitaron las *tariqas* —cofradías— sufíes de Egipto y el Norte de África, y tuvieron ocasión de conocer a algunos de sus maestros. Por entonces circulaban por el Magreb los textos impresos del *Sheij* Ahmed Al 'Alawi, siendo más que probable que Kandinsky o alguien de la Sociedad Teosófica los leyera o entrase directamente en contacto con alguno de estos maestros.

Desconozco si existe alguna referencia al respecto, pero no me caben demasiadas dudas sobre el origen sufí, islámico, unitario, de la concepción propuesta por Kandinsky, que está en la base de los más interesantes movimientos de la plástica contemporánea occidental, entre ellas la de la Bauhaus, cuya propuesta implica uno de los intentos más equilibrados y fructíferos de abordar síntesis a lo largo de todo el siglo XX. La Bauhaus no excluye ningún aspecto del quehacer artístico. Integra los materiales, los conceptos y las técnicas, el artista y la sociedad, la forma y la función, la artesanía y el arte.

Con el proyecto bauhausiano, la concepción unitaria volvía a manifestarse en el panorama de la cultura occidental en la manera que siempre le fue propia: abstracta —léase concreta— funcional, simbólica, espiritual y sensual al mismo tiempo, no ilusionista, no engañadora, presentativa y orgánica, accesible a todos los seres humanos. Esta concepción iba a cuestionar el darwinismo cultural, que consideraba, hasta ese momento, que la historia del arte y de la cultura seguía inevitablemente una curva ascendente cuyo último tramo estaba siendo trazado

Kandinsky. *Punto y líneas.* 1923

17. LINGS, Martin. *"Un santo sufí del siglo XX. El Sheij Ahmad Al 'Alawi. Su herencia y su legado espirituales".* Biblioteca de Estudios Tradicionales. Taurus. Madrid 1982

Walter Gropius. *Armchair*

por el espíritu ilustrado, racionalista y científico de la Europa moderna.

Así, algunos artistas comenzaron a darse cuenta de que muchos conceptos que se consideraban modernos estaban ya enunciados con toda claridad en las tradiciones artísticas de otros pueblos, en diversos lugares y momentos de su historia. Parecía cosa cierta que se estaban retomando una actitud y una concepción de la obra de arte que tenían claros antecedentes en la tradición de las culturas abstractas, sobre todo entre las Gentes del Libro. Efectivamente, el mismo Walter Gropius sueña con la construcción unitaria del nuevo edificio, donde:

"...arquitectura, escultura y pintura encuentren su unidad, emergiendo de las manos artesanales que lo elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de la nueva fe."

Y sigue diciendo:

"...las obras volverán a encontrar el espíritu arquitectónico que perdieron en el arte de los salones." [18]

Con lo que el concepto renacentista quedaba así claramente rebasado y se retomaba una actitud en la que pintores, escultores y arquitectos se ocupaban de una misma y única creación, alentados por el sentido funcional de los edificios y por las solas leyes de la generación de las formas. Pintura, escultura y arquitectura dejaban de ser disciplinas autónomas y se convertían en aspectos de una misma problemática estructural y formal. Parecía que la herida empezaba al fin a cerrarse.

Paradójicamente se mantenían actitudes analíticas y cientificistas dentro de una concepción trascendentalista y metafísica. Esta es una de las diferencias fundamentales con la teoría constructivista. El mismo Kandinsky nos advierte que sus intenciones no son tanto enseñar el arte como desarrollar un espíritu crítico y observador de los hechos naturales, con objeto de sacar conclusiones que puedan servir a la creación.

Los diseños de Gropius expresan claramente la filosofía subyacente: sillas cuya estructura surge de las posibilidades materiales del tubo de acero, lámparas cuyo soporte es el propio cable, etc. Las obras empiezan a mostrar las posibilidades estéticas del diseño industrial mientras que la arquitectura se libera poco a poco de la superestructura, del

18. STANGOS, Nikos. *"Conceptos del arte moderno".* Alianza Forma. Madrid, 1989

adorno. Se busca —como también buscaban los artistas de *De Stijl*— una economía de medios importante, decir más con un mínimo de elementos conceptuales y materiales.

La viabilidad del proyecto bauhasiano y su coherencia hicieron que a los cinco años de su apertura comenzaran a notarse sus efectos en la sociedad que lo vio nacer. La estructura política se sintió molesta. Ya no había emperador —la destitución del Kaiser había coincidido con el inicio de la Bauhaus— pero ahí estaba todavía el Viejo Imperio con sus guardianes ideológicos, que veían cómo los nuevos conceptos atentaban contra su sensibilidad burguesa secular, iconográfica e indoeuropea. La escuela se traslada entonces de Weimar a Dessau, a un edificio diseñado por profesores y alumnos dentro de una concepción orgánica y funcional en la que el mobiliario es proyectado como inherente al propio edificio, como prolongación de las necesidades del hábitat.

En esta segunda fase remite la tendencia pictórica ejercida por Kandinsky y Klee y se da mayor cabida a la geometría, a la matemática y a la tecnología. Los talleres comienzan a desplegar una actividad febril, realizando encargos concretos que inundaron la producción industrial mientras se difundían los diseños arquitectónicos, materializándose en edificios que empezaban a ser habitados. La idea comenzó entonces a penetrar en el tejido social de una forma tangible. El crecimiento de los talleres propició la creación de cooperativas que pronto se alinearon con el movimiento sindical.

De nuevo, en medio de la turbulencia política de la Alemania de 1932, la escuela se traslada a Berlín, donde tras un corto período ve cómo la Gestapo cierra sus puertas. El grueso de la intelectualidad judía de Alemania emigra en una nueva diáspora, fundamentalmente hacia Norteamérica. En ese mismo movimiento migratorio salió también Wilhelm Reich, de quien ya hemos hablado a propósito de la actitud holística contemporánea. Estados Unidos acogerá a estos científicos y artistas, los cuales proseguirán la experiencia Bauhaus al otro lado del mar.

La ideología nacionalsocialista era inequívocamente una revitalización de la vieja idea indoeuropea del imperio, antisemita y aria. Los semitas fueron definidos como enemigos raciales y culturales. Se cerraba así, dramáticamente, una página decisiva de la historia europea. La derrota alemana y la nueva configuración señalarán una estación cultural,

Ritweld. *Silla Bauhaus*

Paul Klee. *Leyenda del Nilo*

identitaria e ideológica diferente.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Alemania —y por extensión Europa— quedarán divididas por un muro que explicitará material y geográficamente la herida secular. El problema se planteó abiertamente. Los años que siguieron fueron llamados *"de la Guerra Fría",* un equilibrio en tensión que —salvo esporádicos y poco creíbles episodios— se rompe con la disolución del bloque comunista a fines de los años ochenta, momento en que afloran los nuevos y débiles valores identitarios y culturales de la posmodernidad.

A lo largo de esta reflexión general hemos visto el desarrollo de la vocación analítica en la historia del arte occidental de la primera mitad del siglo XX, constatando el desarrollo extremo del análisis y el primer intento serio de sacar conclusiones concretas adaptadas a la nueva realidad sociocultural, a una sociedad crecientemente tecnológica. El siglo XX ha sido un tiempo en el que los acontecimientos históricos se han sucedido de manera vertiginosa. La era de la velocidad ha hecho honor a su nombre.

Hemos asistido a profundos cambios en las concepciones del mundo, del ser humano y de la realidad. Todavía hoy, a las puertas del nuevo siglo, estamos lejos de poder valorar en su justa medida los acontecimientos vividos, y no por falta de perspectiva sino por la dificultad de organizar la desbordante cantidad de información de que disponemos con un criterio coherente, unitario, que de sentido a nuestra condición y existencia.

Las teorías que hoy en día manejan los científicos nos parecen aún alejadas de nuestra cotidianeidad pero vivimos las consecuencias que tienen sobre nuestras formas de pensar y vivir. En líneas generales, ciencia y creencia, postmodernidad y tradición se dan la mano a las puertas de un nuevo siglo, en un momento en que la humanidad empieza a ser consciente de sí misma y de que es una sola, cuando se acelera el proceso de globalización a través de las leyes del mercado.

En nuestro intento de contrastar resultados y comparar actitudes vamos a realizar ahora un recorrido, saltando en el tiempo y en el espacio, hacia una concepción diferente de la realidad y del mundo. Vamos a tratar de hacer un análisis de la concepción islámica de las artes a través del desarrollo concreto que aparece expresado en la plástica hispanomusulmana. A partir de ahí emprenderemos un análisis compara-

5

Actitudes islámicas ante las artes plásticas

Los medios abstractos de expresión y el concepto de shirk

"¿Hay otro creador distinto de Allah, que os provea del cielo y de la tierra el sustento?. No hay más dios que Él."

(Corán, 35-3)

Uno de los problemas más frecuentes que el estudioso occidental encuentra al acercarse al hecho artístico generado por el islam es la heterogeneidad y diversidad de sus manifestaciones, la profusión de tradiciones que en él convergen. Uno de sus caracteres sobresalientes es la vocación de síntesis que parece presidir las actitudes de artesanos y artistas en medio de una inagotable diversidad de expresiones, que se suceden durante más de un milenio.

El término islámico abarca, en lo concerniente a las artes, un territorio que va mucho más allá de la adscripción religiosa. Comprobamos que existen un arte islámico judío y un arte islámico cristiano, por vivir estas comunidades inmersas en los territorios donde el islam era la forma de vida más generalizada.

Tradicionalmente se ha considerado que el islam implica un modelo social que integra las diferencias culturales de los distintos pueblos en una síntesis asequible y sencilla. Según el historiador del arte Oleg Grabar, no

Alfombra. Diseño tradicional
Marruecos. Siglo XX

Al Hamrra. *Mosaico nasrí*. Siglo XIV

se puede usar la expresión *'arte islámico'* en el mismo sentido en que se utilizan las de *'arte cristiano'* ó *'arte budista'.* Grabar reconoce que: *"...existe algo peculiarmente evasivo y aparentemente único en el adjetivo 'islámico' cuando se aplica a cualquier aspecto de la cultura exceptuando a la propia fe."* [19]

Habría que comenzar hablando de las bases sobre las que se asienta el islam, de sus concepciones y creencias fundamentales, y de las tradiciones espirituales y culturales en las que se inserta y arraiga. Es el islam la última de las expresiones históricas de la llamada tradición profética, propia de los pueblos de la escritura o Gentes del Libro, *Ahl al Kitab*. Dicha tradición, secularmente transmitida por los pueblos semitas, se ha desarrollado ininterrumpidamente desde los primeros tiempos históricos. La concepción básica derivada de su creencia fundamental es el unitarismo, es decir, la creencia de que existe una única realidad creadora a la que el hombre debe adoración. Esta tradición ha sido malamente definida por el orientalismo académico como monoteísmo.

De la existencia de esa Realidad Única se desprende que las manifestaciones de su poder creador, aquello que percibimos como un mundo de multiplicidad y diversidad, no es real en un sentido absoluto sino relativo, dependiente, contingente y abocado a la desaparición. La palabra árabe *islam* tiene como traducción aproximada al castellano la de *"sometimiento o adecuación a la realidad única",* y *muslim*, término que normalmente se traduce como 'musulmán', sería literalmente *"aquel que vive sometiéndose o adecuándose a la realidad única."*

Esta creencia no es ni mucho menos nueva. Cuando el mensajero de Dios, Muhámmad, la paz sea con él, recita las primeras suras del Corán, en el siglo VII de la era cristiana, nos habla de los *"pueblos de la Escritura"* de quienes descienden los creyentes. No está hablándonos de algo nuevo sino que nos remite a una larga tradición que lograba en ese momento —gracias a la mediación profética del último de sus transmisores— expresar dicha creencia y la cosmovisión correspondiente de forma sencilla y asequible. Por otra parte, se trata de una creencia y una forma de vida que ha evolucionado secularmente en tensión dialéctica con tradiciones y formas de vida diferentes.

Por ello, para abordar un análisis de las actitudes islámicas ante las artes habríamos de remontarnos a la tradición de la que forma parte el islam, y de la que es su histórica y genuina continuación. Esta tradición

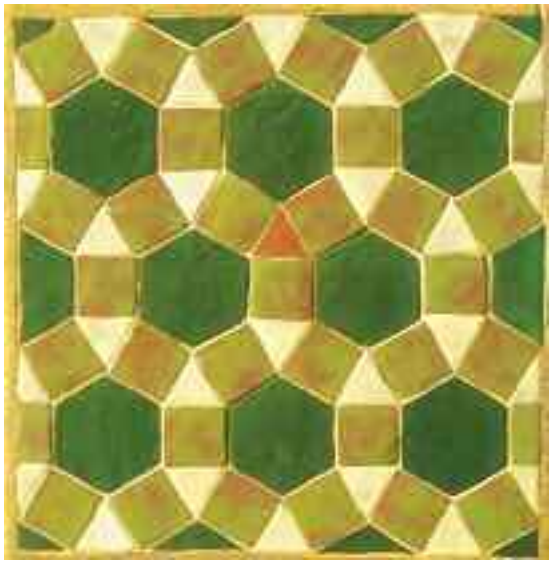
19. GRABAR, Oleg. *"La formación del Arte Islámico".* Editorial Cátedra. Madrid, 1973.

es el unitarismo de los pueblos de cultura semítica, y es tanto la de los judíos como la de aquellos cristianos orientales que la oficialidad romana definió como herejes —principalmente donatistas y arrianos— porque no aceptaron el dogma de la Trinidad. Como dijimos, esta tradición se ha servido normalmente de medios abstractos de expresión visual.

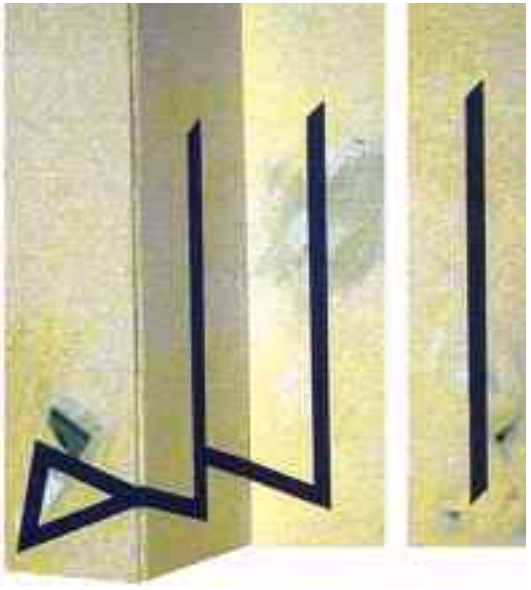
A menudo se afirma que la tendencia a los medios abstractos de expresión en el arte islámico es consecuencia de la prohibición que establece el Corán de representar animales o seres humanos. Esta afirmación no es cierta, pues en ningún pasaje del Corán se explicita nada parecido. En muchas manifestaciones del arte islámico existen representaciones figurativas —recordemos el arte iraní ó las tallas de marfil de Madinat Az Zahra— pero no son la norma. La causa de esa vocación abstracta habría que buscarla más bien en la concepción y experiencia de la realidad que implica el hecho de ser musulmán, unitario, y en las actitudes expresivas que dichas concepción y experiencia generan.

Allah —Dios— es para el musulmán la única realidad. Nadie hay, por tanto, que pueda conocerLe. De su naturaleza o esencia nada podemos saber puesto que trasciende cualquier adjetivo o cualidad particular. No podemos definirlo, puesto que tal definición lo limitaría y Él es el Inmenso e Ilimitado. El musulmán tiene plena consciencia de que no puede verLe pero constata su existencia en la multiplicidad de la creación, en los hechos más simples de su cotidianeidad. Allah es el creador de todo lo existente y el hombre es su *jalifa* en esta tierra, su más fiel manifestación creadora, la criatura distinguida con la racionalidad y con el lenguaje, que tiene sobre sí la responsabilidad —*ajlaq*— de *"cuidar de la creación"*, el usufructuario superior. Vemos ya aquí expresada una concepción diferente en cuanto al papel desempeñado por el ser humano con relación a la naturaleza, concebida ésta como una creación dinámica y diversa que le incluye.

La concepción indoeuropea nos habla de una naturaleza poderosa y llena de misterios, exterior, que el ser humano *"tiene que conquistar y dominar"*. Aquí por el contrario se nos habla de la responsabilidad que tiene la criatura humana sobre las demás criaturas en virtud de una superioridad que se manifiesta en el lenguaje y en la escritura, algo así como una razón ya establecida y propia. El ser humano es parte de la naturaleza, de la creación. No es ésta precisamente una concepción arrogante o imperialista ya que no se enfatiza el derecho sino la responsabilidad. Con relación a la unicidad de Allah, leemos en el Corán:



Muhámmad Yusuf. *Composición mosaico*
Exposición IAC. 1994



Hashim Cabrera. *Caligrafía del Nombre de Allah. Exposición IAC.* 1994

"Allah no perdona que se Le asocie. Pero perdona lo menos grave."

(Corán 4-48)

Al profundizar en ello, vemos que más allá de existir una prohibición acerca de usar de la figuración en las artes, este *ayat* —'*versículo*', pero también '*signo*'— coránico expresa con claridad que la expresión del musulmán está ciertamente muy lejos de explicitar un simbolismo religioso de carácter figurativo o alegórico. Uno de los errores más profundos y que el islam combate con un mayor ardor intelectual es el *shirk*. Podríamos traducir esta palabra árabe por '*asociación*' aunque también podríamos extender su significado más allá, hasta sus consecuencias, y ligarlo tanto a la idea de *"hacer profano lo sagrado como de sacralizar lo profano"* [20]. También hace referencia a todo aquello que nos aliena de lo real.

Ya habíamos visto, en nuestro análisis sobre el naturalismo contemporáneo, la idea de Rothko de que para alcanzar un arte puro había que liberarse de *"las asociaciones finitas que encierran nuestra visión del mundo".* Es precisamente este *shirk*, esta asociación limitadora entre las formas plásticas o las ideas y la realidad, el único inconveniente grave para vivir una existencia unitaria e integradora, una experiencia de verdadero sometimiento a lo real.

Las formas de la creación, las ideas —y, por extensión, todo lenguaje— participan de una naturaleza limitada y limitante, finita y relativa. El lenguaje no puede expresar *strictu senso* la realidad, en un sentido absoluto e integral, sino tan sólo de manera alusiva, referencial o metafórica. El supuesto dogma iconoclasta del islam ha sido, por tanto, una formulación errónea realizada desde la visión exterior propia del orientalismo académico.

Sí es cierto que, en la época en que empezó a difundirse la recitación coránica, existía una oleada iconoclasta que afectó sobre todo al mundo bizantino. Esta iconoclastia era expresión del estado de las ideas en un mundo cuya tradición más importante había sido unitaria y racionalista y que, sin embargo, había convivido durante siglos con las diversas culturas indoeuropeas y sus panteones alegóricos. Las mismas iglesias cristianas orientales estaban exentas de representaciones figurativas y las clases ilustradas consideraban los cultos idolátricos como restos de un antiguo y pagano primitivismo, como un atavismo.

20. AYA, Abdelmu'min. *"Términos difíciles". Verde Islam. Nº 8*. Centro de Documentación y Publicaciones de Junta Islámica. CDPI. Córdoba, 1998 (Pág.83)

La actitud iconoclasta ha emergido en numerosos períodos históricos y suele aparecer asociada a intereses de orden político aunque se arguyeran en muchos casos razones teológicas. Ya vimos cómo los panteones divinales y las imágenes son la expresión del poder político cuando éste trata de legitimarse mediante la imposición del dogma encarnacionista, a través del mito y de la alegoría, estableciendo inevitablemente la estructura piramidal y jerárquica propia de todos los imperios.

La actitudes iconoclastas que puedan existir en el islam se limitan habitualmente a negar las representaciones de Dios y de los profetas, en el primer caso por la evidente imposibilidad de representar la realidad trascendente, y por una simple cuestión de respeto a la dignidad que estos seres humanos excepcionales merecen, en el segundo. Nada se dice en el Corán de la concepción de las artes en un sentido genérico y mucho menos acerca de los sistemas de representación.

Árabes en el desierto. Grabado. Siglo XIX

Sin embargo, a lo largo de toda la revelación coránica podemos encontrar una profunda exhortación a la experiencia estética, al asombro ante la diversidad de la creación y sus sorprendentes e inéditas manifestaciones. Esta actitud aparece resumida en el conocido hadiz: *"Allah es Bello y ama la Belleza."* Hemos de recordar aquí que uno los más bellos nombres de Allah es, precisamente, *Al Yamal*, la Belleza.

También hemos de tener en cuenta que el islam surgió en un contexto sociocultural árabe semita formado por tribus nómadas que hablaban una antigua lengua, poseían escritura y producían un arte abstracto y geométrico. Estos pueblos no tenían tradición ni idea del estado a la manera como se concebía en el mundo grecolatino. El único vínculo intertribal era la lengua: su estado era la palabra. La filogenia común con las culturas vecinas era sobre todo el unitarismo. En medio de estos grupos de ganaderos y mercaderes existían algunos núcleos urbanos en los que se había conservado secularmente la tradición de los unitarios semitas —*hunafa*— descendientes espirituales de Ibrahim —Abraham— la paz sea con él. Estas ciudades jalonaban la Ruta del Incienso por donde circulaban las caravanas que cruzaban la Península Arábiga.

No había conciencia en estos pueblos de la existencia de una estructura política o cultural más allá de la propia tribu sino una matriz lingüística común y una tradición oral ampliamente difundida y compartida por pueblos diversos. Así pues, el modelo cultural urbano que iba a desarrollarse con la expansión del islam comenzaba a edificarse desde los ci-

Peregrinos circunvalando la Kaaba
Meca. Hiyaz

mientos de una concepción unitaria abrahámica que hallaba su continuación natural en la revelación coránica, aunque los habitantes de los desiertos de Arabia eran, en el siglo VII, nómadas profundamente paganizados.

El vínculo ancestral con la tradición unitaria se encontraba en medio del Hiyaz, en la ciudad santa de Meca al Mukarramah. El Corán nos narra cómo Allah mandó a Ibrahim, la paz sea con él, que construyera un santuario con una forma determinada. Esta forma es el cubo —*Kaaba*, en árabe— forma paradigmática que Allah señala al ser humano como punto de referencia en el espacio y en el tiempo. Un cubo vacío cuyas esquinas señalan las direcciones estructurales del espacio. Una forma presta a contenerlo todo por su propia naturaleza esencial.

Cuando el Profeta Muhámmad, la paz sea con él, conquista Meca, su ciudad natal, tras haber tenido que huir de ella debido a la persecución que sufrió por parte de los nobles de su propia tribu, la Quraishí, encuentra el milenario santuario rodeado de ídolos y la Kaaba decorada interiormente con pinturas de deidades paganas e incluso un fresco representando a la Virgen de Constantinopla con el niño. El rechazo de la idolatría aparece entonces expresado en el Corán, al revelársele el *ayat*:

"La Verdad ha llegado y se ha disipado lo falso. Ciertamente lo falso está destinado a disiparse."

(Corán: 17-81)

Existe una clara conciencia en el islam —y en general en toda la tradición unitaria— de que la representación mediante imágenes es ilusionista y engañosa, de que no ayuda al ser humano en su comprensión de la realidad sino que, por el contrario, le añade confusión. Sin embargo, no existen en el Corán prohibiciones expresas referidas al naturalismo en general. Por tanto, habría que entender esta vocación abstracta como la consecuencia de una actitud más que como el fruto de una prohibición.

Por otra parte, no tenemos noticia de que haya existido, en ningún momento del desarrollo del islam histórico, un conjunto codificado de reglas de representación visual o acerca de la creación artística, ni dogmas estéticos de ninguna clase. Este es uno de los escollos más importantes que encuentra el investigador occidental a la hora de valorar

el hecho islámico en el terreno de las artes.

No existe una prohibición expresa del naturalismo y prueba de ello es la profusión icónica en los comienzos de la expansión del islam y el uso frecuente de la representación figurativa en la tradición islámica iraní, tan próxima al universo cultural indoeuropeo. Sin embargo, a medida que el islam va cristalizando en las diversas culturas que atraviesa, puede observarse una creciente vocación abstracta en los medios de expresión visual y un sentido cada vez más funcional. Estas concepciones no codificadas previamente tendrían que ser entonces el resultado de una actitud, de una manera de vivir y concebir la existencia, como señalábamos al principio.

A propósito de la consideración de las artes en el pensamiento islámico, puede resultar esclarecedora la opinión del místico y teólogo del siglo XII Al Gazzali cuando dice que: *"el corazón del hombre ha sido constituido de tal manera por el Todopoderoso que, como el pedernal, tiene un fuego escondido que es despertado por la música y la armonía, dejando al hombre postrado en éxtasis."*

Ecos del mundo superior, mundo del espíritu y de la belleza, estas armonías le recuerdan al ser humano su origen y le ayudan a recobrar un estado de inefabilidad. Sigue diciéndonos Al Gazzali que: *"...su efecto es tanto más profundo cuanto más simples y propensas son las naturalezas sobre las que actúan."*

Aunque el místico teólogo se ocupa de la música y de la danza, sus conclusiones pueden hacerse extensivas a las demás artes, sobre todo, si tenemos en cuenta la dimensión sugestiva, más que comunicativa, que se atribuye a estos lenguajes *"que no ponen en el corazón nada que no estuviera previamente en él, sino que simplemente avivan la llama de las emociones dormidas."*

Aparece aquí la legitimación de las artes desde un punto de vista espiritual, en función de su capacidad de provocar el recuerdo de lo real —*dikr*— y facilitar al ser humano la conciencia desde su centro profundo, el corazón, *qalb*. Gazzali sitúa la licitud o ilicitud de las artes en las consecuencias que sobre el ser humano tienen las experiencias de esas armonías que componen la creación, más que en el terreno de los géneros o de los procedimientos. [21]

Miniatura persa. Siglo XV

21. AL GAZZALI. *"La alquimia de la felicidad".* Editorial Sufi. Madrid, 1993

Caligrafía de la Shahada. Relieve
Piedra arenisca. Marruecos

La base conceptual sobre la que se asienta la experiencia islámica de la realidad —también su consecuencia existencial y su visión del mundo— está claramente contenida en la *shahada* o testificación primera y esencial que hace todo musulmán: *"La illaha illa Allah"*. El musulmán, *'aquel que se somete a la única realidad',* testifica mediante estas palabras, casi constantemente, muchas veces cada día de su vida, que *"no existen iconos, dioses, figuras o realidades excepto Allah, la Realidad Única"*. Las profundas consecuencias conceptuales y existenciales que se desprenden de esta afirmación son la base del *'ilm at Tauhid* ó Ciencia de la Unidad.

La *shahada* nos lleva a considerar y a vivir realmente que aquello que pertenece a la creación es, por decirlo de alguna manera, ilusorio, diverso, relativo, finito, contingente y destinado a desaparecer. A la luz de esta simple y profunda evidencia habremos de dilucidar algunas actitudes islámicas ante las artes plásticas, deconstruyendo muchos de los tópicos sin base ni sentido que encontramos en la abultada enciclopedia orientalista, incluso entre sus más recientes y académicas definiciones.

El musulmán considera a Allah como único creador. Pretender entonces emularle no tiene sentido. Por esa razón no existe en el arte islámico una vocación de originalidad en el sentido de enfatizar la autoría individual a la manera en que ha existido, por ejemplo, en la Europa moderna desde el Renacimiento.

Tampoco el artista musulmán trata de representar de forma mimética lo que ya existe, de recrear la creación. Por el contrario, como más adelante veremos, su vocación expresiva nos presentará el propio proceso creador de una manera simple y, sobre todo, estructural, como expresión vital de la diversidad. Para la tradición de las culturas del Libro no es necesaria la alegoría icónica como soporte explicativo de la realidad y de la creación, ya que estas culturas poseen una amplia tradición en el uso literario del símbolo a través de la metáfora y de la analogía.

El simbolismo está sobre todo contenido en la Revelación, en la Recitación, en la Escritura. En el pensamiento y en el sentimiento del islam, el Corán es el símbolo por antonomasia, donde están contenidos los *ayats* —signos— para los dotados de vista y oído, para los dotados

de intelecto. No es necesario traducir o racionalizar sus significados mediante un panteón antropomórfico, por lo que las artes visuales islámicas quedan ampliamente liberadas de la función documental y antropológica, exentas de alegoría y reducidas —ampliadas, más bien— al ámbito propio de Forma, Espacio y Color.

Por otra parte, la tradición unitaria no ha vivido al margen de otras realidades culturales. Se ha producido secularmente un contacto en zonas intermedias, de fricción, en las que la iconografía y el naturalismo han impregnado la gramática visual de las culturas del Libro y éstas, por su parte, han inspirado conceptualmente a muchos otros pueblos que vivían en estadios diferentes de desarrollo cultural.

Uno de los rasgos que los historiadores del arte han destacado con más frecuencia con relación al arte islámico es su profunda voluntad de síntesis. El islam incorpora a su repertorio plástico elementos de la más variada procedencia cultural, estilos y épocas, integrándolos mediante una sintaxis que aún hoy resulta difícil de comprender desde la actitud analítica academicista u orientalista hoy en vigor.

Obras tan distantes en el espacio y en el tiempo como las del arte islámico iraní y las del arte hispanomusulmán mantienen entre sí vínculos conceptuales difíciles de precisar para el investigador occidental en medio de la más exhaustiva diversidad de manifestaciones. Un europeo, a la vista de las aljamas de Córdoba e Isfahán, considerará a ambas como obras de arte islámico aunque no pueda decir bien por qué, ni señalar *a priori* los vínculos estilísticos, formales o estructurales que existen entre ellas.

Para tratar de entender esta expresión unitaria y sintética hemos de insistir en el hecho de que para el musulmán la realidad es única y sin fisuras. Tratar de establecer divisiones más allá de lo meramente funcional y aparente resulta improcedente. De manera que todos los segmentos, todas las tradiciones e ideas, van integrándose en esta experiencia unitaria sin que exista una contradicción conceptual irresoluble, con una continuidad y contigüidad misteriosas, sin esa experiencia de interiorización de lo que, en el caso de la tradición occidental, hemos denominado como dualidad estructural.

En la creación plástica del islam la originalidad está claramente supeditada a la integración, a la síntesis. Por otro lado, muchas de las actitudes que expresa el arte islámico son consecuencia de la visión del

Al Hamrra. Hornacina

22. El desarrollo de la estructura especular —reflexiva— propiciaría la escisión interna mediante la progresiva conformación de un yo autónomo separado del mundo. A partir del establecimiento de una conciencia individual '*separada*' el ser humano empezará su largo camino de '*conquista*'. Todo ésto se halla expresado poéticamente en la antigua tradición del Paraíso Perdido, bella metáfora del devenir humano: Cuando el ser humano transgrede su condición unitaria y come del Arbol de la Dualidad, es expulsado del Jardín donde Creador y Criatura son Uno. A partir de ese momento nace la Historia de las Culturas. Estas, unas veces se constituirán en sistemas de control de la animalidad profunda con sus expresivos ritos de domesticación y fertilidad. Otras veces la cultura se modela según formas de vida trascendentes reveladas por la Divinidad que tratan de armonizar aquello que se halla escindido dentro el ser humano. Léanse las grandes tradiciones unitarias con su acento puesto en el principio de Unidad de la Realidad.

mundo que el musulmán adquiere al oir la recitación, el Corán, paradigma simbólico y herramienta de conocimiento. Una de dichas consecuencias es que no existe en la experiencia del ser humano una oposición estructural entre naturaleza y cultura.

Las obras de la naturaleza y las del ser humano pertenecen a la sola creación de Dios. El ser humano vive inmerso en la creación formando parte de ella. Como dijimos, no existe para el musulmán esa vocación de *'conquista de la naturaleza'* tan presente en la tradición moderna occidental. Lo único que diferencia al ser humano del resto de las criaturas es el intelecto —*Aql*—, realidad que implica discernimiento, reflexión y, sobre todo, lenguaje. El ejercicio reflexivo está íntimamente ligado al albedrío, a la posibilidad de elegir entre lo diverso que se muestra en la creación, a la adquisición y expresión de sentido: existe para el ser humano la posibilidad de vivir la unión y la separación, lo uno y lo múltiple, la percepción y el lenguaje.[22]

No existen en el islam artes independientes. Pintura, Caligrafía, Relieve y Arquitectura se desarrollan unitariamente para conformar el hábitat. Los conceptos de utilidad y belleza van indeleblemente unidos. ¿No nos recuerda esto algo? ¿No es ésta una de las aspiraciones que formulará Walter Gropius, a mediados del siglo XX, como modelo unificado de las artes en el proyecto de la Bauhaus alemana? El artista es artesano, conoce las concepciones formales, el manejo de las herramientas y las propiedades de los materiales. Este artista artesano rara vez deja su nombre escrito en las obras, como no sea en algunos objetos suntuarios de altísimo valor.

Este mismo anonimato estuvo también presente en la Edad Media entre los artistas constructores del románico y del gótico, entre cuyas piedras hallamos las marcas de cantería y la memoria estilística de algún maestro excepcional. Este anonimato es también consecuencia y expresión de una actitud derivada de una cosmovisión. No ha estado en el ánimo de estos artistas ser creadores sino herramientas racionales e imaginativas de la creación de Dios.

La síntesis estructural que el arte islámico realiza entre el mundo bizantino y el mundo persa, entre oriente y occidente, se produce como consecuencia de la conciencia unitaria del musulmán, como expresión de su experiencia del *Tauhid*. El islam recoge la herencia helenística a través de Bizancio, sobre todo su dimensión racionalista y científica.

Del mundo iraní toma la sensibilidad oriental y algunos repertorios icónicos de los pueblos asiáticos. Unifica ambas corrientes en un todo indivisible que va conformando una nueva y potente gramática visual.

Tal vez sea esa su gran originalidad: la síntesis. En cada uno de los territorios donde florece el islam se producirá la unión de las culturas anteriores en un arte diferente según hayan sido los elementos previos, pero todas esas expresiones sintéticas y unificadoras tienen un vínculo común que trasciende las coordenadas espaciotemporales y hace que todas esas obras dispares sean reconocidas como obras de arte islámico.

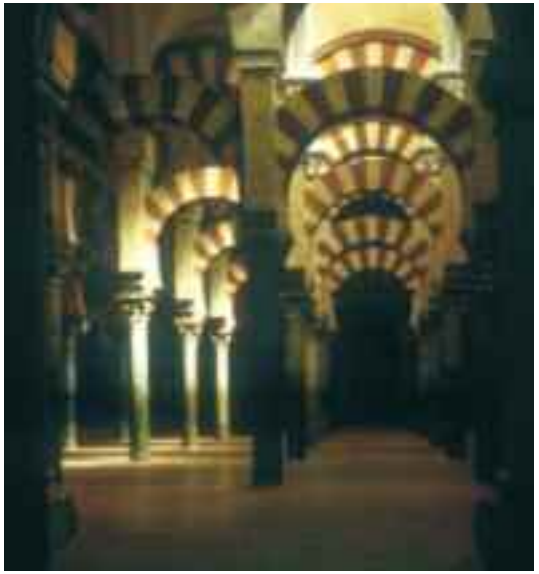
El islam, como toda la tradición unitaria anterior, vive en comunicación permanente con otras visiones y culturas, extrayendo de ellas los conceptos y procedimientos técnicos que puedan ayudar a mejorar la situación del ser humano en el mundo. El islam es una forma abierta de vivir que conforma sociedades permeables, multiculturales y multirreligiosas, por donde fluyen significados diversos, y cuyos individuos viven inmersos en el proceso creativo de las ideas y de las formas.

No está de más aquí mencionar los significados de la raiz (*f-n-n*) del término árabe que designa el arte (*fann*) y las artes en general, y que están relacionados con el hecho de manifestar lo exhaustivamente diverso (*tafannun*). Estos vínculos semánticos parece no ser casuales a la luz de nuestra reflexión y facilitan nuestra labor hermenéutica. La expresión de una exhaustiva y genuina diversidad parece ser una cualidad del arte islámico de todos los tiempos y lugares.

En la época del primer desarrollo islámico convivían visiones y concepciones diversas que, en un contacto incesante, se enriquecian mutuamente. Hoy en día sobreviven diferentes concepciones del mundo y diversas formas de vivir que luchan por no desaparecer ante el paradigma único del mercado. No existe hoy más identidad global que el propio mercado. Pero la diversidad cultural y artística ha sido una constante en la historia de las culturas, tanto en aquellos tiempos creadores de civilización como en estos otros tiempos que anuncian una profunda transfomación.

En resumen, y para lo que interesa a nuestro propósito, trataremos de analizar qué encuentra el islam y cómo va realizando la síntesis de aquello que encuentra. Tendremos así una referencia que, por su propia universalidad y salvando la evidente distancia en el tiempo, podría ayudarnos a entender determinados problemas del arte contemporáneo

Madinat Az Zahra. *Cerámica verde manganeso*. Siglo X



Córdoba. Mezquita Aljama. Ampliación de Al Mansur. Siglo XI

occidental, sobre todo la problemática inherente a los intentos de síntesis de los lenguajes y procedimientos visuales que han formulado las vanguardias a lo largo del siglo XX.

Como sería demasiado extenso y rebasaría los límites de un trabajo como éste, he creído conveniente acotar el campo del análisis. Concretamente vamos a hacer un recorrido somero por el arte hispanomusulmán tratando de rastrear sus antecedentes y de analizar la formación de su gramática y su vocabulario formal. Sin demasiado esfuerzo comprobaremos cómo en la cultura andalusí subyacen claves que podrían ayudarnos a entender mejor la realidad contemporánea y algunas de sus más interesantes proposiciones en el terreno de las artes. Una contemporaneidad que, por otro lado, adolece en muchos casos de criterios claros a la hora de proponer una lectura unificada y coherente de la expresión artística en sus diversas manifestaciones culturales.

La dualidad estructural y el arte hispanomusulmán

Ya hemos señalado que el arte islámico no es un estilo ni una escuela de arte sino la expresión plástica de una manera de concebir la realidad y el mundo que, con sus variantes y oscilaciones, ha llegado viva hasta nuestro tiempo. Para establecer un análisis comparativo volveremos sobre el tema de la dualidad estructural, cómo la recibe el islam y cómo la resuelve dinámicamente con una solución de continuidad hasta el presente. El hecho de ceñirnos al arte hispanomusulmán puede facilitar la aprehensión de los contenidos por su proximidad a nuestra propia tradición cultural, aunque las conclusiones pueden hacerse extensivas a todas las expresiones particulares del arte islámico.

Por razones geográficas y climáticas la Península Ibérica constituye un escenario natural de encuentro intercultural. Desde los primeros tiempos históricos se han establecido sobre su territorio pueblos de distinta procedencia y carácter. Por un lado encontramos las hordas de cazadores recolectores que seguían la amplia ruta septentrional de las migraciones indoeuropeas, recorriendo Eurasia de este a oeste, llegando hasta el Cantábrico y de ahí a todo el territorio boscoso peninsular. Estos pueblos, que no conocían la escritura, tenían sin embargo un arte de marcado carácter naturalista que ha quedado

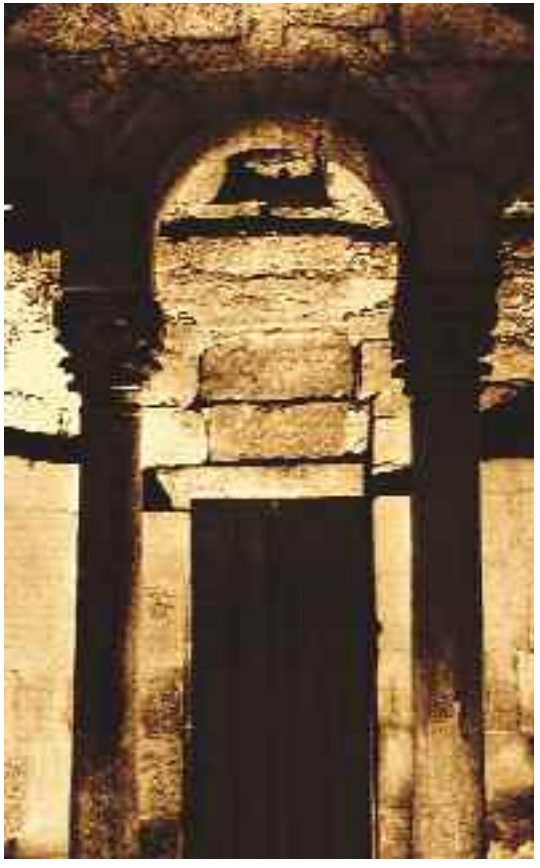
conservado en las paredes de las grutas de Lascaux y Altamira.

Por otra parte, tanto en Andalucía como más tarde en la zona del Levante peninsular, aparecen los vestigios artísticos de otros pueblos que penetraron por el sur desde el Tassili argelino, coincidiendo su migración con la última fase de desertización del Sáhara Occidental. Estas culturas, además de la caza, conocían los rudimentos de la agricultura y la industria, la ganadería y las artes aplicadas. Tenían un arte esquemático decorativo que tendería poco a poco hacia la abstracción, deviniendo finalmente en un sistema convencional de signos y en una escritura.

Como señala Ignacio Olagüe en su libro *La revolución islámica en Occidente*, ninguna manifestación cultural había conseguido implantarse de forma permanente en el conjunto de la Península Ibérica, ni siquiera durante la romanidad, ya que sus grandiosos monumentos han ocultado una rica tradición local que aún no ha sido bien analizada. A partir del siglo V asistimos a la eclosión de un arte que este historiador denomina Arte Andaluz y que en el siglo VIII se dividirá en dos ramas fundamentales. No se trata de un arte netamente autóctono pues el sur peninsular ha sido secularmente tierra de intercambios culturales y económicos, recibiendo aportaciones diversas y enriquecedoras. Estas influencias llegan desde el norte, a través de la meseta central y, cruzando el Mediterráneo desde el continente africano, arriban el mundo bizantino y las culturas de los pueblos de oriente.

Las dos ramas fundamentales de ese Arte Andaluz son las escuelas Ibero-andaluza y Arábigo-andaluza. La primera, asociada a la tradición romana y autóctona de la antigüedad, se desarrolla sobre todo en los siglos VII y VIII al norte del Valle del Duero, para desembocar finalmente en el Románico. La segunda surge a mediados del siglo IX con la transformación del templo arriano de San Vicente en mezquita en la Córdoba de Abd al-Rahmán II, alcanzando su esplendor durante el califato cordobés, desde donde extenderá su influencia a buena parte del mundo musulmán, sobre todo al ámbito norteafricano. Ambas ramas tienen como elemento común el uso del arco de herradura que, lejos de ser —como muchos han creído— una aportación de los árabes, tenía ya una constatada existencia en la tradición artística peninsular, como lo prueban sus representaciones en la cerámica romana y su uso en la arquitectura unitaria de los arrianos de los siglos V, VI y VII.

La historia oficial ha venido considerando la fecha del 711 como el ini-



Arco de herradura. San Fructuoso de Braga. Portugal. Siglo VII

Gnosis judeocristiana. Quintanilla de las Viñas. Siglo VII

cio de la dominación árabe en la Península Ibérica, fruto de una invasión y de una conquista militar súbitas y contundentes que iban a establecer el islam en su territorio durante más de ocho siglos. Hoy en día sabemos que las cosas no fueron tan simples. Como el propio Olagüe ha señalado, la Historia ha de entenderse, sobre todo, como un proceso de evolución de unas ideas-fuerza que necesitan gestarse, desarrollarse y florecer en un contexto adecuado y bajo determinadas circunstancias.

No hubo una eclosión de arte árabe importado de oriente como brote súbito en la Andalucía del siglo VIII, entre otras razones porque en ese momento prácticamente no existía el arte árabe como tal, al menos en el sentido occidental de *"las bellas artes"*. La ausencia de documentación de esta época y la práctica inexistencia de obras materiales —todos los documentos y monumentos de ese siglo fueron destruidos debido a los intereses políticos tanto de los cristianos '*reconquistadores*' como de los '*legitimistas*' califales— hicieron que se sustituyera la historia por la leyenda. Parece ser que la realidad histórica en ese período fue bastante más compleja.

Como dijimos en un capítulo anterior, con la celebración del Concilio de Nicea en 325 se establece la Iglesia Romana y se proclama el dogma de la Trinidad como base doctrinal de la ideología oficial, como pensamiento único del nuevo paradigma. La concepción trinitaria fue el punto básico que permitiría a un Imperio Romano en descomposición asimilar al cristianismo emergente, asociándolo con el sustrato pagano e indoeuropeo de los pueblos que formaban la romanidad. Recordemos la tríada Brahma-Shiva-Vishnú del hinduismo, la Tríada Capitolina romana, etc. El triángulo como primera forma generada en un plano, los puntos mínimos de apoyo que lo sostienen.

Reaparece así la vieja idea del Demiurgo, creador intermediario entre Dios y la criatura. La introducción del dogma trinitario en el cuerpo del cristianismo permitía de forma eficaz desmontar la abstracta y peligrosa maquinaria unitaria que amenazaba las viejas estructuras imperiales. La divinización de un ser humano, de un profeta, mediante el dogma de la Encarnación, proveyó de un soporte conceptual y metafísico que permitiría la representación antropomórfica de Dios.

En el centro del universo, en el punto crucial de la estructura ortogonal, símbolo romano de Apolo, se colocaba ahora al ser humano. El antropocentrismo quedaba así prefigurado. Tras el Concilio de Nicea, el Pacto

Constantiniano estableció las bases de colaboración entre las dos instituciones: la Iglesia y el Imperio. Aquellos que no aceptaron el dogma y siguieron fieles a la tradición unitaria abrahámica transmitida por Moisés y Jesús, la paz sea con ellos, fueron declarados herejes. Más tarde sufrieron persecución y uno de los mayores y más persistentes genocidios históricos. La Iglesia, a través de sus sacerdotes y obispos, legitimaría la naturaleza divina del Emperador, y éste garantizaría con la fuerza de sus ejércitos la propagación y defensa de la nueva doctrina trinitaria.

Sin embargo, parece ser que ese pacto no funcionó bien en la Península Ibérica. Los godos herederos de la romanidad eran arrianos unitarios, y la iglesia de Roma estaba sólo representada por la casta sacerdotal y una exigua minoría de seguidores. Los hispanos se dividieron en dos bandos enfrentados. El arrianismo fue la religión oficial hasta la abjuración de Recaredo en el año 589, hecho éste que no impidió su continuidad como forma de vida y creencia mayoritarias de la población. Como es habitual en los períodos en que el unitarismo domina la vida sociopolítica de un territorio, las demás creencias no fueron perseguidas. Unitarios, trinitarios y judíos convivieron en paz durante el tiempo en que hubo una clara mayoría arriana. Recaredo y los obispos reunidos en los Concilios de Toledo intentaron conformar un estado teocrático sacerdotal, pero no resultaba tarea fácil en una comunidad mayoritariamente unitaria y horizontal.

El cristianismo unitario de los primeros siglos estuvo muy imbuido de las ideas de la Gnosis y de la Teosofía que formaban parte de la herencia dejada por los griegos clásicos y que habían sido conservadas y actualizadas por los judíos de Alejandría. Algunos cristianos asumen los planteamientos de la Gnosis en un intento de conciliar Filosofía y Razón con los nuevos principios que comienzan a abrirse paso, pero el irracionalismo derivado del dogma trinitario entró en pugna con el unitarismo manteniéndose el conflicto durante más de tres siglos. La descomposición del proyectado estado teocrático peninsular y la crisis revolucionaria hispana del siglo VIII crearán la situación en la que se desarrollará el islam como continuación lógica de un proceso evolutivo: sincretismo arriano, unitarismo, sincretismo premusulmán e islam propiamente dicho.

Sabemos, por las cartas de los trinitarios cordobeses, que las primeras manifestaciones públicas del islam, las primeras menciones a los almuédanos llamando a la oración desde las torres de Córdoba, datan de mediados del siglo IX, fecha en que empieza a hablarse la lengua

Arte unitario arriano. Basílica de Barcelona. Siglo VI

Arte arriano. *Cenefas en relieve.* San Juan de Baños. Siglo VII

árabe en los territorios que más tarde constituirán Al Ándalus. Entretanto, en el período comprendido entre 711 y 852, lo que se produce es una evolución progresiva de las ideas que irán consolidando una sociedad unitaria crecientemente recorrida por los latidos de la recitación, del Corán, que en ese momento se expandían por el Mediterráneo desde su cuna en la Península Arábiga.

El islam andalusí emerge, pues, en el seno de una comunidad dividida, con una herencia cultural que ya por entonces se hallaba escindida por la recurrente dualidad estructural. Por un lado estaba la tradición unitaria de los judíos y los arrianos, que era no representativa, racionalista, simbólica y formal. Habían incorporado los primeros las aportaciones científicas y filosóficas del Helenismo y los segundos habían configurado un cristianismo social basado en la unicidad. Por otro lado estaban los trinitarios fieles al Imperio, cuya tradición era representativa, descriptiva, abocada plásticamente al naturalismo, a la alegoría y al antropomorfismo, tan caros al mundo mistérico indoeuropeo.

En este panorama encontrado emerge la recitación coránica, simplificando las formas de vivir, como continuación del unitarismo —*tauhid*— de Abraham, Moisés y de Jesús, la paz sea con ellos. Es fácil pensar que el islam florecería en la comunidad de los unitarios hispanos de forma suave y progresiva.

No existían diferencias básicas, de fondo, entre las respectivas visiones. Incluso en un tema tan específico como el de la concepción social y familiar había un amplio consenso. Tanto los arrianos unitarios como los emergentes musulmanes practicaban, junto a la monogamia, el matrimonio polígamo. No así los trinitarios que asumían únicamente la concepción monogámica indoeuropea.

Esta lectura nos parece mucho más coherente que la vieja explicación de la invasión militar y la inverosímil cabalgada de unos ejércitos árabes que, como hoy sabemos, no habrían de llegar masivamente al Magreb hasta finales del siglo VIII, tan sólo medio siglo después de que los beduínos descubriesen las ventajas de herrar a los caballos cuando no se cabalga por las arenas del desierto.

En el terreno de las artes visuales, la dualidad estructural se hallaba expresada en las dos tradiciones seculares que convivieron en la península hasta la síntesis unificadora que realizará el islam a mediados

del siglo IX, coincidiendo con las ampliación de la mezquita aljama de Córdoba realizada por Abd Al-Rahmán II.

Una de esas tradiciones, la que Olagüe denomina Escuela Ibero-andaluza, cuenta en su haber con el repertorio temático de una antigua tradición popular consistente en una iconografía zoomórfica abundante en animales mitológicos —como el grifo— y en especies africanas y peninsulares: el león, el águila, el ciervo, el elefante enano, la liebre, la perdiz, etc. Contaba además esta escuela con las aportaciones orientales que llegaron con la dominación bizantina helenizante: el capitel corintio, los relieves a base de motivos vegetales o geométricos. Esta herencia formal llegó a formar parte de la concepción y decoración de muchas iglesias y aparece asimismo en el miniado de manuscritos. El toro, de rancia tradición ibérica, es asimismo un motivo temático usado habitualmente por esta escuela.

Dentro de esa misma corriente se sitúan también las aportaciones icónicas de algunos elementos escatológicos de la Gnosis, sobre todo las descripciones del Paraíso Terrenal: motivos vegetales entrelazados que conforman un marco en el que aparecen diminutas figuras de pájaros y animales diversos. En la ermita burgalesa de Quintanilla de las Viñas —siglo VII— aparecen vides entrelazadas formando un jardín en el que se levanta el Árbol de la Vida, aunque en el resto del repertorio, por su carácter gnóstico, aparece la expresión del dualismo Sol-Luna, encarnado en sendas figuras humanas.

Por otro lado, a comienzos de la era cristiana, la propagación del judaísmo en la península tuvo como consecuencia en las artes plásticas el desarrollo de actitudes no representativas, abstractas en los medios de expresión, propias de la tradición de las Gentes del Libro. Los arrianos unitarios asumieron a menudo estos principios por no contradecir un texto de tanta autoridad como el *Éxodo* —que compartían con los judíos— y, sobre todo, lo más importante, porque se sentían miembros de una misma tradición espiritual, social y cultural.

El primitivo templo arriano que conforma el núcleo inicial de la mezquita cordobesa es uno de los escasos y valiosos testimonios de la arquitectura unitaria preislámica. Nos muestra la concepción religiosa existente en Córdoba en el momento en que el islam empieza a emerger en las tierras de Al Ándalus. Parece ser casi la única expresión superviviente del sincretismo premusulmán que se irá transformando paulatinamente en la so-

Quintanilla de las Viñas. Burgos. *Relieves con motivos del Paraiso Terrenal.* Siglo VII

Mezquita Aljama. Córdoba. Arriba: *Puerta cegada del templo arriano primitivo.* Abajo: Reconstrucción digital del dintel

ciedad islámica andalusí. Recorriendo sus naves podemos reconocer la herencia del clasicismo en los motivos vegetales y las influencias helenísticas en los capiteles corintios compuestos, restos probables de construcciones romanas anteriores. La huella bizantina y la simplificación de las formas se sitúan en el marco de una creciente abstracción que va impregnando a la incipiente sociedad andalusí en el siglo VIII.

La comunidad de los unitarios se irá decantando en medio del conflicto en un oscuro siglo que reaviva la lucha entre iconoclastas y productores de imágenes. Una vez establecida la sociedad islámica a mediados del siglo IX se resuelve la antinomia puesto que la inmensa mayoría de la población asume el nuevo estadio del unitarismo a través del contenido de la Recitación, de un Corán árabe que es la revelación del Dios Uno y Único, de Allah, *Al Ahad, Al Wahid*. El testimonio de unicidad contenido en la *shahada* —no existe nada excepto la realidad única— resume y sintetiza las diversas proposiciones del unitarismo existentes hasta el momento.

La evolución de la mezquita aljama de Córdoba permite seguir el proceso de transición entre la Escuela Ibero-andaluza y la Arábigo-andaluza. Será esta última la que hará florecer la síntesis andalusí en el siglo X, coincidiendo con la época califal, en el momento en que la lengua árabe está extendida por toda la península y tras haber conseguido los ya musulmanes una unidad política y territorial que antes no existía.

Veremos cómo los sistemas formales que se van a desarrollar en el terreno de las artes plásticas se corresponden con las dos grandes líneas evolutivas de la tradición secular, ahora fundamentalmente a través de medios abstractos de expresión y bajo una sintaxis y una gramática comunes.

Para llevar a cabo nuestro análisis nos centraremos en las estructuras planas decorativas del arte hispanomusulmán, intentando rastrear las tradiciones que confluyen entre sus líneas, tratando asimismo de analizar y comprender cómo se producen la fusión y la síntesis. Para ello habremos de profundizar en la concepción islámica y en las visiones y actitudes derivadas de ella. Ya hemos dicho que el islam no tiene una vocación plástica que tienda a la recreación imitativa del mundo sensible. Así, la herencia formal recibida adquiere nuevos significados, dentro ya de una concepción plenamente abstracta y funcional.

En el universo de los medios abstractos de expresión existen, *a grosso modo,* dos sistemas básicos de formas: una geometría de líneas curvas y otra de líneas rectas. Como ya vimos, en el análisis que hacía Mondrian, estos sistemas implican dos sentidos de una misma dirección. Sirven a la expresión de lo abierto —recto, ortogonal— y lo cerrado —curvo, diagonal—, lo infinito y lo finito, etc., es decir, a la definición de ideas y cualidades opuestas que conforman, desde el punto de vista de la historia de las culturas, lo que hemos denominado a lo largo de este ensayo como dualidad estructural.

En el arte islámico estos dos sistemas formales son el *tauriq* y el *tastir*, la decoración vegetal de líneas onduladas y la geometría poligonal. Ambos sistemas son recorridos por la epigrafía, expresión caligráfica de la recitación, del Corán, de poesías o fragmentos literarios de la Tradición que animan la superficie generando una transición entre lo diverso, unificando conceptualmente lo aparentemente irreconciliable.

Esta epigrafía explicita la dimensión claramente conceptual que anima la producción artística del islam. Las ideas y las formas conviven en un único soporte compartiendo un mismo material. A menudo da la impresión de que no hay ruptura entre las bellas caligrafías y las líneas maestras del *tauriq* o del *tastir*. La contigüidad deviene en un continuo uniforme.

También podemos rastrear la dualidad estructural en la propia caligrafía, a través de los dos sistemas básicos de la escritura árabe, el cúfico y el *nasji*. El primero se basa en una geometría que tiene por módulo básico el cuadrado y construye las letras a partir de puntos cuadrados y líneas de desarrollo cuyo grosor es el mismo que el del punto. El *nasji*, por el contrario, es una caligrafía de líneas curvas que trata, sobre todo, de expresar el ritmo creacional de la escritura trazada a mano alzada, enfatizando el movimiento mediante los cambios en el grosor de la línea.

Para una mente inmersa en la unicidad lo distinto no es sino mera ilusión. En la aparente multiplicidad de lo creado late la unicidad del Creador. Esta conciencia y esta experiencia —consecuencias del ejercicio del *'ilm at Tauhid,* de la Ciencia de la Unidad— están en la base de la producción artística, científica e intelectual del islam y es una de las claves que permite entender cualquiera de sus desarrollos en todo tiempo y lugar.

Tastir y tauriq

6

Tauriq

Naturalismo abstracto: el Hom

"Entonces Él permitió que cada galaxia fuese adornada con sus soles y estrellas luminosas, sus planetas reflejando las luces de los soles y los satélites, mientras que a cada uno de ellos le fue ordenado que rotase en sus órbitas en el seno del tejado constantemente rotatorio." [23]

(*Imam* Ali Abu Talib. *La Cumbre de la Elocuencia.* Siglo VII)

23. Imam Ali Ibn Abu Talib. "La cumbre de la elocuencia (Nahy-ul-Balaghah)". Editorial Tahrike Tarsile Qu'rán, Inc. New York, 1988

La conciencia que tiene el musulmán de que el único creador es Allah le aleja de la representación de las criaturas. Puede existir en todo caso una vocación presentativa sin más del proceso creacional. La descripción de ese proceso está contenida en la Revelación, en el Corán. Por otro lado, ya dijo Al Gazzali que: *"Como Dios no tiene opuesto, nadie Le puede conocer"*. Tenemos sólo signos —*ayats*— contenidos en la creación, y a través de la comprensión de esta creación elocuente podemos acercarnos a lo real.

Ya habíamos visto cómo Mondrian, en la primera mitad del siglo XX, había advertido sobre la diferencia entre los dos sistemas básicos de formas. La línea recta tiene un carácter más abierto e infinito que la línea curva, ya que esta última acaba volviendo inevitablemente al punto

Madinat Az Zahra. Detalle del *Hom*.

de partida. Esta consideración se encuentra asimismo en la Teoría de la Relatividad, que considera la luz como constante universal y a su trayectoria como una curva de gran suavidad que acabaría por encontrarse consigo misma, regresando a su origen.

La idea de universo finito que tiene la ciencia contemporánea coincide con la Revelación ya que, según leemos en el Corán, la creación está abocada a desaparecer, tiene principio y fin, desarrollo y muerte. Esta idea del universo como curva cerrada está asimismo expresada en el mito clásico indoeuropeo de la serpiente Ouroboros, que se muerde la cola expresando con ello el carácter cíclico, curvo y recurrente de lo creado.

La naturaleza cíclica y curvada de la creación es algo que la tradición islámica ha reconocido y expresado desde el principio. Cuando en Europa aún se suponía que la tierra era plana, los musulmanes ya sabían de la existencia de órbitas elípticas, planetas esféricos y galaxias espirales. Así pues no es extraño que, para expresar este mundo de la creación, el artista hispanomusulmán se sirva de una geometría de líneas curvas que no es otra cosa que el *tauriq* ó ataurique. Tampoco es casual que el componente naturalista provenga tanto de la tradición helenística y orientalizante del Arte Ibero-andaluz, como de la tradición irania, entroncada geográfica y culturalmente con las culturas indoeuropeas.

El mundo de lo diferenciado, de las criaturas, aparece a la luz del Corán como fruto expresivo y elocuente —*tayalli*— del proceso creador y de las propias cualidades del Creador. No tiene el musulmán, como dijimos, ni una tradición ni una vocación de representar este proceso a través de alegorías visuales, no tiene un pasado visualmente iconográfico, una tradición mitológica explicitada plásticamente. Cuenta, en cambio, con la descripción contenida en la lengua, en la Escritura, en la Revelación. La palabra árabe *Qur'án* —Corán— significa literalmente '*recitación*'. En la recitación encuentra el creyente la descripción primigenia del proceso creador.

Vamos a comprobar cómo la concepción de este proceso coincide plenamente con la génesis y desarrollo del *tauriq*. En razón de que no existe una vocación mimético-descriptiva y de que la geometría de líneas curvas se erige en metáfora visual del proceso —símbolo plástico de la creación—, podríamos definir el *tauriq* como un *"naturalismo abstracto"*. Naturalismo en cuanto que describe un proceso que ocurre en el universo material y sensible que habitamos. Abstracto en tanto que no tiene una voluntad suplantadora de la realidad creadora sino tan sólo la de ser alusión, símbolo del proceso general y universal aplicable

al conjunto de lo creado. En ese sentido, el significado habría que buscarlo entonces en la propia creación, en un universo que —según el Corán— es metáfora llena de contenido:

"En la creación de los cielos y de la tierra y en la sucesión de la noche y el día hay, ciertamente, signos para los dotados de intelecto".

(Corán,3-190)

Uno de los más bellos ejemplos de *tauriq* se puede contemplar en la decoración en relieve de la ciudad palatina de Az Zahra, edificada por Abd al-Rahmán III an Nasir en las faldas de la sierra de Córdoba, en el Yebel al Arús —la Montaña de la Desposada—. En sus muros podemos encontrar uno de los escasos iconos que nos presenta el arte hispanomusulmán de forma recurrente, y el que mejor expresa la concepción islámica de la creación. Se trata del *Hom*, árbol siríaco de la vida que se repite estructuralmente en el diseño del *tauriq* califal.

Hom. Árbol siríaco de la vida
Madinat Az Zahra

Un eje vertical divide el plano cuadrado en dos mitades. Establece una primera articulación en el espacio vacío, divide y opone, generando una tensión visual primigenia. Esa línea vertical, recta e infinita, es el *alif*, la primera articulación de la lengua, la letra primera que —según nuestro compatriota Ibn Masarra, contemporáneo de la edificación de Az Zahra— alude a Dios mismo, siendo la síntesis caligráfica de Su nombre. Metáfora de la voluntad creadora por la que han sido hechas todas las cosas y por la que habrán de desaparecer. Este *alif* no se une nunca a las demás letras y alude a la unidad y a la separación. El uno no aumenta al multiplicarse por sí mismo. Como dice Allah, alabado sea, de Sí Mismo en el Corán::

"No ha engendrado ni ha sido engendrado. No tiene par."

(Corán, 112-3,4)

Esta voluntad creadora, al manifestarse, comienza a doblarse suavemente, a articular la lengua. A partir de ahí todo se curva y se manifiesta en forma de vibración ondulatoria, materia o energía. De ese *alif* han de surgir todas las letras como de esa línea primera y vertical surgirán las ramas, hojas y frutos de la existencia terrenal. Si observamos cada una de las dos mitades del *hom* la asimetría es evidente. Sólo encon-

Madinat Az Zahra. *Hom*. Detalle

tramos el equilibrio original a partir de ese eje central que establece el orden estructural del conjunto.

"Y Él es quien ha creado todos los opuestos."

(Corán, 43-12)

Según la recitación coránica el primer hombre, Adam, fue creado junto con su mujer Hawa, la paz sea con ellos, y se les permitió habitar en un jardín. Contenía éste todos los frutos y era recorrido por cuatro corrientes de agua, leche, vino y miel. No tenían estos primeros seres humanos necesidad de explicación ninguna puesto que vivían inmersos en la unidad. Sólo les fue vedado el fruto de un árbol que por allí crecía. Como sabemos, el ser humano comió de aquel fruto prohibido:

"Y cuando hubieron gustado ambos del árbol, se les reveló su desnudez y comenzaron a cubrirse con hojas del Jardín".

(Corán, 7-22)

Una vez que el jardín original, delimitado por las cuatro corrientes, las cuatro líneas, ha sido dividido, una vez que el plano ha sido partido por el centro, la conciencia humana olvida la unidad. El artista del *tauriq*, trazando el *alif*, ha degustado, como Adam, el fruto del árbol de la dualidad, y así se ha vuelto consciente de la multiplicidad, de la fragmentación, del espacio y del tiempo. De su tronco verá emerger entonces las líneas maestras de la creación, las vibraciones onduladas de la materia y la energía, los sonidos que reflejarán como en un espejo las inflexiones del Verbo Creador, como esa primera serpiente enroscada en el tronco de la tradición judeocristiana.

El artista sentirá entonces la desnudez primigenia tan intensamente que habrá de recubrir febrilmente la estructura desnuda con las hojas del jardín. Líneas onduladas en las que ya será difícil reconocer la rectitud inicial del tronco generador de las formas de la existencia y del mundo, escondida la recta vertical tras el denso florecimiento del *hom*. En sus ramas situará entonces las hojas, flores y frutos de la tradición naturalista: no sólo las hojas de las plantas y flores de la naturaleza sino también las flores y frutos de la tradición cultural en la que vive in-

merso, entendiendo a ésta como parte de una misma creación.

Las hojas de acanto del mundo griego y del helenismo, las piñas y hojas de roble del mundo romano mediterráneo y las palmas abiertas de la tradición de los arrianos unitarios serán los frutos de ese árbol que expresa la filogenia común de todo lo creado. Las ramas se irán poblando con gran exuberancia. Todo el plano queda cubierto como una pradera en la que crece un denso follaje, con la misma prodigalidad que se muestra en la naturaleza cuando se dan cita los elementos contrarios necesarios, luz y agua, cielo y tierra, con una generosidad ilimitada.

Esa actitud de rellenar febrilmente la superficie tampoco ha sido bien comprendida por el orientalismo académico. Oleg Grabar, como muchos otros analistas occidentales, habla de la existencia de un *horror vacui,* horror al vacío que supuestamente embarga al artista musulmán. Nada más incierto. El musulmán, como unitario que es, sabe muy bien de la vacuidad de la existencia y del mundo, del carácter transitorio y relativo de la vida terrenal. La profusión está más cerca del pudor que del horror. Tal vez esa proliferación no sea sino un afán de cubrir la desnudez, de defender instintivamente la intimidad de aquello que es inefable, ingenuamente quizás, expresándolo de una manera natural, como si se tratase de un secreto que se guarda a sí mismo.

Concretamente es el árbol metáfora del vínculo existente entre los cuatro elementos esenciales: Agua, tierra, aire y fuego. Hunde sus raíces en la tierra para absorber los minerales disueltos por el agua y eleva sus hojas en el aire para recibir los rayos benefactores de la luz y el calor del sol. Puente entre el cielo y la tierra, el árbol es recorrido internamente por una corriente energética doble: una que asciende de la tierra al cielo y la otra que desciende en sentido contrario.

La revelación desciende de arriba hacia abajo y el intelecto asciende de abajo hacia arriba. En última instancia, no son dos cosas distintas y comparten un mismo soporte y significado.

El *alif* primigenio se traza de arriba hacia abajo. A medida que la idea se manifiesta en la caligrafía, a mitad de camino, la línea empieza a curvarse. De la misma manera, la recitación —vibración articulada— es la luz de la Revelación que desciende sobre la tierra convertida en signo vibrante de la estructura única. Vemos entonces cómo, en el *hom*, el

Madinat Az Zahra. Motivo de *Tauriq*

Madinat Az Zahra. Detalle del *Hom*

desarrollo formal del *tauriq* expresa, tras el descenso inicial del *alif*, un crecimiento de abajo hacia arriba y de dentro hacia afuera. Muestra sin duda la energía expansiva de la naturaleza, de la creación, como una flor que se abre, como espiración y como aliento, como diástole y apertura, manifestación del *Kun fayakún* —¡Sea, y es!—.

El ser humano no puede conocer a Dios pero puede acceder a Él a través de Sus atributos y cualidades contenidas en los signos que existen en Su creación elocuente. Ya hemos visto que Allah, alabado sea, nos dice que, ciertamente, hay en la creación *"signos para los dotados de intelecto".*

Ibn Masarra, contemporáneo de los artistas del *tauriq* de Az Zahra, se sirve asimismo del árbol como símbolo de la creación. El alimento se distribuye por todas sus ramas y se convierte en distintas sustancias: corteza, hojas, raíces, etc. Hace falta un compositor que reúna a los cuatro elementos contrarios, un organizador o alma espiritual que es el Escabel —*Kursi*— de Allah. Pero este Alma Universal no es lo último. Sobre ella está el Intelecto —*Aql*—. El Intelecto gobierna el Alma y es el Trono —*Ars*— de Dios. Y Él es primera y finalmente el creador de todo.

Todo lo creado está lleno de signos para los dotados de intelecto. La recitación desciende de arriba hacia abajo. En cambio, la creación asciende como el *hom*, desde la base del tronco terrenal y material elevándose hacia la luz. De la misma manera el intelecto, a través de los signos contenidos en la creación se encuentra en su camino ascendente con la Recitación que llega desde lo alto. Revelación y pensamiento se encuentran en el medio, en el justo equilibrio de la creación, en la conciencia humana, en el alma. En todo ello podemos advertir también la profunda huella platónica y helenística que el pensamiento hispanomusulmán, sobre todo la *hikma* del sufismo, expresa con toda naturalidad dentro del marco del *tauhid* islámico.

Ibn Masarra nos habla del significado de las letras del alifato. Según su interpretación, la palabra *hom*, independientemente de su significado evidente de 'árbol', habría de contener en sus letras un significado profundo. La *ha* representa la Verdad —*al Haqq*—. La *mim* es el mundo físico —al *Mulk*— y el lugar —*maqam*— de todas las cosas porque en él surgen sus formas. Efectivamente, el mundo físico no puede existir independientemente de la Verdad, de la Luz de Allah. Como el árbol, el ser humano tiene una parte animal terrestre que pertenece al *Mulk*, y

otra elevada y celeste que pertenece al *Haqq*, el *Aql* o Intelecto Superior. Sin embargo, no son partes independientes sino que forman un todo organizado e integral.

Vemos así que no existe en el artista del *tauriq* una voluntad descriptiva o mimética de las criaturas, sino, como hemos dicho, un uso de la metáfora plástica en su afán de expresar visualmente de manera simbólica el proceso creador. En las basas de las columnas de Az Zahra, vemos la flor de loto abierta y cerrada alternativamente, expresando con ello el ritmo y los latidos de la respiración y las estaciones: Contracción/expansión, inspiración/espiración, sístole/diástole. La existencia aparece así concebida como alternancia de opuestos inseparables, la creación se nos muestra entonces más como bi-unidad que como una dualidad estructural, como un corazón que late sin cesar, perdiendo en la alternancia toda monotonía.

Si lo miramos a cierta distancia, desde la lógica posición de quien habita ese espacio, el *tauriq* constituye una textura, un revestimiento biológico y epidérmico del edificio. Sólo si nos acercamos lo suficiente podemos distinguir los rasgos específicos que nos permiten reconocer los elementos, distribuidos de una manera muchas veces arbitraria y asimétrica. ¿No era esta actitud la que acabó asumiendo el movimiento epigonal de la tradición naturalista en el siglo XX? ¿No vimos a Jackson Pollock trabajando sobre la superficie tratando de representar no ya el mundo visible sino el mismísimo proceso creador?

Salvando las lógicas distancias, nos parece encontrar un vínculo entre ambas actitudes. Para el artista norteamericano se trataba de acceder a la memoria profunda, colectiva e inconsciente, donde habría de residir ese *Élan* vital o energía universal que anima todas las cosas, el alma de la creación. Para el artista del *tauriq* se trata por el contrario de expresar sencillamente el proceso descrito y guardado en la memoria colectiva de su tradición, en una recitación que escucha y repite varias veces cada día de su vida. En ambos casos se produce una animación de la superficie de una manera biológica y orgánica, textural y epidérmica, vista a cierta distancia.

La misma vocación descriptiva del jardín creacional se halla en todas las manifestaciones del *tauriq*. En las artes aplicadas se desarrolla con profusión en los talleres de Az Zahra: joyería, talla, encuadernación, tejidos —*tiraz*—, etc. Conocemos el nombre de un maestro, Halaf, que llevó

Tauriq. Madinat Az Zahra. Alternancia y ritmo expansión/contracción en las basas de las columnas

Madinat Az Zahra. Halaf. *Bote de Al Mugira,* detalle. Talla de marfil

los trabajos de talla del marfil a un elevado grado de perfección, haciendo evolucionar una técnica que gozaba ya de larga tradición en el mundo bizantino. Hojas de acanto, piñas, vides y árboles cubren la superficie de objetos de uso con la profusión acostumbrada. En medio de ese escenario aparecen animalillos y personajes diversos, cuya relevancia queda ahogada por la naturaleza monocroma del material, deviniendo nuevamente en textura. Elegantes caligrafías cúficas establecen un contrapunto estructural, de rectas y ordenadas secuencias rítmicas.

Figuras de pájaros y hombrecillos que se asoman entre las ramas del reiterativo jardín. En la Arqueta de Leyre, actualmente en Pamplona, aparecen dos personajes sentados, uno sobre un taburete o silla a la manera occidental, otro sobre una alfombra en la posición del loto tan frecuente en oriente. Este raro documento antropológico nos muestra la coexistencia de diversas actitudes y modelos culturales en la equilibrada convivencia andalusí. En el llamado *Bote de Al Mugira* podemos ver a dos cazadores montados a caballo que recogen los frutos del árbol, en este caso los dátiles de una palmera: Dos personajes que portan halcones, tal vez cetreros, que son a la vez recolectores. Resulta cuando menos enigmático que las escasas viñetas antropomorfas del *tauriq* califal nos remitan a un simbolismo de este tipo, tan cercano a la descripción que hicimos del naturalismo de los cazadores-recolectores.

Esta misma actitud que hemos visto en el artista del *tauriq* queriendo cubrir la desnudez —conjurar la ruptura, la separación— del plano original con la profusión exuberante de hojas y elementos diversos, la vemos nuevamente en la aplicación del *tauriq* al edificio. Parece como si se quisiera suavizar la dureza estructural de las líneas y planos arquitectónicos, como si al dotar al edificio de una piel tan orgánica se le vinculara formalmente con el conjunto de la creación, con la naturaleza y con el paisaje. Las basas y capiteles del helenismo acabarán también por cubrirse con el mismo epitelio, como líquenes que crecieran sobre la construcción. En la arquitectura abbasida y en el arte *nasrí* granadino serán mineralizaciones, estalactitas que crecerán en arcos y bóvedas como si se tratase de una gruta.

Pintura, relieve, caligrafía y edificio forman un conjunto unificado armónicamente e integrado en el medio natural. Estoy seguro de que Walter Gropius habría disfrutado enormemente de haber podido participar en la construcción de Az Zahra. Los artesanos artistas, los alarifes —*al urafaa*— conocen tanto las concepciones formales del espacio

como el manejo de las herramientas y las propiedades de los materiales. ¿No es éste el paradigma mismo de la síntesis bauhasiana? El *'arif* es el constructor pero también el gnóstico, el que conoce, el que sabe. Los alarifes de Az Zahra conocían muy bien el simbolismo y la funcionalidad de las formas en la concepción de la arquitectura y la jardinería. La relación estructural entre forma y función y la importancia del punto de vista eran —como demuestran crecientemente los estudios más contemporáneos— muy tenidas en cuenta.

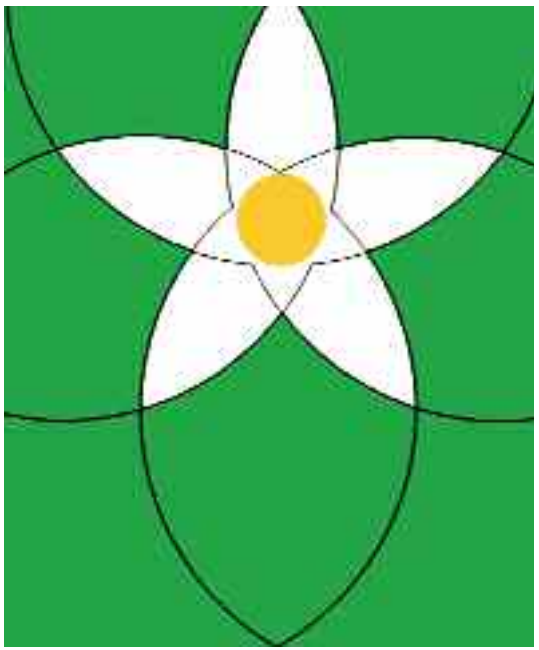
Como en la experiencia islámica no tiene cabida el dualismo, arquitectura y paisaje conviven armoniosamente en la concepción estructural de la ciudad palatina de Az Zahra. Jardín y edificio forman un orgánico conjunto en el que razón y sensibilidad viven hermanadas. El *Aql* —Intelecto— no es sólo una maquinaria racional, un mecanismo lógico, sino el ejercicio reflexivo superior de un ser integrado e integral que siente y comprende la creación, al mismo tiempo razonador y sensible.

Al Hamrra. Rincones del jardín

Naturalismo del agua y de la luz

De la misma manera que hemos visto cómo la desnudez estructural del edificio es dulcificada por el *tauriq* naturalista, veremos ahora cómo en la concepción del jardín hispanomusulmán existe la intencionalidad de crear un espacio intermedio entre la arquitectura y el medio natural. Si los planos vacíos y las líneas rectas resultaban demasiado hirientes para el entorno vegetal y acabarán siendo revestidas por el natural tejido del *tauriq*, el jardín asumirá en su estructura líneas geométricas, articulando así el movimiento complementario, expresando asimismo el papel asignado al ser humano en la creación. Tanto en las obras palatinas como en las numerosas *munyats* o casas de campo andalusíes el edificio está rodeado por jardines-huerto y pabellones, trazados orgánicamente entre la arquitectura y el medio natural.

Como confirmación de lo que decimos hemos de tener en cuenta la importancia del punto de vista en el diseño del hábitat islámico, la orientación en función de la luz y la sombra. Miradores y celosías conforman todo un repertorio dirigido tanto al disfrute del paisaje como a la creación de espacios íntimos y privados.



Flor de azahar

"Los temerosos de Allah estarán entre jardines y fuentes."

(Corán, 15-45)

Si el ser humano fue creado en un jardín, también otro jardín será el premio de los creyentes que sigan *"el camino recto".* Si el recuerdo de aquel jardín primero late en las líneas onduladas del *tauriq*, el anhelo del paraíso prometido aflora entre los arrayanes y las fuentes de los jardines hispanomusulmanes. Árboles y setos estructurados y recortados conforman volúmenes de rectos perfiles, creando la transición visual necesaria entre la asimetría de las formas naturales del paisaje y las líneas estructurales del edificio. Flores y hortalizas conviven en una simbiosis en la que lo útil y lo bello no se contradicen ni excluyen. El carácter productivo y ornamental del naranjo traído de oriente, cuyas flores embriagan con su perfume las estancias y cuyos frutos deliciosos anticipan el gozo prometido, expresa esa voluntad integradora. Gozar de la creación no está en contradicción con una vida recta.

Habría que insistir, una vez más, en que tal vocación conciliadora es una cualidad inherente al islam. Éste, por su carácter de *'camino medio',* huye de los extremos. La vida islámica no es ni una ascesis ni un hedonismo. A diferencia de otras concepciones no considera negativo el disfrute de los bienes terrenales sino que, por el contrario, esos bienes le han sido dados al ser humano en usufructo. No existe, por ejemplo, una moral antisexual, pero se fijan los límites necesarios —*shariah*— para la convivencia interpersonal y el desarrollo de una estructura social estable. No es tampoco un sistema que favorezca el individualismo ni el colectivismo. La expresión de la sociedad islámica es orgánica, como orgánico es asimismo el desarrollo de las artes. Así pues, nada hay en contra de disfrutar de la naturaleza, de comer de sus frutos, de gozar con las delicias del agua y su sonido.

"¡Alma sosegada!¡Vuelve a tu Señor, satisfecha, acepta y entra con mis siervos, entra en Mi Jardín!."

(Corán, 89-27,30)

A menudo se ha hablado del modelo persa como paradigma de referencia en los jardines hispanomusulmanes. Aunque la influencia abbasida es evidente en la Alhambra —Al Hamrra, la roja— se sigue concibiendo

el hábitat según modelos mediterráneos secularmente usados en el territorio de Al Ándalus. Dichos modelos evolucionarán según concepciones islámicas contenidas en la Recitación:

"Imagen del Jardín prometido a quienes temen a Allah: habrá en él arroyos de agua incorruptible, arroyos de leche de gusto inalterable, arroyos de vino, delicia de los bebedores, arroyos de depurada miel. Tendrán en él toda clase de frutas y perdón de su Señor."

(Corán, 47-15)

El Corán insiste en la descripción del paraíso como un jardín *"por cuyos bajos fluyen arroyos"*. La importancia del agua en el jardín hispanomusulmán es más que evidente:

"Estarán entre azufaifos sin espinas y acacias en flor, en una extensa sombra, cerca de agua corriente y abundante fruta, inagotable y permitida, en lechos elevados."

(Corán, 56-28,34)

Aparece el agua como vibración que recorre y fecunda la tierra, como serpiente sinuosa que es la expresión de una naturaleza ondulatoria y cambiante, vibrante e inapresable. No hemos de olvidar que, aunque sea lícito el disfrute de la vida terrenal —*Dunia*— ésta es concebida y vivida como transición hacia otra vida —*Ájira*—. La existencia terrenal será siempre, para el musulmán, ilusoria y abocada a la desaparición, como un continuo en permanente mutación. La naturaleza del agua expresa muy bien esa cualidad inconstante y mudable. El incesante girar de las norias que elevan el agua hasta las albercas prolonga y subraya el carácter circular y recurrente del líquido precioso.

Sin embargo nada podríamos percibir en este mundo si la luz no hiciera visibles las formas y los colores. Es la luz el medio que suscita nuestra percepción visual. Sin ella no podemos ver nada. Las albercas de Al Hamrra reflejan los duros perfiles y nos devuelven la imagen de una arquitectura ya filtrada, dulcificada por segunda vez. El agua refracta la luz y nos muestra el fondo verdinoso y oscuro de las albercas atravesado por haces luminosos y blancos. Asimismo la superficie del agua se convierte en espejo y proyecta la luz al interior del edificio, iluminándolo con

Granada. Al Hamrra. Reflejo del *tauriq* en el agua de las albercas.

Nur Zaytun

reflejos partidos, movilizando aún más la superficie tramada del *tauriq*. La imagen arquitectónica animada e iluminada nos es devuelta de nuevo por el agua, atomizándose una vez más las estructuras y revelándonos la vibración inherente de lo creado que nos muestran nuestros sentidos.

La luz adquiere así la dimensión de materia esencial de la creación. Ciencia y Revelación dicen lo mismo de manera distinta. La celosía fragmenta el rayo luminoso en una miríada de matices quebrados. La técnica de la talla en relieve modela la forma en el espacio generando la transición entre la luz y la sombra. Ni siquiera la luz que percibimos es infinita, aunque es quizás el eco lejano de la Luz, la más recta de las curvas, y tal vez sea sólo un signo, un *aya*, una sura, el *Surat An Nur* o Sura de la Luz:

"Allah es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabilo encendido. El pabilo está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante. Se enciende de un árbol bendito, un olivo, que no es del Oriente ni del Occidente, y cuyo aceite casi alumbra aún sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre Luz!. Allah dirige a Su Luz a quien El quiere."

(Corán, 24-35)

La naturaleza nos aparece rota en una miríada de elementos sin realidad inherente, como perlas vacías que se engastaran en una nada. El *tauriq* se convierte en textura, atomizado en millones de partículas que se deshacen en la expansión y en la entropía. Luz que volverá sobre sí misma al punto de partida una vez que se haya cumplido el ciclo ilusorio del tiempo. Toda la creación visual del arte hispanomusulmán tiende a descorrer los velos que ocultan la nada existencial. ¡Qué diferente esta concepción del paradigma clásico, sólido, lleno y material!

Quizás sea ésta una explicación más veraz que la de ese supuesto *horror vacui* del que tanto nos hablan los orientalistas y que está, por cierto, mucho más cerca de la sensibilidad indoeuropea. En las concepciones panteístas o encarnacionistas los dioses se humanizan, el Logos se mineraliza, la palabra se hace carne. En el islam, como en otras tradiciones no encarnacionistas, lo visible es sólo signo, indicación, manifestación —*tayalli*— pero no tiene entidad ni solidez. Como bien expresa el poema del zen:

24. SUZUKI, D.T. *"Introducción al Budismo Zen".* Editorial Mensajero. Bilbao, 1992

"La sombra del bambú cae sobre los escalones de piedra. Los acaricia, pero ni una mota de polvo se levanta. En el fondo del estanque se refleja la luna, pero el agua por sus rayos no se conmueve." [24]

Así, con este sentimiento de levedad y vacuidad, podemos ver cómo la tradición naturalista es transformada por el artista musulmán en una herramienta desenmascaradora. Sirve al propósito de mostrarnos la nada que se oculta tras los velos ondulados que constituyen las formas del mundo. Un mundo que constantemente nos muestra su vacío, su efímera condición y en el que, no obstante, podemos hacer un alto y contemplar a las criaturas —haciendo uso del regalo inmenso de la existencia y de la vida— no como realidades sustantivas sino como signos, como adjetivos del Verbo Creador que así nos cualifica. Luces y sombras alternándose en la dialéctica incesante de la existencia:

Madinat Az Zahra. Salón Rico

"Ante Allah se prosternan mañana y tarde los que están en los cielos y en la tierra, de grado o por fuerza, así como sus sombras."

(Corán, 13-15)

Este sentimiento de vacuidad existencial lo comparten muchas tradiciones espirituales. El *tauhid* expresado en el Tao Te King es bastante explícito al respecto:

"Alcanza la suprema vacuidad y mantente en quietud; ante la agitación hormigueante de los seres no contemples más que su regreso." [25]

La luz, en su recorrido cotidiano y anual, se convierte en signo del viaje terrenal, de la hégira que el ser humano realiza en el mundo. Es la referencia sensible e inmediata que tiene el musulmán para establecer los cinco momentos de adoración que debe a su creador: el alba, el mediodía, la tarde, el crepúsculo y la noche. Tanta es la importancia simbólica de la luz en la mística islámica, que se convierte en materia espiritual de obras tan esclarecidas como la *Teosofía de la Luz* del gnóstico iraní Sohravardi.

La luz, símbolo mayor en la creación, al igual que la luz de la recitación, nos permite al fin comprobar la verdad contenida en la primera parte de la *Shahada*: *"La illaha...",* es decir, *"no existen dioses, realidades, no existe nada..."* La creación —*jalq*— tiene una originación dependiente

25. Lao Tsé. *"Tao te King".* Ediciones 29. Barcelona, 1989

que implica necesariamente un creador, de la misma manera que en el budismo Mahayana, el mundo carece de realidad inherente y está constituido por distintos velos ilusorios.

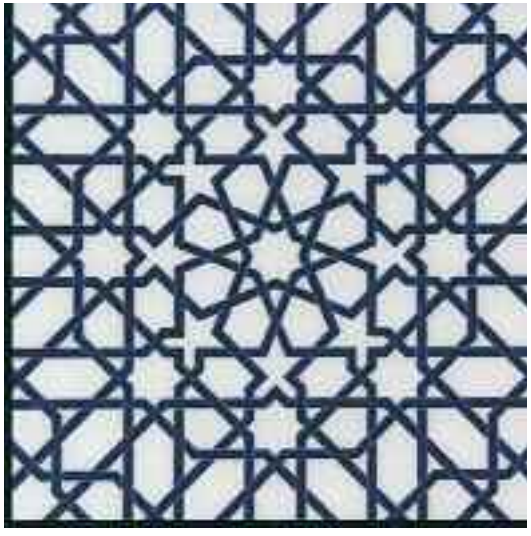
En la historia del islam la expansión creadora surge asimismo de dentro hacia afuera. El profeta Muhámmad, la paz y las bendiciones sean con él, difunde el mensaje coránico desde la bella ciudad de Medina al Munawara, la Ciudad Iluminada, modelo paradigmático de la comunidad de los creyentes. La antigua Yatrib, bello palmeral por cuyos bajos fluyen arroyos y manantiales, oasis en medio del terrible desierto del Hiyaz, será el punto de partida de la asombrosa expansión de un islam que crecerá como las ramas del árbol de la vida, proyectando las hojas del Corán en todas las direcciones del planeta, fecundando las más diversas comunidades y culturas.

Esa expansión es un eco del *Yamal*, la Belleza Divina, que anima todo proceso creador, todo pensamiento y toda estética. Como aquella *Columna Infinita* que levantó Brancusi, el *imam*, erguido como un *alif* humano, proyecta hacia afuera los armónicos sonidos de la Recitación.

7

Tastir

Cada inflexión de su garganta es una hoja o un fruto, signos para los dotados de vista y de oído, para los dotados de intelecto.



Tastir poligonal

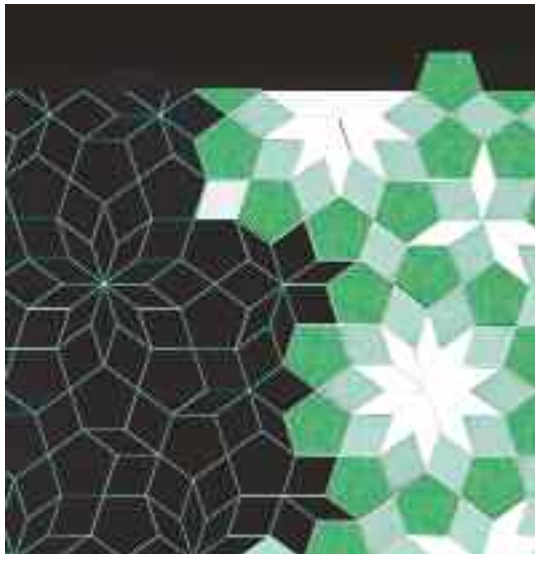
Forma y Recuerdo

"Os ha venido de Allah una Luz, una Escritura clara, por medio de la cual Allah dirige a quienes buscan satisfacerle por caminos de paz y les saca, con Su permiso, de las tinieblas a la luz y les dirige a una vía recta".

(Corán, 5-15,16)

Si en el desarrollo del *tauriq* hemos podido ver una metáfora visual de la creación, la fuerza expansiva generada en lo Uno Único y la exhuberancia de la naturaleza, también hemos aludido al intelecto —*aql*— como medio que tiene el ser humano para encontrar sentido en el desenvolvimiento y expansión creacionales. El intelecto ve la sucesión del día y la noche, de la oscuridad y la luz, no sólo como signos del mundo de las criaturas, sino también de las cualidades y atributos del creador. En la sura Al *Mulk*, el Señorío, Allah nos dice en el *Qur'an*:

"... no hallarás el menor fallo en la creación del Más Misericordioso.



H. Cabrera. *Diseño fractal para un mosaico.* Seminario IAC. 1994

Mira de nuevo: ¿puedes ver alguna fisura? Si, mira de nuevo, una y otra vez, y cada vez tu vista volverá a ti, deslumbrada y realmente vencida..."

(Corán, 67- 3,4)

Ese mundo de perfección, que no se expresa de manera evidente en la naturaleza —por sus cualidades de apariencia, contingencia y finitud— puede encontrarse sugerido en el universo simbólico de la Matemática y de la Geometría, herramientas de una abstracción que no tiene por qué referirse al mundo de las cosas sensibles, pero que se apoya en ese mundo a través de nuestros sentidos.

Formas puras que no sólo nos hablan de sí mismas sino que aluden a cualidades universales a las que puede acceder la conciencia, y que son formas de la conciencia en definitiva. El profesor Rudolph Arnheim ha acuñado el concepto de *"pensamiento visual"* [26], aludiendo con ello al universo de las ideas-forma. Esta concepción no es nueva ni mucho menos. La meditación a través de un *mandala* aprovecha el poder sugestivo que una forma tiene para ampliar los límites de nuestra conciencia.

Ya Kandinsky había hablado del perfume y del sonido encerrados en estas formas puras, de esa vibración espiritual que comunica a quien las contempla algo de su naturaleza primordial. Dado que la geometría de líneas rectas alude a conceptos abstractos y universales puede sugerirnos cualidades genéricas y mostrarnos gráficamente las estructuras esenciales. Ya vimos cómo el *tauriq* naturalista surgía de una primera estructura vertical y recta.

También es posible recorrer el camino inverso. A partir de los signos contenidos en la creación, puede el ser humano acceder a la geometría profunda, a ese esqueleto que buscaba Cezánne y que tanto han contemplado los artistas constructivos del viejo siglo XX. La geometría de lo recto se convierte entonces en un sistema formal que nos lleva de nuevo a nuestro principio. Es la conciencia del regreso al punto de partida, a la realidad única e indivisa, hacia esa estructura ausente, inabarcable e incognoscible que sustenta la diversidad de toda la creación.

En el islam, esa vocación de retorno a lo real se llama *Dikr* —Recuerdo—. El musulmán hace *dikr* mencionando los nombres de Allah, ala-

26. ARNHEIM, Rudolph. *"Hacia una Psicología del Arte. Arte y Entropía".* Alianza Forma. Madrid, 1989.

bando Sus cualidades, trayendo así a su corazón los latidos de lo Único, las vibraciones de Sus atributos. Letanías interminables que en la repetición disuelven toda diferencia. Lo diverso, repetido sin fin, señala así una eternidad sumiéndose en un continuo uniforme.

La recitación nos cuenta cómo Allah mandó a Ibrahim —Abraham—, la paz sea con él, que construyera un santuario en el valle de Bekka. Señaló el lugar específico y la forma exacta que había de tener. Esta forma es el cubo —*Kaaba*, en árabe— y es el punto de referencia espacial al que han de retornar los musulmanes en su peregrinación, en su devenir existencial. Forma paradigmática que muestra la estructura básica del espacio, sus direcciones fundamentales. Un cubo vacío que puede llegar a contenerlo todo y a generarlo todo, y cuyo desarrollo multidireccional construye un universo también poblado de vacío, sólo estructurado formalmente, sin materialidad. Este paradigma formal espacial tiene su correspondencia en el plano. El cuadrado se convierte así en la Forma, en la propia estructura del plano básico, como ya advirtieron Malevitch, Kandinsky, Mondrian y tantos otros.

Peregrino frente a la Kaaba

De la misma manera que la naturaleza de la geometría no descriptiva anula las asociaciones finitas disolviendo los hechos y anécdotas particulares, la circunvalación de la Kaaba limpia al peregrino de las adherencias —imágenes, ideas y recuerdos— que ha llegado a adquirir a su paso por este mundo. La conciencia se mira a sí misma y se da cuenta de la naturaleza ilusoria de los hechos, de los accidentes, de los objetos y de la biografía. Ante las rectas aristas del cubo sucumben ansiedades y angustias, pensamientos y sueños. En su esquina oriental, la Piedra Negra se ha teñido de oscuridad con todos los errores de los seres humanos.

De todos los lugares de la tierra llegan los peregrinos con sus vidas torcidas por la existencia, y la Kaaba les recuerda el molde, la rectitud, la perfección, devolviéndolos nuevamente al mundo, limpios de asociación, libres de *shirk*. Una humana galaxia circunvala la Casa ininterrumpidamente desde los tiempos de Ibrahim, la paz sea con él, como una comunidad que retorna a su origen, atraída por un irresistible imán.

Volvemos a comprobar aquí que el universo de las formas puras es el reflejo visual y conceptual de lo divino que hay en este mundo, de los atributos y cualidades universales reflejadas en la creación. El *tastir* —literalmente *"geometría de las líneas rectas"*— trasciende el mero ca-

Al Hamrra. *Tastir*. Patio de los arrayanes

rácter decorativo u ornamental para ser herramienta del pensamiento trascendental, lenguaje de una experiencia intelectual elevada, *háqiqa* o discurso de la realidad.

Si el *tauriq* era ante todo expansión y crecimiento, el *tastir* es contracción y regreso. Si el *tauriq* nos habla de la creación, el *tastir* alude a los atributos del creador. Si uno nos muestra lo visible, otro nos conduce a lo oculto. Ya hemos visto cómo el *tauriq* acaba siendo la herramienta desenmascaradora de lo creado, que nos muestra que todo aquello que vemos está abocado al cambio y a la muerte. El *tastir*, por el contrario, trata de mostrarnos lo invariable, lo que subyace, las huellas del creador en la creación, aquello que siempre nos aparece como igual a sí mismo, lo estructural. El *tauriq* expresa las formas sensibles de esta vida material en expansión —*Dunia*—, el *tastir* alude sutilmente a la otra vida —*Ájira*—, a la existencia intelectual y espiritual.

Como ya advirtieron muchos artistas del siglo XX, para llegar a adquirir un conocimiento abstracto es necesario usar medios abstractos de expresión. La tradición unitaria ha sabido esto desde hace milenios y esa es la razón por la que sus artistas se han servido de soportes anicónicos y han usado secularmente la geometría como medio de expresión artística.

Ya dijimos que el islam recoge la herencia científica del mundo griego a través del Helenismo. Además de estos elementos, el arte hispanomusulmán asume los conocimientos geométricos de los iraníes. La palabra árabe *'al handasa'* —Geometría— tiene raíz persa. La Geometría de Euclides y las concepciones de Pitágoras encajan muy bien con la sensibilidad intelectual de los musulmanes. La Aritmética llegará de oriente, de Irán y de los Siddhantas de la India.

Según la clasificación de las ciencias realizada por Ibn Sina —Avicena— la Aritmética y la Geometría son ciencias intermedias entre la superior —Teología— y la inferior —Física. Dentro de ese terreno intermedio las considera ciencias puras frente a las aplicadas: Cálculo, medidas, etc. El conocimiento de los números y de las formas geométricas implica el acceso al mundo imaginal — *`alam al Mizal, Mundus Imaginalis*— de lo simbólico, el retorno al mundo del alma espiritual que es la cuna de toda criatura, su matriz existencial.

Si el *tauriq* alcanza su apogeo en Al Ándalus durante el esplendor

político, cultural y material del califato, símbolo del *Mulk* —el mundo, el reino, la creación—, el *tastir* aparece profusamente más tarde, en la azulejería *nasrí* de Al Hamrra. El artista del *tastir* granadino ha podido contemplar los muros derruidos de Az Zahra y la maleza invadiendo los antiguos espacios califales. Ha visto en los jardines los fragmentos rotos y dispersos del *tauriq*, guarda ya en su memoria los signos necesarios para comprender:

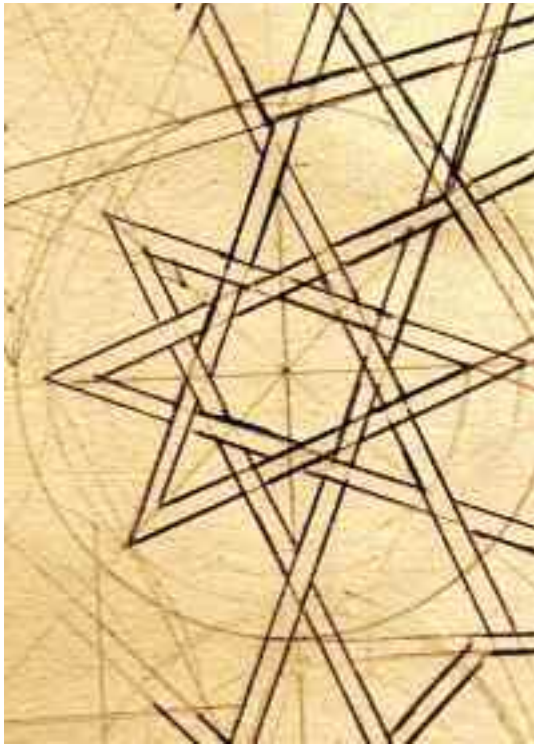
"¿Es que no ven a cuántas generaciones precedentes hemos hecho perecer? Les habíamos dado poderío en la tierra como no os hemos dado a vosotros."

(Corán, 6-6)

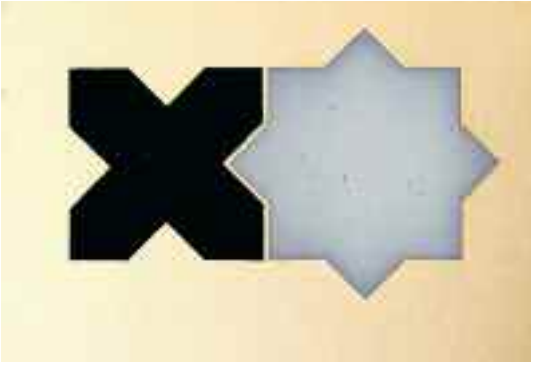
Una vez el árbol ha crecido hasta alcanzar su esplendor nos regala su fruto. Un fruto que es alimento y, al mismo tiempo, contiene en su profundidad a la semilla, la estructura original, la memoria de su ser en el mundo. El artista del *tastir nasrí* quiere incrustar en los lienzos interiores del hábitat aquello que no debe olvidar el creyente, aquellas puras estructuras que le hacen recordar su principio. Esta semilla guarda los significados, las potencialidades creadoras a un nivel microcósmico, donde los segmentos son relativamente pequeños para la visión humana.

En ese microcosmos la curva existencial no tiene la longitud necesaria para desvelar su finitud y su recurrencia, y por lo tanto aparece ante nuestros ojos como una línea recta. Si en el capítulo anterior dijimos que el *tauriq* expresa la primera parte de la *Shahada*: *"La illaha..."*, es decir *"no existen iconos, dioses ni nada..."*, el *tastir* la completa en su parte afirmativa: *"illa Allah.", "excepto Allah, la Realidad Única".*

Si observamos algunos ejemplos de *tastir*, comprobamos que su construcción, al contrario de lo que ocurre en el *tauriq*, se desarrolla de afuera hacia adentro, buscando un centro inalcanzable puesto que toda línea material tiene grosor y el punto no tiene dimensión material ninguna. A partir de los cuatro lados y las cuatro esquinas del plano se desarrolla una red en torno al centro geométrico. Sobre esta urdimbre básica se trazan las líneas concretas del diseño, las incontables variaciones e itinerarios que es capaz de generar una estructura tan abierta. Este diseño afecta a toda la superficie e interacciona con el espacio exterior, con el muro y con el edificio.



Tastir. *Diseño tradicional*



Nafs Rahmani. El aliento de la Compasión

El artista explicita el grosor de la línea para enfatizar el hecho de que se trata de una geometría materializada, devuelta por el intelecto al mundo sensible. Por ello puede contener color, limitar zonas de color o inducir a otras percepciones. Las posibilidades formales a partir de la trama básica son ilimitadas. Si de ahí pasamos a las posibles combinaciones e inducciones cromáticas nuestra mente se pierde. La geometría del *tastir* muestra un abismo tan vasto que aniquila nuestra racionalidad llevándonos a un estado de conciencia profundamente meditativo, a la trascendencia de cualquier dualidad o particularidad. La forma implica pensamiento y percepción. El estado de esta meditación es el *dikr* —Recuerdo— de la estructura original y ausente, que no llega jamás a ser alcanzada por nuestro intelecto.

Forma repetida hasta el infinito, sin asomo de cese, de anécdota, de articulación diferente a ella misma, como si fuese una letanía visual que alcanzara su identidad en la repetición, en la recurrencia. Nuestra mente se pierde, la estructura no: sigue ahí cada vez que la miramos, recordándonos aquello que permanece siempre idéntico a sí mismo. La alternancia entre aquello que permanece invariable y nuestra mente cambiante nos hace ver a nuestro propio intelecto mirándose al espejo de la conciencia trascendental, una conciencia que nos desvela la finitud de todo pensamiento concreto, de cualquier imagen, su carácter polar y limitado.

Recordemos a Malevitch con su *Cuadrado Blanco sobre fondo blanco,* cómo en esta obra espacio y objeto comparten una misma forma cuadrada y cómo, para expresar el movimiento de la conciencia, el cuadrado se alza suavemente inclinándose hacia la izquierda en un intento claro de diferenciarse de la superficie y de la línea, quedándonos tan sólo su significado: Forma que trata de eludir su materialidad para aludir a su condición de signo.

Ya hemos visto que es el cuadrado el paradigma básico del *tastir*. Se trata de la forma poligonal más regular y simple, aquella cuya ley es más universal y elemental. Sus diversas variantes y posiciones implican un repertorio semántico importante. Así, el cuadrado girado en su centro con una revolución de 45 grados se convierte en fulgurante estrella de ocho vértices, expresando la expansión de la Forma hacia el exterior (*Jatem*). Su molde contiguo y complementario es la contracción de la Forma, un aspa en posición diagonal (*Kamarchouna*).

27. GERSTNER, Karl. *"Las Formas del Color".* Editorial Blume. Madrid, 1988

Ortogonalidad y diagonalidad se complementan. La pareja primaria, la dualidad estructural, se segrega a partir del molde, de la matriz cuadrada. Piet Mondrian y Teo Van Doesburg viven juntos en la concepción del *tastir*. Su hermanamiento constituye una interesante figura que, en la gnosis islámica del sufismo, recibe el nombre de *"Nafs Rahmani,* El Aliento de la Compasión". [27]

La generación de las formas a partir del punto ha sido un tema constante en la historia del arte y del pensamiento desde Euclides. Johannes Kepler, en el siglo XVII ya nos habla de las formas geométricas como palabras del lenguaje de lo divino en el mundo. Las estructuras sólidas viven potencialmente en el seno de las figuras planas. Cuadrado/cubo, triángulo/pirámide son algunas de esas correspondencias. El espíritu, alma, perfume, sonido o significado encerrados en estas formas puras llevan al ser humano a una reflexión que le reconduce a su principio.

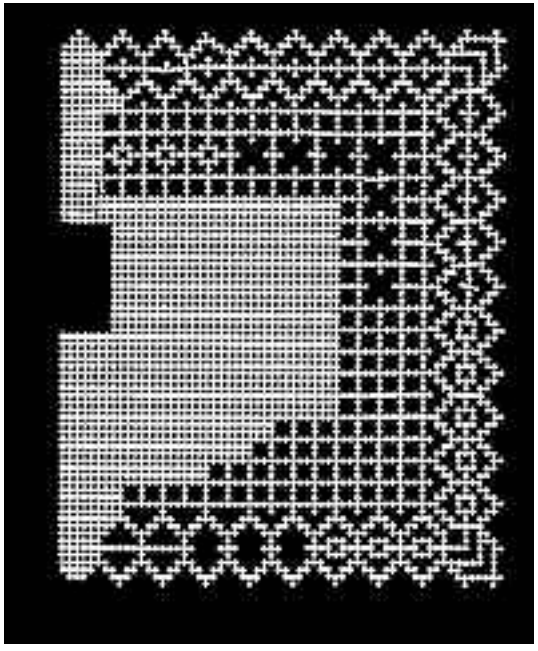
Triángulos, exágonos y estrellas nos remiten a las estructuras formales básicas del mundo mineral. Las formas geométricas de los sistemas cristalográficos nos revelan el mundo interior de las montañas y los desiertos. Los cristales de hielo muestran la urdimbre formal escondida en el agua y en el vapor. Un diamante tallado muestra la disposición ordenada de su estructura, la ley escondida tras la apariencia oscura y amorfa del carbón: *trans-aparente* y lleno de sí mismo nos presenta sus aristas y planos constituyendo un espacio, una forma, una creación. El artista del *tastir* hace suyo el mandato de la recitación:

"¡Acordáos de Mí, que Yo Me acordaré de vosotros!"

(Corán 2-152)

Las formas puras son la cristalización de las ideas que se hallan más cerca del principio siendo, al mismo tiempo, parte integrante de la creación y constituyéndose en soporte invariable de los signos, de la significación. El *tastir* desarrolla una gramática abierta y creativa que ofrece a nuestra visión las líneas maestras del pensamiento comprensivo y creacional, formas que implican una cierta conciencia de lo real, pero también una reflexión que se gesta en el mundo del alma, en el vasto mundo imaginal.

Efectivamente, los signos contenidos en la recitación son vividos por



Rafael Cabrera. *Tastir*. Córdoba. 1921

el artista del *tastir* en el lugar desde donde podemos acceder a sus significados: el mundo imaginal. La fractura constante de una piedra revela al ser humano la forma contenida en su interior y así, conociendo la ley estructural que la constituye, puede luego tallarla más fácilmente. Los segmentos del microcosmos aparecen rectos debido a la falta de perspectiva, a la relatividad de la visión humana.

Otro de los procedimientos del *tastir* consiste en la elaboración de un módulo esencial que tiene una infinita posibilidad de crecimiento. La Forma puede extenderse indefinidamente en todas las direcciones como letanía interminable. La Forma, repitiéndose a sí misma hasta el infinito, nos aboca al *fanah fil-lah,* a la extinción o disolución en la Realidad, en la Unicidad. Cuando Oleg Grabar nos dice, a propósito de los motivos de la ornamentación islámica del *tastir* que, en ellos "*...aún no se puede proponer un significado iconográfico"* [28], está tratando de resolver lo irresoluble.

Claro que las formas puras no '*tienen*' significado. Son significado en sí, malamente traducible a palabras y por ello poco susceptibles de ser interpretadas dentro de un repertorio alegórico siempre acotado. No tienen significado sino que lo suscitan en nuestro interior pues pertenecen a un plano específico de la experiencia imaginal, a esa forma de conciencia que Arnheim había denominado, como dijimos, pensamiento visual. El equívoco que se desprende de estas consideraciones semánticas se mantiene en el análisis de Grabar cuando se pregunta, a propósito de los sistemas formales del arte islámico:

"¿No se pierde automáticamente la precisión del sentido o del significado como consecuencia del rechazo de la representación de caracteres ya conocidos?" [29]

Podríamos preguntarle a Grabar si un cuadrado o un exágono no son representaciones de caracteres ya conocidos. Pensamos que son caracteres tan universalmente conocidos que trascienden los límites culturales e ideológicos de los pueblos. Más bien nos da la sensación de que para conectar con el significado profundo de las formas puras habría que quitarse las lentes polarizadas del análisis cultural descriptivo y entregarse a la contemplación de esas líneas desnudas. Así, tal vez podríamos descubrir que esas líneas soportan una memoria universal y común, los sustantivos y adjetivos de nuestra comprensión visual.

Probablemente, y aún reconociendo la gran importancia de sus trabajos sobre el arte islámico, podemos estar seguros de que Grabar no está muy al tanto de los conceptos básicos que se usan en la psicología del arte ya que, ante las preguntas que ha ido enumerando, nos dice:

"Puede ser igualmente válido el dejarlas sin responder, advirtiendo simplemente que nuestro problema de la formulación de una tradición artística conduce a una serie de enigmas teóricos distintos de los que hemos planteado al principio".[30]

Con lo cual poco podremos conocer de las actitudes y sentimientos de los musulmanes que producen estas obras, ni de la tradición de la que forman parte, ni de los vínculos que establecen con otros paradigmas visuales. Nosotros pensamos, en cambio, que es posible vislumbrar algunas de las consecuencias semánticas que aparecen con profusión en los diseños del *tastir* islámico.

Vislumbrar no quiere decir precisar sino más bien intuir o sugerir significación. En este ámbito resultan improcedentes la precisión o la descripción. Estamos ante el intento de aludir a lo que es inefable, de hablar de lo que no podemos hablar, de situarnos, de la mano de la metáfora, al margen de esa historia del tiempo, alegórica y horizontal, de la que hablábamos al comienzo de este ensayo.

Meditación y dikr

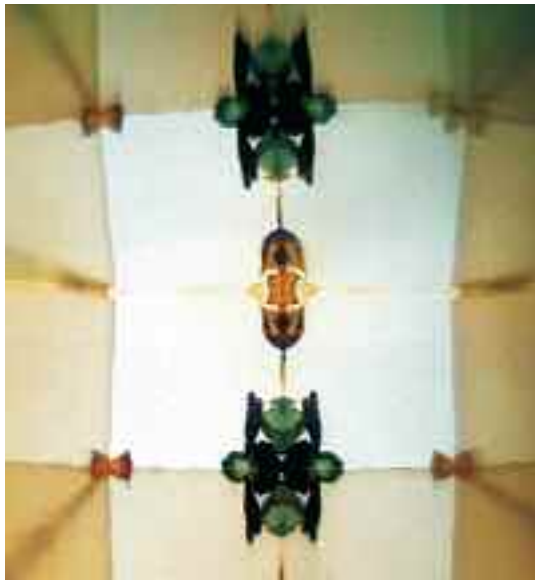
La visualización de las formas puras y elementales, quizás por su apariencia inamovible y constante, tal vez por su evidente universalidad, nos lleva a un estado de conciencia que nos revela una gran riqueza semántica, una polisemia que no se da con tanta frecuencia e intensidad en los sistemas formales imitativos y descriptivos. Nos hablan estas formas puras de las leyes de los procesos naturales, aluden incluso a realidades visibles, pero conservan el misterio de los lenguajes interiores, de la experiencia inefable que cesa en cuanto queremos articularla y codificarla en una semiótica fija e inamovible.

De la misma manera que los diversos sistemas de cristalización de

28. GRABAR, Oleg. "La formación del Arte Islámico". Editorial Cátedra. Madrid, 1973.

29. Id.

30. Id.



Redes poligonales, ortogonales y diagonales, generadas con un octoscopio. Taller IAC. 1994

los minerales constituyen materiales de propiedades diversas y complementarias, las formas elementales se reparten la herencia del lenguaje de la creación. Las cualidades del material son sus adjetivos: Duro/blando, rígido/flexible, etc. En el caso del *tastir*, el artista nos muestra las primeras potencialidades de la creación, sus constantes más generales. Sin embargo, y a pesar del gran regalo del intelecto, el ser humano no puede formarse una idea acabada sobre la naturaleza y la esencia del Creador. El *tastir* no puede alcanzar el centro porque el punto no tiene dimensión. Aquí habría que recordar la profunda humildad de Kandinsky cuando, renunciando a representar el punto esencial y matemático, comienza a trabajar sobre el punto ya materializado del arte, con dimensiones y textura.

Como nos dice Ali Abu Talib, que Allah esté complacido con él, en sus reflexiones, los seres que pueden ser comprendidos por otros a través de sus atributos, cualidades, etc. son seres creados ya que dependen de otro para existir. En cambio *"...Allah recuerda sin ayuda de la mente y de la memoria. Sus órdenes son transmitidas sin las palabras de ningún lenguaje."* [31]

Así el *tastir* alude sin conseguir mostrar, señala sin poder precisar. No es que no se hayan hecho los análisis necesarios, como apunta Oleg Grabar, es que no es éste un terreno que se preste fácilmente al análisis historiográfico, ya que el *tastir* es, en sí mismo, una reflexión metahistórica, una meditación intemporal, un *dikr* ejercitado en y desde la conciencia, que nos retrotrae hasta el aquí y ahora, hasta una experiencia sincrónica de la forma. Sería más bien terreno para el estudioso de la conciencia, del intelecto, del *Aql*, para el semántico o para el gnóstico. Más adelante veremos las implicaciones de este tenor que aparecen en las últimas propuestas del arte contemporáneo occidental, en las formulaciones del Minimalismo y del Arte Conceptual.

El *tastir* presenta, no trata de representar aunque contenga múltiples alusiones a realidades que hoy va redescubriendo el ser humano. Las estructuras moleculares y atómicas revelan al científico contemporáneo las redes formales que constituyen las articulaciones básicas del universo, sus pulsiones maestras. Las nuevas herramientas revelan un microcosmos de belleza indescriptible donde aparecen diseños que se asemejan a las líneas estructurales del *tastir*.

En este ámbito también podemos hallar correspondencias. Rastreando

la dualidad estructural en el mundo del *tastir*, nos encontramos con dos redes poligonales básicas: Una red ortogonal regular formada por cuadrados en el plano y cubos en el espacio y otra red que, acotando diagonalmente el espacio, está formada por triángulos equiláteros en el plano y pirámides en el espacio. Esta última genera asimismo redes exagonales y circulares. Así, las dos estructuras básicas son la cuadrada y la triangular, la cúbica y la piramidal, la ortogonal y la diagonal.

Resulta interesante observar cómo la estructura del *Hom* se corresponde con el modelo triangular-circular, puesto que el diseño acaba estableciendo una jerarquía con un vértice. La red cuadrada implica una mayor regularidad, mientras que la triangular apunta ya al movimiento, a la diferencia y a la polaridad. La primera es más propia del *tastir*, la segunda está implícita en el desarrollo del *tauriq*. La primera es igualitaria, la segunda jerárquica. Sin embargo, ambas cualidades conviven en los dos sistemas en proporciones diferentes.

Nos resultará esclarecedor observar la materialización de las dos estructuras básicas en la historia de las culturas. La pirámide del Imperio Faraónico y el cubo de las Gentes del Libro están asentadas en un mismo desierto, separadas por la líquida línea del Mar Rojo. El Imperio Egipcio desarrolla la concepción antropomórfica, divinizando la figura del Faraón, situado en el vértice de la pirámide social. El símbolo alude a la Naturaleza como estructura de dominio y de jerarquía. En su interior será depositado el cuerpo humano del dios en su viaje al más allá. Al otro lado del Mar Rojo, en el desierto del Hiyaz, un cubo vacío refleja lo idéntico como si fuera un espejo que regularizase lo diverso, que sumiera las ansiedades humanas y las diferencias sociales en la paz del Único, del Dios invisible e incognoscible.

En un lado, la sociedad se estructura alrededor de una casta de iniciados que administran la espiritualidad a una comunidad alienada por su iconografía. En la otra orilla, la comunidad se estructura en base a las normas contenidas en la Revelación, en la Escritura. Aquí el ser humano accede a su espiritualidad sin intermediarios, mediante una herramienta que le limpia incesantemente del *shirk*, de las asociaciones finitas que limitan sin cesar su experiencia trascendental. Bruce Chatwin reflexiona a propósito de esto:

"Las sociedades autoritarias adoran a las imágenes porque refuerzan la cadena de mando a todos los niveles de la jerarquía." [32]

Hisae Yanase. *Aliceres*
Exposición IAC. 1994

31. Imam Ali Ibn Abu Talib. *"La cumbre de la elocuencia (Nahy-ul-Balaghag)".* Editorial Tahrike Tarsile Qu'rán, Inc. New York, 1988.

32. CHATWIN, Bruce. *"¿Qué hago yo aquí?".* Editorial Mario Muchnik. Barcelona, 1993.

Taller Al Yarrar. *Diseño de azulejo*
Exposición IAC. 1994

Vemos en esta confrontación el secular conflicto entre unitarios y trinitarios, entre la Comunidad y el Imperio. Esta polaridad está divinamente expresada en el encuentro de Musa —Moisés— con Faraón, descrito en numerosos pasajes del Corán.

A medida que vamos avanzando en nuestro trabajo nos vamos dando cuenta de que resulta imposible, desde el lenguaje, eludir la dualidad estructural, la polaridad y la contradicción precisamente porque el lenguaje conforma la creación y ésta es polar. Sin embargo, traspasando el propio límite de las palabras y los conceptos podemos llegar a sentir la unicidad en todo lo que existe. El mismo Rumi nos advierte:

"He abandonado la dualidad y he visto que los dos mundos son uno solo. Uno es el que anhelo y Uno el que conozco. Uno es el que veo y Uno al que llamo." [33]

El *tastir* trata de llevarnos a ese territorio unificado. Las líneas rectas abandonan el mundo visible para adentrase en el interior. Este proceso de interiorización está acorde con la búsqueda de conocimiento expresada en el hadiz: *"Quien se conoce a sí mismo, conoce a su Señor".* Esta experiencia se produce al no existir intermediarios entre la criatura y su Creador. El ser humano ha de buscarlo en su interior, ha de conocerse a sí mismo, quedarse a solas consigo mismo para extinguirse en la conciencia, siendo sólo:

"Sí, hemos creado al hombre. Sabemos lo que su mente le sugiere. Estamos más cerca de él que su misma vena yugular."

(Corán, 50-16)

Conciencia y ritmo creacional

La alternancia unificada de los dos sistemas —ortogonal/diagonal— compone en el *tastir* un ritmo, una danza: el soporte semántico necesario que explicita la unión de lo diverso. A veces se cruzan las dos tramas cubriendo toda la superficie en una configuración que parece imposible de aprehender visualmente. Hay que decir que este medio abstracto de expresión no provoca necesariamente en quien lo con-

33. Ibn Arabi. *"Tratado de la Unidad".* Editorial Sirio. Málaga, 1987

34. Id.

templa una vivencia abstracta separada de su cotidianeidad. Por contra, al formar el diseño parte del hábitat cotidiano, ejerce su influencia en la conciencia de quien lo observa, transformándola sutilmente.

La conciencia —*Ma'rifat*— no es ya entonces un mero conocimiento intelectual —*Hikamat*— sino el fruto de una experiencia de interiorización que ahora, nuevamente, se proyecta hacia afuera. El intelecto sólo fue la herramienta de un conocimiento que, inmerso ahora en la experiencia de lo real, es reducido a su condición instrumental, limitada y finita. Contemplando las líneas del *tastir*, parecen cobrar sentido los versos de Rumi:

"¿Por qué camináis detrás de aquello de lo que nunca carecisteis?" [34]

La mirada hacia el interior se rompe en un caleidoscopio de formas y colores, pensamientos e imágenes. El intelecto descubre entonces que la frontera ya no existe, que lo interno y lo externo pertenecen a una misma realidad, como en la cinta de Möbius. El *tauriq* ha desenmascarado el mundo de las formas sensibles mientras que el *tastir* retira los velos interiores y no encuentra al yo en parte ninguna. Ya no somos un nombre, ni una historia, ya no existimos como ese yo. Sólo hay Conciencia, sólo Ser: *"La illaha illa Allah".*

El vasto universo del *tastir* descorre el velo de lo próximo y de lo lejano. El Recuerdo aflora, por último, no en el dinámico intelecto —*aql*— sino en la intimidad silenciosa del corazón —*qalb*—:

"Invoca a tu Señor en tu interior, humilde y conscientemente, a media voz, mañana y tarde..."

(Corán, 7-205)

El *tauriq*, en su expansión, nos conduce al olvido creciente del principio —*nisyan*—, a un progresivo alejamiento de la fuente original, y nos subsume en la entropía creadora que recorre los universos haciéndolos fructificar y dejando tras de sí un rastro de cenizas, de imágenes y huellas. La conciencia, dividida *en* y *por* el lenguaje, es asaltada por una multiplicidad de seres, sombras de arquetipos e ideas, de recuerdos que reclaman existencia. Se apoyan unos en otros, se construyen ilusoriamente en un espacio especular, imaginal y reflexivo, señalándose mutuamente, tratando inútilmente de definir y acotar una existencia, un yo.

Abdurrahmán Gottwald. *Vidriera*
Exposición IAC. 1994

Jacinto Lara/Hashim Cabrera. *Deconstrucción del cubo.* Exposición IAC. 1994

El *tastir*, por el contrario, nos muestra la vía del Recuerdo, ofreciendo a nuestros ojos los ecos de esas formas universales, de esas cualidades y atributos que nos constituyen esencialmente.

El viaje hacia el olvido se inició con el lenguaje y el intelecto y a través de ellos se inicia también el retorno. Mas este intelecto no es ya el mismo: ha sido iluminado por la Revelación, ha visto y oído las vibraciones, los ecos del principio, resonando en el espacio interior, en el corazón. Un corazón del que surge ahora la Palabra. Cuerpo, alma e intelecto son unificados y recorridos por el espíritu, por el *Ruh*.

El *tastir* coloca su trama estructural sobre la desordenada cartografía de los mapas. Establece las coordenadas que necesita el navegante para encontrar su rumbo. Las líneas rectas se trazan sobre nuestra visión del cielo para encontrar sentido al movimiento de las estrellas. Nuevamente el cuadrado nos enseña la forma básica del soporte, el espacio de la abstracción, la hoja sobre la que se escribe y desde la cual pensamos.

En la Historia del islam, este movimiento de retorno, este regreso, está expresado en la vuelta del profeta Muhámmad, la paz sea con él, desde Medina *al Munauara*, la Ciudad Iluminada, hasta su ciudad natal de Meca *al Mukarrama*, la Ciudad Bendecida. Desde el verde palmeral de Medina los musulmanes regresaron a Meca para cumplir los ritos del Hayy, la Peregrinación Mayor. Su movimiento va desde el *Yamal* hasta el *Yalaal*, de la Belleza a la Majestad, del *Mulk* al *Haqq*.

El alma del musulmán se comprime y prosterna luego de su primera mirada a la Kaaba. Su corazón se encoge sin poder explicar por qué. Su mente se vacía de contenido y su alma se purifica. Los peregrinos circunvalan la cúbica forma cubierta con una tela negra. Forman una espiral humana que se va sumiendo en un punto imposible, como un agujero negro que devorase todo aquello que reclama existencia: galaxias y estrellas, conciencias y seres, formas y colores, recuerdos y miedos.

El yo desaparece en la extinción, en el *fanah fil-lah*. Se yergue majestuosa la Kaaba en medio del valle milenario. Meca y Medina, contracción y expansión, sístole y diástole conforman el *Nafas Rahmani*, Aliento de la Misericordia Divina, movimiento compasionado que nutre toda la creación. Una vez el peregrino ha circunvalado la Kaaba, realiza el recorrido entre Safa y Marua, las dos montañas a las que subió Hay-

yar —Agar— con su hijo Isma'il, la paz sea con ellos, buscando ayuda para sus cuerpos deshidratados y sedientos. Recorrido entre la Majestad y la Belleza que lleva al peregrino a la conciencia de que no hay distancia ninguna entre las dos, de que no hay dos sino Uno.

Justo debajo de la Kaaba está la antigua fuente de Zam Zam, que brotó para apagar la sed de Hayyar e Isma'il. Si del alif trazado en el plano cuadrado surgieron las ondulaciones que describen la vida, bajo el espacio cúbico de la Kaaba brota una fuente real y verdadera que apaga la sed del peregrino espiritual. En su tránsito, éste encuentra el signo y bebe de él. La sed de unidad se apaga por un momento con el agua de Zam Zam. La dualidad estructural ya no tiene cabida en su corazón: la Kaaba está vacía de todo menos de lo real.

Así, en el arte islámico, la alternancia y convivencia de los diversos sistemas formales, hecho que tanto intriga a los estudiosos orientalistas, se resuelve en una sintaxis dinámica que no rechaza sino que integra, que modula las luces y las sombras, los paradigmas y las escuelas, según las leyes universales de la creación. Un arte que, como la respiración, puede acelerarse o aparecer entrecortado, pero que sigue alimentando a quienes lo producen y lo contemplan. Ajenas al tiempo y al espacio, sus vibraciones son las vibraciones de la existencia, un pálpito que acabará por desaparecer pues nunca ha sido.

Tauriq y *tastir* conviven con la intermediación de la epigrafía, la Escritura hecha caligrafía, tallada en el mismo material que las formas puras, compartiendo un mismo espacio, provocando una sola visión. No renuncia a integrar el artista hispanomusulmán las tres modalidades básicas de representación plástica que definió Arnold Hauser: la imitativa, la informativa y la decorativa. En el trayecto que va del *tauriq* de Az Zahra al *tastir* de Al Hamrra, vemos los cambios que se han producido en el arte y en la conciencia andalusíes. Del florecimiento y expansión califal pasamos al intimismo y a la reflexión del momento epigonal en la Granada *nasrí*. De la blanca Az Zahra a la roja Al Hamrra. De *duhr* a *magrib,* del mediodía hasta el crepúsculo.

Más tarde, tras el genocidio y la expulsión de los musulmanes andalusíes, sólo quedará el Recuerdo en el corazón de los mudéjares. El *tastir* es así el último testimonio formal del arte hispanomusulmán. El arte mudéjar ha llegado hasta nuestros días formando parte de nuestra identidad y de nuestra cultura, en la arquitectura popular y en las artes aplicadas. Po-

Fernando Baena. *Proyecto de cubo*
Exposición IAC. 1994

Mapa de Al Idrisi. Siglo XIII

demos incluso afirmar que razón y sensibilidad aún viven juntas en el alma andaluza contemporánea. Parece como si la Tradición se hubiese guardado en las más simples formas, en aquellas cuya esencialidad atesora la mayor cantidad posible de información, para inducir aquel Recuerdo. Como si las culturas quisieran preservar así su más honda memoria.

No es el propósito de este trabajo describir las vicisitudes por las que tuvieron que atravesar los musulmanes andalusíes tras la caída de Granada. Poco a poco la memoria histórica va restituyendo ciertos hechos, devolviéndolos a unas coordenadas más razonables y precisas. Juan Vernet, a propósito del legado del islam en España, se hace eco de las diferentes actitudes que se han mantenido en nuestro país desde la expulsión de los musulmanes, señalando que "*... cuando a finales del siglo XIX se planteó, crudamente y en términos políticos, si los españoles habían aportado alguna vez, en el transcurso de su historia, algo nuevo al avance de la ciencia, los liberales (laicos o de izquierdas) o los conservadores (católicos o de derechas), sólo pudieron ponerse de acuerdo en que así fue en la época árabe.*" [35]

El enorme legado científico que el islam trasvasó a Europa coincide con el florecimiento cultural denominado Renacimiento. Los avances en Matemáticas, Trigonometría, Astronomía, Agricultura, Botánica, Medicina, etc. pasaron así al mundo occidental. El cambio conceptual que supuso el paso de las órbitas circulares a las órbitas elípticas no fue un descubrimiento de Johannes Kepler. En el siglo XI, en Toledo, el astrónomo musulmán Al Zarkali (Azarquiel) había ya dibujado la elíptica. Se había dado cuenta de que conseguía mayor precisión para determinar las posiciones de los astros sustituyendo el círculo por un óvalo. Europa aprovechó ampliamente la herencia trasvasada. La llamada Edad Moderna comenzaba así un periplo con fases diversas que acabarían desembocando en la Cultura Industrial que ahora nos muestra su agonía.

35. VERNET, Juan. *"Al Ándalus. Las artes islámicas en España"*. Editorial El Viso. Madrid, 1992

8

Del análisis a la síntesis contemporánea

Mito y lenguaje de la posmodernidad

"El mundo es mera ilusión; no tiene existencia real. Este es el significado de 'Imaginación' —jayal—. Imaginas que el mundo es una realidad independiente, distinta de la Realidad —al Haqq— pero en verdad no es nada de eso. Debes saber que tú mismo no eres sino imaginación. Lo que percibes y aquello que señalas como distinto a ti también es imaginación. Así pues, el mundo existencial es imaginación dentro de la imaginación."

(Ibn 'Arabi)

Hashim Cabrera. *Reflexión*. 1994

En nuestra reflexión hemos rastreado algunos vínculos y semejanzas estructurales entre distintos períodos de la Historia del Arte. Comenzó nuestro trabajo con una visión general de los problemas del arte contemporáneo occidental para continuar con el estudio de algunos ejemplos del arte hispanomusulmán en la Edad Media. En nuestro propósito estaba el intentar encontrar vínculos y correspondencias entre concepciones, momentos y formas de vivir aparentemente distantes.

A lo largo de nuestro análisis hemos podido comprobar un claro parentesco conceptual entre las propuestas del arte hispanomusulmán y la Bauhaus de la Alemania de entreguerras, descubrir la filogenia de

José María García Parody. *La caligrafía es la geometría del espíritu.* Exposición IAC. 1994

una tradición visual unitaria y sintética que se expresa en distintos tiempos y lugares de la historia del arte. También hemos rastreado una doble corriente, el pulso de una dualidad estructural, en dos momentos concretos y distantes, resaltando la sincronicidad de sus expresiones y los principales puntos de fricción de sus respectivas visiones. Por otra parte, el análisis nos ha llevado a considerar la dimensión comunicativa de la obra de arte y nos ha dejado en la orilla de la semiótica. Las artes plásticas componen un especial lenguaje que nos habla con unas palabras que no son las de la lengua escrita o hablada y cuya gramática o gramáticas constituyen otros tantos escenarios de la conciencia.

La semiótica es ciertamente un ámbito resbaladizo, y en el caso de las artes visuales lo es aún más. La polisemia parece ser una constante de los significantes plásticos y de las percepciones visuales formales. Sea como fuere, como toda herramienta capaz de transmitir información, sus soportes y sustantivos se desarrollan por oposición, y se reconocen por diferenciación, analítica y dialécticamente.

El discurso visual se nutre y palpita a través de esa polaridad. En nuestra mente viven la noche y el día como hechos cíclicos y hasta cierto punto contradictorios que constituyen el devenir luminoso. Así también lo dulce y lo amargo, el frío y el calor. También las imágenes interiores de las formas. Imaginamos un cuadrado, un círculo, etc. No quiere esto decir necesariamente que sólo existan estas divisiones en nuestro pensamiento. Percibimos el mundo en su diversidad y multiplicidad y para comunicarnos acotamos segmentos, trazamos unas líneas que quieren ser un pacto, un trato, un intercambio de información y de energías.

Nos ha interesado especialmente la relación que existe entre la obra de arte y el artista, entre éste y la sociedad en la que vive, entre las formas plásticas y las ideas, experiencias y actitudes de quienes las generan. La opción analítica y la tarea deconstructiva, que tanto han aportado al conocimiento del hecho artístico y a la valoración de los factores que intervienen en la formación de la obra de arte no son, sin embargo, unos fines en sí mismos, sino herramientas del conocimiento. En el ámbito de la expresión y la comunicación de nada valen los análisis si no van acompañados de criterios que nos provean de soluciones, de síntesis, y de una clara voluntad, necesidad o deseo de creación social y comunitaria.

En sintonía con lo expuesto anteriormente nos atrevemos a extraer algunas conclusiones. Una de ellas es que existe en la Historia del Arte

una tensión, desde los primeros tiempos históricos, entre visiones y concepciones diversas que entran en contacto, que interaccionan, friccionan y se influyen mutuamente y que, en algunos momentos y lugares, logran unificarse alcanzando, por así decirlo, un estado de síntesis, de universalidad, de coherencia integral u holística.

La oposición estructural entre visiones que se contradicen mutuamente va generando, paradójicamente, un movimiento progresivo de la conciencia, un desplazamiento del eje imaginal, de las diversas y sucesivas visiones del mundo. Otra conclusión, ya muy consensuada, es que, cuando se consolida un paradigma o modelo y se hace crónico, genera una esclerosis que acaba quebrándolo, dando paso, por regla general, a la concepción opuesta.

Si observamos la Historia del Arte tratando de ver la evolución/involución de los sistemas de formas en una determinada tradición cultural podremos advertir los ritmos de esa tensa polaridad. Incluso podemos rastrearla en la alternancia de modelos sociales y culturales que hoy, a caballo del capitalismo, del colonialismo y las migraciones, trazan la historia imaginaria de territorios y comunidades contemporáneos.

Por otra parte, ya hemos visto que la proposición de un único sistema formal completo y definitivo es, desde el punto de vista epistemológico, una falacia, de la misma manera que lo es la propuesta de un pensamiento único. Kandinsky ya advertía que en su tiempo —a comienzos del siglo XX— era más difícil que nunca crear una teoría completa y unificada. Sin embargo, nuestra contemporaneidad se va alejando también de aquel tiempo y apunta hacia nuevos problemas y escenarios.

Resultan sugerentes e inéditos los horizontes que dibujan las nuevas tecnologías de la información y de la imagen, los nuevos postulados de las ciencias. Los efectos que para el pensamiento y la concepción del mundo habrán de tener los descubrimientos científicos y las tecnologías emergentes en este cambio de siglo aún están por verse, pero ya están produciendo una perceptible influencia en la sociedad y generando una clara inflexión de las formas de vida y de la conciencia.

Ahora empezamos a advertir que la modernidad no ha conseguido remontar el siglo XX de una forma limpia y desahogada. Es cierto que

Antonio González. *Sidi Ibn Sheij*
Exposición IAC. 1994

Jacinto Lara. *Ícaro*. 1992

ha logrado prolongar el cientificismo de Descartes y Newton durante más de doscientos años, apoyándose sobre todo en el carácter pretendidamente infalible y racional de la ciencia pero, paradójicamente, es ahora la propia ciencia la que nos revela su relatividad y sus límites ante la realidad holística que encuentra.

Ciencia y mística andan más cerca en nuestros días. Muchas de las conclusiones de la Mecánica Cuántica y de las descripciones contenidas en el Corán, en los Upanishads o en el Tao Te King parecen ser coincidentes. La Teoría Holográfica del cerebro, la Morfogénesis y las consecuencias filosóficas de la Teoría de los *quantum* son buena prueba de ello. La distancia entre realidad y conciencia se acorta día a día en la mente del ser humano contemporáneo.

Se ha tratado de definir a nuestro tiempo como de un período *post*: Postindustrialismo, posmodernidad, es decir, aquello que, aún sin saberse bien qué es, "*viene después de*" otro tiempo que ahora, precisamente ahora, con una cierta distancia, empezamos a reconocer. Se ha firmado el parte de defunción de la modernidad como paradigma de cultura y de la Edad Industrial como generadora de una sociedad utópica. Se cuestionan las propias ideas de Progreso y Evolución. Sin embargo nadie se atreve aún a ponerle nombre a la nueva criatura que ahora está naciendo. Paralelamente, los poderes continúan perpetuando sus narraciones, nos hablan insistentemente de fin de la historia, de nuevo orden y de choque de civilizaciones, de pensamiento único, de globalización y monoteísmo de mercado.

Hace ya diez años, cuando en el horizonte de los ochenta se sugerían los primeros ecos de ese vacío intelectual y de esa divergencia, me encontré con Jacinto Lara y con Juan Zafra, amigos artistas que andaban reflexionando sobre la cuestión de la desaparición de los héroes, de la dimensión mítica y heroica de las culturas tradicionales y su disolución inevitable en la nueva cultura posmoderna, la de los medios de comunicación de masas y la rendición final del artista a las fórmulas burocratizadas y homogeneizantes del mercado. *De la desaparición de los Héroes* fue el título de una exposición que hicieron posteriormente en Córdoba. Sus reflexiones sobre la figura de Ícaro sugieren esa situación de '*fading*', de caída desvanecida, del pensamiento y de la cultura modernas.

Ciertamente los últimos héroes estaban desapareciendo de la escena. La vida cotidiana de los seres humanos estaba siendo desposeída de la

luz imaginal que le había sido consustancial mientras aquellos se habían sentido inmersos en el devenir de una narración y de una historia.

Comencé a darme cuenta de que el proceso de pensamiento que se estaba generando no estaba, ni mucho menos, libre de intencionalidades oscuras. Una de ellas, quizás la más evidente, tal vez sea la de desposeer al ser humano de sus referencias identitarias tradicionales, de las apoyaturas que conforman sus visiones del mundo. Esto favorece claramente los procesos de dominación e incrementa la performatividad del sistema mercantil, única legitimación contemporánea de los saberes y de las actitudes que, como ya señalaran los padres del pensamiento posmoderno —sobre todo Jean Françoise Lyotard y Jean Baudrillard— se levanta ahora como bandera incolora de una inevitable globalización. Esta actitud débil que han asumido la cultura y el pensamiento contemporáneos implica un debilitamiento más peligroso aún, el de la conciencia crítica y yo me atrevería incluso a decir que el de la propia vida intelectual de los pueblos.

Lo que ha finalizado es el tiempo de las vanguardias históricas, de las ideologías utópicas, de la esperanza en una idea de progreso que no trajo la deseada redención. El darwinismo social entra en crisis, el paisaje se limpia de las viejas imágenes y la realidad cotidiana se vacía de históricos fantasmas, pero en este tránsito también se debilita la capacidad imaginal, el torrente de ensoñación creadora que el ser humano tiene por su naturaleza mestiza y mediadora. Unos creemos que esta capacidad creativa no es sino expresión —*tayalli*— de la cualidad creadora de Dios, otros la atribuyen al desarrollo del cerebro por un proceso de evolución en el contexto del azar, pero unos y otros sentimos hoy la amenaza que pende sobre ella y su vertiginosa transmutación en pasividad y pensamiento acrítico.

Lo realmente preocupante no es que desaparezcan los mitos y sus protagonistas los héroes, ya que dicha desaparición podría equipararse al abandono de la infancia por una humanidad que accede a una mayoría de edad intelectual y cultural, sino que ese desencantamiento no ha desembocado, para el ser humano contemporáneo, en una situación de madurez intelectual o espiritual pareja al incremento de su capacidad adquisitiva de bienes y objetos. El lugar interior que antes estaba ocupado por ese universo mítico es habitado ahora por un repertorio de fugaces alegorías publicitarias construidas con la finalidad de reconducir la vida imaginal hasta su extinción en los espacios desola-

Hashim Cabrera. *Deconstrucción*. 1992

Hans Hinterreiter. *Opus 10.* 1951

dos e inmensos de los nuevos templos bancarios y los hipermercados.

Este desencantamiento intencionado se justifica aún muchas veces en base a un trasnochado racionalismo que se tiene por principio de realidad. Lo verdaderamente grave es la alienación de la vida espiritual e intelectual, el debilitamiento de la capacidad creadora y de la imaginación, la instauración de una burocracia mediático-cultural administrada por funcionarios que obedecen al principio de rentabilidad y eficiencia. La vida se nos presenta desangelada, desacralizada, reducida a sus lógicas cenizas. La desaparición de los ángeles de la escena humana es más grave aún que la de los héroes, porque el vacío que en nuestras almas dejan los primeros no puede ser sustituido por el momento.

En este contexto, algunos científicos empiezan a hablarnos de una visión del mundo holística, no dualista. Ya no se considera que la materia sea la sustancia básica del universo pues se cuestiona incluso la noción de materialidad y sus grados. Comienza a hablarse de estructuras formales suscitadoras tanto del mundo que percibimos como de nuestros propios mecanismos de percepción. Algunos de éstos científicos nos aseguran que existe una gran semejanza entre sus conclusiones y muchas de las descripciones de la mística de casi todas las tradiciones espirituales.

En cierto modo parece que se está rompiendo realmente la barrera ilusoria del tiempo lineal. Ahora comprobamos que la sabiduría siempre ha sido contemporánea, siempre ha estado viva, y lo está también en nuestro tiempo, en nuestro aquí y ahora, en nuestro núcleo más interior, aunque habitualmente no sepamos verlo. Como siempre, las artes han comenzado a hablarnos de estas realidades que no pueden ser ya consideradas modernas sino contemporáneas, trascendentales, transculturales, transhistóricas, es decir, que van más allá de los avatares concretos de las culturas y de los pueblos, que pertenecen a la herencia cultural común de la humanidad.

En la cronología seguida en nuestro análisis del arte contemporáneo occidental nos detuvimos en la mitad del siglo XX, cuando Jackson Pollock, conduciendo al yo moderno hasta el límite de sus posibilidades expresivas comprobó en sus propias carnes cómo ese itinerario implicaba la desaparición real y material del artista. El artista-genio acababa de desaparecer y nos dejaba su obra, una visión, un estilo, una firma, el epitafio elocuente de un ser humano concreto: su pintura. La función

y la condición que el Renacimiento había otorgado al artista finalizaban así su discurrir. No consiguió el naturalismo dejarnos su visión en el espacio. No pudo el Expresionismo Abstracto hacerse sitio en la tercera dimensión, nacer en el espacio real.

Los intentos revitalizadores que vendrán después sólo expresarán el estertor de la figura, los retazos ya deformes de una anatomía diseccionada y rota, como en la obra de Francis Bacon: el documento antropológico del fin de la cultura y la visión de las Luces. Las obras y artistas posteriores, encuadrados bajo la denominación genérica de Nueva Figuración, expresaron cabalmente ese patético estertor, esa resistencia de la figura a desaparecer de un espacio pictórico que había sido desenmascarado hasta la saciedad.

Terminada la exposición naturalista del Expresionismo Abstracto tocaba el turno a los constructivos. Había ahora que buscar un objeto que fuera común a todos, que sirviera como paradigma formal del arte más contemporáneo, retomar y profundizar en las proposiciones terminológicas y gramaticales surgidas de la Bauhaus. En ese sentido vamos a centrarnos ahora en dos propuestas que, emergidas en lugares y momentos distintos, construyen su discurso en un contexto más internacionalista, más global. Siguiendo la cronología, abordaremos la propuesta del Equipo 57, que surge en la ciudad de Córdoba a finales de los años cincuenta, para introducirnos luego en los postulados del Minimal y del Arte Conceptual en la década de los setenta.

Equipo 57. Pintura

Equipo 57: interactividad del espacio plástico

Ya vimos cómo la expresión naturalista contemporánea había adquirido en España carta de naturaleza específica con el movimiento informalista de los años cincuenta. También al final de esa década empieza a cobrar relevancia y un profundo sentido contemporáneo otra propuesta, poco tenida en cuenta hasta el momento. Nos referimos a la abstracción geométrica radical del Equipo 57, grupo que proyecta una de las escasas, y por ello más valiosas, estructuras teóricas sobre el desolado panorama artístico español de ese momento.

Trabajó este grupo durante cinco años, quedando integrado finalmente por cinco miembros: Juan Serrano, Juan Cuenca, José y Angel

Equipo 57. *Composición*

Duarte y Agustín Ibarrola, arquitectos y pintores que habrán de trabajar unitariamente y que expondrán sus conclusiones y trabajos en los más importantes foros del continente europeo. Su propuesta entronca con la vocación sintetizadora de la Bauhaus, planteándose los problemas ya abordados de la utilidad y función del arte y del artista.

Su *corpus* teórico está centrado en la idea de la Interactividad del Espacio Plástico. Se declara a sí mismo como un movimiento emparentado con el Suprematismo de Malevitch y el Neoplasticismo de Mondrian. Sin embargo, se distancia de ellos considerando que aquellas propuestas establecían de hecho una dualidad entre figura y fondo, entre forma y espacio. Por el contrario, el Equipo 57 rechaza la connotación alegórica de la forma aislada. La descomposición del cubo y del cuadrado no se realiza en su condición de figuras geométricas o en cuanto a su naturaleza de cuerpos sólidos, sino teniendo en cuenta exclusivamente la realidad espacial-perceptual. Esta *gestalt* tendrá como una de sus consecuencias inmediatas la de involucrar la mirada del espectador, haciéndolo partícipe de ese espacio.

Curiosamente se ha hablado también de *horror vacu*i, de miedo al vacío, en las propuestas del Equipo 57. También aquí nos parece inexacta la definición, puesto que la concepción subyacente concibe el espacio como dinámico, sin realidad inherente, sólo establecida en la interacción. Tal vez el apropiamiento de la superficie se produzca como expresión de la energía que implica toda percepción, en este caso visual, pero no como horror a un vacío, quizás más como argumentación y animación total de la superficie que como huída de ella, a la manera en que Victor Vasarely había concebido su discurso.

La animación no establece ni enfatiza ninguna textura o materialidad. En este sentido, los postulados del Equipo 57 anticipan la línea que Hans Hinterreiter estaba comenzando a desarrollar por esos años y que darían lugar a su *Órgano de Formas.* El Equipo se sitúa en primera línea en la investigación de los medios abstractos de expresión y, sobre todo, del espacio plástico puro, desligándose ya absolutamente de cualquier modelo exterior o interior. Sin embargo, advierten la influencia de las formas en el espacio circundante, la interacción permanente entre los diversos ámbitos visuales cuando declaran:

"La unidad espacial se produce en los límites físicos de la obra, que actúan como pasos activos. Límites, no como fin, sino, por el contrario,

como posibilidad permeable de continuidad espacial hacia y desde sí." [36]

Con ello estaban aludiendo a la realidad visual como un *continuum* compuesto por transiciones de fase, una concepción que, más tarde, en la década de los ochenta, será formulada en la Geometría Fractal de Benoit Mandelbrot. También estaban señalando al binomio Forma/Color como indisociable de la percepción, en esa transición e interacción. Más adelante veremos el desarrollo del planteamiento de continuidad y contigüidad que hará el Minimalismo y la explicitación de un modelo transicional puro en la obra del suizo Karl Gerstner. En cuanto al espacio tridimensional, consideran la oposición Cóncavo/Convexo como continuidad, a la manera por ejemplo de las proposiciones matemáticas de Möbius, trabajando conscientemente en los puntos de inflexión, en las transiciones de fase:

"Por la inflexión, ambos espacios ocupan todos los términos posibles; el espacio continente pasa a ser espacio contenido y a la inversa, produciéndose la unidad..." [37]

Consideran la relación Forma/Color no de una manera dualista sino como biunidad inseparable. Unidad y continuidad son sinónimos. La obra, que *"no ha sido extraída de la Naturaleza",* guarda con el espacio global una solución de continuidad. La frontera entre la naturaleza y el arte se diluye: ambos viven en un espacio común, continuo y contiguo.

El arte plástico es así concebido a la manera de Rudolph Arnheim, como pensamiento visual, como reflexión que se lleva a cabo con elementos distintos a los de la lógica verbal. Cerca de la matemática, pero de una matemática materializada en formas, geometrizada y manifestada como espacio, naturalizada mediante el color. Sin embargo, el rechazo consciente del vacío en el plano no puede mantenerse en las tres dimensiones. La coherencia estructural inherente a la superficie se desdobla en la oposición espacio-masa/espacio-aire.

Esta actitud unitaria, no dualista, será retomada por la escultura minimal, y llevada a sus últimas consecuencias en la praxis conceptual, que acabará por sustituir el objeto artístico, la obra de arte material y exterior, por su proposición lingüística. No quiero dejar de citar aquí el pensamiento de Ibn 'Arabi cuando dice en su Fusus al Hikam que *"El tiempo que tarda la mirada en llegar a un objeto es exactamente igual al que tarda en percibirlo, sea cual fuere la distancia que exista entre*

Equipo 57. *Escultura*

36. EQUIPO 57. CARS. Madrid, 1992

37. Id.

Equipo 57. *Monumento a Averroes (Ibn Rusd)*

quien mira y el objeto mirado. En el mismo instante en el que el ojo se abre, la mirada llega hasta las estrellas en que se fija. Cuando cesa la percepción, la mirada regresa."

No parece casual que el Equipo 57 proyectase en la Córdoba de comienzos de los sesenta el monumento a Ibn Rusd —Averroes—, una escultura de alambre galvanizado que es quizás una de las obras del Equipo que más contenido simbólico posee, aunque me consta, por haber hablado sobre ello con los autores, que en su ánimo no estaba presente la voluntad de hacer del objeto un soporte simbólico ni historicista, sino tan sólo de hacerle expresar, a través de la inflexión visual e imaginal, sus condiciones y cualidades espaciales.

Pero aún así, el monumento nos remite al diagrama imaginado por Ibn Masarra, antecende epistemológico de Ibn Rusd, considerado hereje y maldito tanto por los literalistas de su tiempo, que quemaron sus obras, como por los orientalistas europeos, que hasta hace poco tiempo despacharon su obra mística y filosófica como simple panteísmo o mutazilismo, sin percibir en ella el fructífero intento de conciliar la fe y la razón, el pensamiento griego y la gnosis islámica.

Ya citamos, a propósito del *hom*, los textos de Ibn Masarra donde éste nos habla de la relación entre Revelación y esfuerzo intelectual, representándolos como fuerzas respectivamente descendente y ascendente, energías que encuentran su equilibrio en el punto medio, en el espacio imaginal, integrando armónicamente el mundo de la percepción y el mundo del pensamiento. También vimos cómo esa concepción trazaba el *alif* o vertical primaria que dividía el espacio, el plano, y hacía posible una articulación y, sobre todo, la animación de la superficie, cuando el trazado de esa vertical descendente se iba curvando a medida que tomaba cuerpo su manifestación material, a medida que el intelecto iba dirigiendo la acción creadora y transformante.

El ser humano estaba en el centro de esa tensión, sorprendido y desnudo, llevando su percepción y su atención consciente a los límites exteriores del espacio, cubriéndose con el velo de la atención y la percepción sensoriales. Ese ser humano buscaba una explicación a su desnudez y a su precariedad a través de una forma —un trazo, un *alif*, un plano— y se encontró con un signo que le ayudaba a comprender su propia naturaleza y la naturaleza de la creación, ambas manifestándosele como relativas, transitorias e intercambiables y también como los

sustantivos de su imaginación.

El monumento a Ibn Rusd diseñado por el Equipo 57, como aquellos otros proyectados por Tatlin, Rodchenko y Malevitch tras el triunfo de la Revolución rusa, no llegó a ocupar el espacio urbano para el que fue proyectado sino que ha sobrevivido en el soporte imaginal y en el modelo de alambre. Los dos sentidos de una misma dirección: abajo/arriba y arriba/abajo, racionalidad que asciende en pos de la verdad y signo revelador que desciende a su encuentro, encontrándose ambos en el justo medio.

Desde una perspectiva frontal, el monumento puede sugerirnos, aún sin pretenderlo, tanto las líneas estructurales que la iconografía judeocristiana ha venido usando para representar al Ángel, como aquellas otras que, desde el gnosticismo, presentan un diagrama de integración de opuestos, una herramienta conceptual del esoterismo dialéctico.

Esta ambivalencia del monumento, como aquella otra que nos aportó Ibn Rusd en el terreno del pensamiento, se resuelve cuando observamos despacio el modelo de alambre y percibimos su unidad estructural. Advertimos la imposibilidad de que nuestra razón y nuestras percepciones puedan escapar a la dualidad forma/espacio, o de que esta dualidad se resuelva en un solo punto que escapa a cualquier intento de medida y localización. Porque el punto sólo existe en nuestro espacio imaginal, en el mundo intermedio y platónico de las imágenes-tipo, desde donde se proyectan al mundo que percibimos a través de la luz de la realidad, de la conciencia.

El objeto, despojado de su función representativa e incluso estética, quiere enfatizar sus cualidades intrínsecas y su relación actual con el espacio en el que vive. Tiene, por así decirlo, una voluntad de intermediación que es simbólica aún a pesar de la intención de sus diseñadores. Pura experiencia sensible, intento de provocar la percepción pura, pero también concepto, estructura, ser que se hace inteligible, módulo, arquetipo, símbolo en definitiva.

Equipo 57. *Diseño de asiento*

Minimalismo

Como continuación de la tradición racionalista, en el contexto del pensamiento semítico, —unitario, del Libro— aparece en escena el Minimalismo con una clara vocación de síntesis. El Jewish Museum pre-

Sol Lewitt. *Estrella de nueve puntas.* 1991

sentó en 1966 una exposición bajo la denominación de *Estructuras Primarias*, que daba carta de naturaleza a la proposición final.

Si Malevitch hizo aparecer en la escena al cuadrado como referencia epistemológica general y universal a principios del siglo XX, los minimalistas, ya en la década de los sesenta, sacan a la palestra al mismísimo cubo. Éste reunía todas las cualidades que se requerían para poner orden en el panorama caótico y entrópico que habían dejado tras de sí el Expresionismo Abstracto y, sobre todo, los brotes de la Nueva/Vieja Figuración. Ya no se trata del *"equivalente pictórico de la Kaaba"* como decía Chatwin a propósito del cuadrado negro de Malevitch, sino el propio modelo cúbico, la forma paradigmática de la tradición unitaria.

La naturaleza cúbica expresa muy bien, como hemos visto, la función paradigmática. El artista minimal se retrae, recurriendo a la forma del arte en un sentido general, no de un arte o de un artista en particular. El artista vuelve a la Casa, llegando en su peregrinación imaginal hasta la misma Kaaba. También comprobamos cómo el desarrollo del cubo es la expresión espacial de la ortogonalidad reclamada por Mondrian: las coordenadas estructurales del universo, la trama básica.

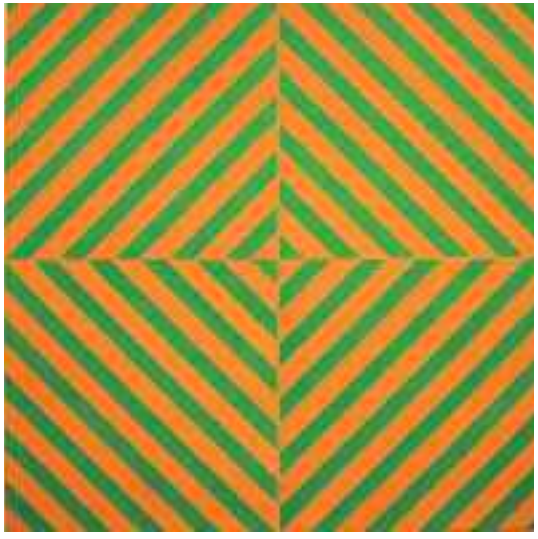
Los significados particulares, las posibles articulaciones diferenciadoras y fragmentantes se disuelven en las limpias aristas del cubo. La conciencia del ser humano —no ya la del artista— se purifica de las asociaciones finitas que tanto molestaban a Rothko, liberándose de aquellos errores que el Creador no perdona al hombre racional, *"dotado de vista y oido, dotado de intelecto".* Las acepciones particulares de toda alegoría se reconducen así plenamente hacia el terreno del símbolo.

Aparece la meditación de Rothko como puente tendido hacia el Minimalismo. También podríamos citar aquí como vía de transición los lienzos cuadrados negros de Ad Reinhart y los lienzos cuadrados blancos de Rauschenberg.

La reducción progresiva del mundo de las *"asociaciones finitas"* irá depurando paulatinamente la forma hasta reducirla a su mínima y universal articulación. Negros monolitos que, como en la creación cinematográfica de Stanley Kubrick, asumen un papel meramente referencial en un espacio circundante que aparece entonces cargado de connotaciones, de rasgos sémicos.

Objeto y Espacio se interaccionan mutuamente, tal y como ya habían

concebido los artistas del Equipo 57. La pureza estructural y formal del objeto arranca del espacio circundante un cúmulo de significados. Don Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, Tony Smith o Frank Stella son algunos de los nombres que aparecen en la escena minimalista de las dos últimas décadas. Podríamos considerar sin mayor problema la obra de Frank Stella como un estudio de *tastir*. El plano se estructura mediante una simetría de líneas rectas que en la pintura adquieren la materialidad y explicitación requeridas haciéndose franjas, tal y como vimos en los diseños del *tastir* de la Alhambra. Pero el artista es ahora artista-industrial. Los materiales y herramientas de trabajo de Stella son los del pintor de paredes y automóviles. La originalidad y el sello personal se diluyen en la síntesis universal y formal de la geometría plana, y en la Pintura, en un sentido material y formal. Stella desemboca en la propia concepción del *tastir*, ya explicitado como tal en sus referencias a la decoración arquitectónica de las estructuras planas del arte islámico.



Frank Stella. *Fez 2*

Según manifestaron algunos de estos artistas, la solución impersonal y sintética del Minimalismo era una manera de superar recetas y fórmulas, de obtener una forma genérica reconocible por todos y en todos. Disolver los rasgos, los accidentes, los particularismos.

El cuadrado y el cubo se convierten en módulos de una estructura que puede extenderse en el plano y en el espacio sin la interferencias de los significantes particulares, de los rasgos, sin articulaciones limitantes, sin finitud ni contingencia. Esa vocación trascendentalista y unitaria del Minimalismo no ha sido bien entendida. Ante la simplicidad, la cultura epigonal ilustrada se encuentra desnuda, con la misma perplejidad y confusión que Oleg Grabar dice sentir ante los diseños del *tastir*. Desgraciadamente, echa en falta el ingrediente de belleza que la cultura occidental ha estado reclamando para sí como seña de identidad y de pertenencia a la Tradición Clásica. Olvida esta cultura las relaciones profundas que el esencialismo tiene precisamente con el pensamiento griego presocrático y con proposiciones tan clásicas como las del siglo de Praxíteles, o con una herramienta conceptual y existencial tan útil y bella como el *tauhid* islámico.

Autoritarismo y determinismo son algunos de los calificativos vertidos sobre esta propuesta sintetizadora. Todos los módulos son iguales, pero es ahora cuando comienza la reflexión sobre la obra de arte y el papel del artista. Vigas y cubos apilados y ordenados estructurando espacios; artistas que no intervienen sino como organizadores de ese espacio donde, finalmente, forma y espacio conforman una identidad tau-

Minimalismo. Tony Smith. *Para W.A*. 1969

tológica: *la forma conforma el espacio, el espacio conforma la forma,* etc. Lejos de explicitar una frontera, estas estructuras primarias sólo se nos muestran posibles dentro del mundo real de las tres dimensiones, presentadas y materiales.

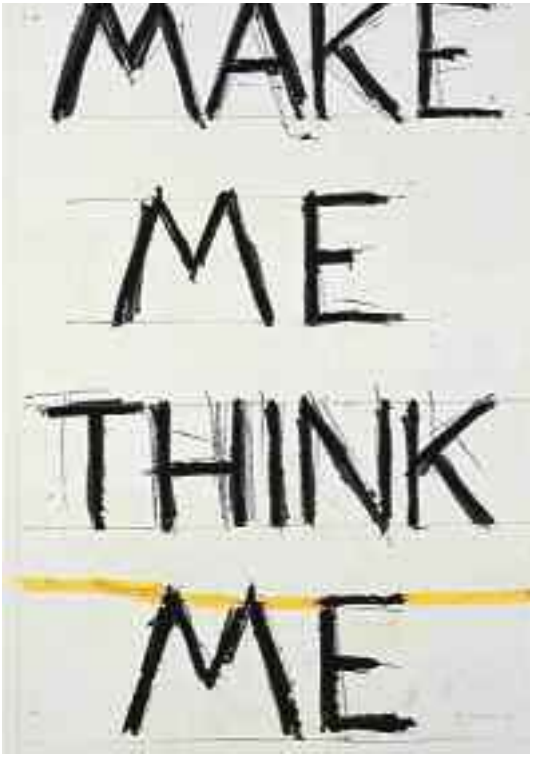
La obra abandona definitivamente la representación, el ilusionismo. Sólo es necesario presentarla, hacer que el objeto devenga en un espacio, viva en él creciendo orgánicamente mediante una repetición modular. Planchas de metal alineadas, vigas de madera apiladas y tubos fluorescentes montados en paralelo que sólo aluden a la capacidad del artista para elegir un material y ordenar un locus continua e indefinidamente. La letanía planar del *tastir* se encarna de nuevo en el mundo real, en una cultura occidental que ya deviene posmoderna, reducido ahora a su ritmo básico, a su pálpito estructural.

Los cubos negros de Tony Smith o los paralelepípedos de Don Judd exploran en su crecimiento las direcciones estructurales del espacio, casi aludiendo a un devenir que se nos iría desvelando como un pergamino que nos mostrase su contenido al desenrrollarse. Como en el caso de la música minimal de Michael Nyman o Philip Glass, se trata de segmentos armónico-arquetípicos que se repiten y modulan en variaciones mínimas, a la manera de los suras de una recitación, enfatizando así el sustrato semántico común, el bajo continuo kandinskiano, reforzando el significado a partir de escuetas diferencias sintácticas y gramaticales.

Punto y línea, instante y tiempo: los lenguajes, gastados por el uso y por las servidumbres ideológicas, necesitan retornar a la fuente de sus articulaciones primarias. Podemos ver en la actitud minimal un intento de devolver a los lenguajes una intensidad semántica perdida en la circularidad y en la recurrencia, en el propio devenir de la Historia del Arte. En las piezas de Robert Morris nos aparecen presentadas las articulaciones e inflexiones básicas de un vocabulario formal que están demandando al espectador una sintaxis, algunos segmentos y puntos de vista particulares del cuadrado y el cubo primordiales.

El proceso de interiorización y reflexión ha llevado al artista hasta la matriz, hasta la oscura caverna platónica donde vislumbramos las formas germinales de la conciencia. Aparece el silencio, la meditación. La misma perplejidad que Oleg Grabar siente ante las formas inefables del tastir es experimentada por muchos críticos y comentaristas a propósito de la propuesta minimal, cuyo *'lenguaje indescifrable'* tanto les des-

concierta. No hace falta repetir aquí lo ya dicho a propósito de este fútil empeño. Así pues el ciclo analítico se ha cerrado. La forma encuentra su matriz, su horma, y el artista vuelve a su principio. El arte encuentra así un paradigma objetual y formal pero el artista quiere ir aún más lejos, más allá del objeto ya definido y consensuado: ¿Qué encierra en realidad ese objeto? ¿Para qué existe, cual es su significado? Vuelve a surgir con fuerza en nuestra reflexión la pregunta que Oleg Grabar se hacía a propósito del *tastir*.



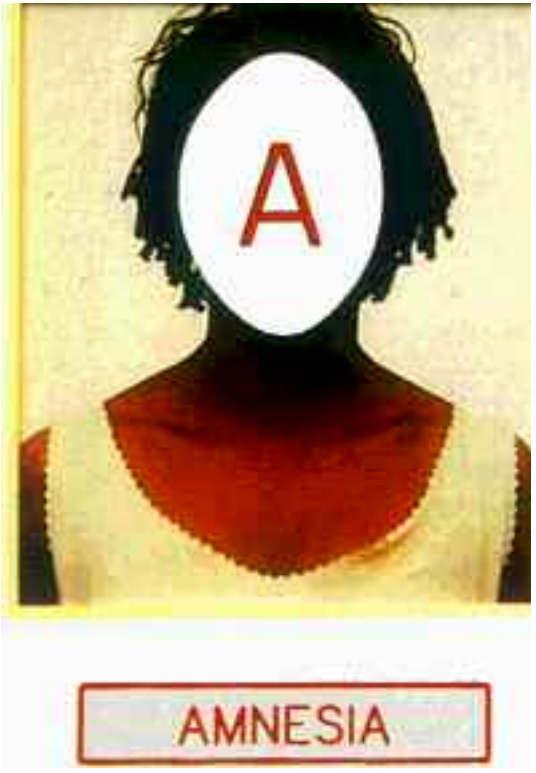
Bruce Nauman. *Make me, think me.* 1994

Arte Conceptual

De la misma manera que el objeto artístico se ha reducido a la presentación del paradigma formal, éste puede reducirse a su idea. Esto ya había sido esbozado por Marcel Duchamp a principios del siglo XX, al advertir que el arte puede reducirse a la decisión de denominar esto o aquello como obra de arte, simplemente sacándolo de su contexto habitual y presentándolo o titulándolo como tal. *Performances* y montajes de los que sólo quedan testimonios gráficos o comentarios, objetos encontrados y materiales de desecho que proponen y conforman una manera diferente de entender y vivir la experiencia artística.

Lo interesante aquí y ahora es el rechazo o el escepticismo que el artista siente hacia el objeto y su voluntad de sustituirlo por la definición, por el uso de cualquier soporte susceptible de transmitir información. Matemática, lingüística y filosofía son arte pues lo verdaderamente importante para el artista conceptual es la concepción creativa, la idea. El cubo minimalista había agotado el análisis en el terreno de las formas materiales, ahora ya sólo nos queda el intelecto ante el problema del arte como fenómeno gnoseológico. El Arte Conceptual abandona el terreno de las artes plásticas para adentrarse en la semiología y en la semántica, terrenos que, además de análisis, implican comunicación, interacción y encuentro.

La renuncia al objeto es una expresión crítica y una protesta por la excesiva mercantilización de la obra de arte y su inclusión en el ámbito del mercado de valores, pero esta renuncia también certifica de manera radical la agonía del pensamiento moderno a que hemos aludido en numerosos pasajes de este ensayo, esta vez mediante el compromiso de no producir más objetos. La acumulación de obras de arte en los museos y de-



Lorna Simpson. *Amnesia*. 1989

pósitos de galerías de arte y coleccionistas saturan el mundo de la creación artística, debilitando aún más la fe en el poder mediador de los objetos.

Surge entonces la convicción del carácter absurdo del objeto como propuesta creativa estable, como figura o metáfora convincentes de la realidad. Como soporte mediador. El objeto por sí solo no puede significar realidad, devenir en existencia. Necesita, del mismo modo que todo fenómeno físico, del espacio y del tiempo, del concurso del espectador, de un observador que no es sino testigo y cuya acción es sólo testimonio, es decir, de un alma, de un yo, de un sujeto en un devenir. ¿Será posible entonces trabajar en la materia plástica sin un propósito ejemplificador, sin la ilusión de que se está formando el símbolo, sin el concurso de yo ninguno, sin la interferencia del acontecer?

Esta es una pregunta cuya respuesta viene a veces en forma de un acto de sinceridad que, llevado a sus últimas consecuencias, nos lleva al silencio y a la meditación, o a desarrollar acciones que involucren al espectador para que participe activamente en la creación de la obra, como en los *enviroments* o en los *happenings*. Pero incluso en estos últimos casos, la escenificación no deja de ser un lenguaje y no por su carácter real y material en un sentido inmediato y perceptual deja de ser simbólica y virtual en un ámbito semántico o gnoseológico.

Para los conceptuales, insistir en el objeto, aún conservando la conciencia de los fines para los cuales es producido — y aún a sabiendas de que su mentira pueda ser a veces un medio para acceder a la verdad, o ser una mentira piadosa— difícilmente producirá ya una obra de arte. Habrá que acompasarse nuevamente con los ritmos y pálpitos de la vida imaginal, con la imaginación activa, para recobrar el sentido de la realidad, para acceder a sus significados, dejar que la obra siga sola su curso, aún a pesar del ser humano. A partir de aquí el objeto no será ya el resultado de la acción de un sujeto concreto que se desenvuelve desde una biografía sino la concreción material de la conciencia común al hombre y al árbol, al cristal y a los cielos, a la criatura y sus semejantes. Es el tiempo donde el objeto no es conquistado sino dicho.

Una de las consecuencias más palpables de la renuncia al objeto es la intensificación semántica del contexto, del medio. El medio natural o urbano es a veces el ámbito donde se desarrolla la intervención efímera, documentada en una o varias fotografías, o en una secuencia de video. Obras en medio de la tierra que acabarán disueltas por el viento y la lluvia. Esta

preocupación por el medio coincide con la problemática medioambiental surgida en el seno de la cultura postindustrial durante esta década.

El modelo se agota materialmente. La idea de progreso y evolución que había estado vertebrando el pensamiento moderno empieza a mostrar hondas fisuras. Contaminación atmosférica y de las aguas, acumulación de residuos radiactivos, desaparición creciente de pueblos, culturas y especies biológicas, destrucción de bosques y cambio climático, son algunas de las consecuencias que conforman el lado oscuro de la cultura del bienestar.

A medida que va terminando este siglo XX, el paradigma civilizador propuesto por el occidente ilustrado nos presenta sus despropósitos. La naturaleza no sólo ha sido conquistada sino que su equilibrio está amenazado de muerte, y con ello la propia supervivencia de las especies que la habitan y conforman, incluida la especie humana. Como siempre, las advertencias de unos pocos acaban siendo compartidas por las mayorías. Hasta los políticos más conservadores incluyen hoy en sus estrategias y programas el discurso ecologista: Hay que salvar el planeta porque el ser humano depende de él, forma parte de él. Pero para ello habría que redefinir el papel del ser humano en la tierra.

Las diferentes ideologías surgidas de la Ilustración no han sido capaces de acercarse a su objetivo, no han devenido en una cultura genuina, respetuosa y convivencial, en sociedades abiertas y multiculturales. El conquistador ha devastado la tierra: ¿Qué más puede ya conquistar?

Merece que recordemos aquí la intervención de Joseph Beuys en la Dokumenta de Kassel de 1982. La obra consistió en plantar siete mil robles en los alrededores del edificio que albergaba la muestra. Para Beuys era más importante llamar la atención sobre el problema y proponer soluciones concretas: *es hoy más necesario que nunca sustituir el objeto por el acto creador.* El acto creador es la misma creación de la que somos parte como seres conscientes, responsables, dotados de intelecto, como *jalifas.*

La responsabilidad de cuidar del jardín nos es recordada por Beuys con toda delicadeza. Algunas fotografías darán testimonio plástico de la acción del artista subsumido en el proceso creacional. Si falta el aire, el agua, y la tierra está quemada y sucia, ¿qué sentido tiene ya pintar un cuadro o realizar una escultura? Si la supervivencia de los que han de venir se encuentra amenazada ¿para quiénes serán entonces las obras de arte?

Joseph Beuys. *7000 robles.* Kassel. 1982

Joseph Kosuth. *Una y tres sillas*. 1965

Beuys prefiere convertirse en interlocutor entre la materia y el espíritu, entre la condición humana y la naturaleza, por la vía de los sentimientos, con un trasfondo místico y panteísta. Su maestro fue Malevitch, de quien toma —según nos confiesa— sus teorías y su espíritu. Expresa en sus acciones una necesidad de redimir el cuerpo a través de la meditación. Reconoce seguir la línea Leonardo-Goethe-Steiner.

Algunos se reían de Beuys, pensaban que sus acciones eran, ante todo, una provocación, la escenificación narcisista de alguien *"que no sabía pintar".* Nos dejó en cambio retazos, documentos de una vida consciente, imágenes de una reflexión trascendental en algunas fotografías hoy ya consagradas por la liturgia de las exposiciones y de los libros. Beuys era consciente del valor político de la fotografía como soporte documental de la propuesta conceptual que puede ser así recogida por la crítica y devuelta a la comunidad. Hoy vemos con frecuencia imágenes de gestores políticos y prohombres del sistema mercantil con un ridículo palustre de plata plantando árboles detrás del marco de cualquier receptor de televisión. Lo que antes era sugerente y revulsivo ahora forma parte integrante del mercado de las ideas.

Las propuestas conceptuales nos presentan un arte desmaterializado y liberado de sus soportes tradicionales. Sin embargo, las proposiciones más radicales de este movimiento son aquellas en las que la obra se corresponde con su definición lingüística y en las que, además, la propia proposición es susceptible de ser reproducida, perdiendo con ello el carácter de obra única, aunque siga conservando una inevitable objetualidad.

El grupo Art-Language aborda la tarea de definir y redefinir el arte. Joseph Kosuth nos presenta su *Una y tres sillas*: Una silla real, su fotografía y su acotación semántica contenida en el diccionario. El objeto, su imagen y el soporte lingüístico que conforma la idea genérica que sobre ella tenemos. Una presentación inequívocamente trinitaria e incluso hauseriana.

Muchas propuestas conceptuales abordan problemas y cuestiones que no son propiamente los del arte. Ideas sobre sociedad y política, presentación de documentos públicos, listas de personajes o correspondencia entre amigos. Queda, como testimonio de la obra, sólo la palabra escrita, la escritura.

Las consecuencias de la propuesta conceptual se ramifican en derivaciones que irán en direcciones opuestas. Unas acabarán conformando

un inventario documental de imágenes e ideas mientras que otras desembocarán en la teoría lingüística, en proposiciones lógico-matemáticas ó, a través de la lógica gramatical, en el propio texto.

De nuevo estamos ante la oposición dialéctica cultura de la imagen/cultura de la palabra, pero la reflexión postminimalista, la deconstrucción radical que surge tras la circunvalación del cubo primigenio del pensamiento, del arte y de la cultura, señala un punto de llegada y uno de partida. Implica una inflexión en el peregrinar de la mente del buscador. Como dice Ibn 'Arabi, *"una vez el gnóstico —'Arif — ha alcanzado la Unidad, el siguiente paso es volver al mundo de las formas, de lo diferenciado y de lo múltiple".* Pero esa vuelta adviene ahora con una nueva estación de la conciencia que ya no es la de quien busca —puesto que ya encontró lo que había estado buscando— sino la de quien sabe que no se puede avanzar más allá por ese camino, que ahí el camino se acaba.

Corán andalusí. Siglo X
Col. Al Sabah. Kuwait

En cierto modo, podríamos decir que el Minimalismo establece una terminología, propone una gramática y apunta a una sintaxis, en tanto que los conceptuales abordan plenamente el terreno de la semántica y la semiótica visuales desde una posición claramente lógica y gramatical, abocándonos a una hermenéutica. Llegados a este punto, no podemos sustraernos a la tentación de establecer vínculos y correspondencias, de recordar aquí que la problemática y muchas de las conclusiones propuestas por los conceptuales es una realidad ampliamente conocida y vivida por los pensadores y artistas musulmanes de todos los tiempos.

En el análisis que hicimos sobre la concepción islámica de las artes vimos que sus procedimientos, proposiciones y presentaciones, surgen de la verdad contenida en los signos, en la Escritura. A menudo es la propia Escritura materializada en la epigrafía la que explicita la metáfora plástica a través de depuradas formas caligráficas. Pero ¿Qué es la Escritura? Si el arte se reduce a la idea y ésta se expresa en la Escritura, el Corán habla sobre sí mismo, la escritura habla sobre la Escritura:

"¡Ha, Mim. Por la Escritura clara! Hemos hecho de ella un Corán árabe. Quizás así razonéis. Está en la Escritura Matriz que Nosotros tenemos, sublime, sabio."

(Corán 43-1,4)

H. Cabrera. *Señales contemporáneas*
Seminario IAC. 1994

"Sí, es un Corán glorioso, en una Tabla bien guardada."

(Corán 85- 21,22)

Queda claramente expresado en el Corán que toda escritura está en la Escritura Matriz, en ese Verbo Creador que no necesita de manifestación alguna para existir. Sin embargo, la inflexión, la palabra, el signo sí que necesitan de esa matriz generadora. Una relación de correspondencia parecida a la que existe entre la lengua y el habla. Las ideas son quizás los objetos más inmateriales que componen la creación. Dichas, se apoyan en las ondulaciones sonoras de la voz que surgen del vientre y se articulan en la garganta humana. Escritas, son el soporte de los signos gráfico-alfabéticos convencionalmente ordenados y visual y lógicamentemente reconocibles. Contempladas, su realidad es ilocalizable en sitio alguno. Sin embargo están ahí o aquí, vivas y constatadas en la conciencia, surgiendo en ella en el ámbito de la imaginación activa, en el *'alam al mizal.*

Las formas viven en su matriz y están en algún sitio más allá de la identidad particular de yo ninguno. El místico Mansur al Hallaj dijo ya en el siglo X que: *"...si te conviertes en lo que eres serás el lenguaje que expresa todo discurso"*. [38] Por otro lado, y volviendo a la Recitación:

"… no hay grano en las tinieblas de la tierra, no hay nada verde, nada seco, que no esté en una Escritura clara".

(Corán 6-59)

Me atrevo aquí a rescatar unos versos, no importa el quién ni el cuándo, que dicen así:

La grieta que abrió la arquitectura
no dejó huella en el mundo de lo visible
sino una herida abierta en tu memoria.
A su través viste la construcción intacta
indiferente a esos seres que soñaban la vida.

38. HALLAJ, Husain Mansur. *"Diwan".* Ediciones del Peregrino. Rosario, República Argentina, 1983

La realidad es ahora y ningún sueño
abre la grieta y te desvela
la naturaleza de la creación
y el destino común de la criatura.
Te invita, sobre todo, a la meditación,
a un silencio sincero.

Te gustaría poder llorar,
articularte como lo hiciste un día,
más ya sólo queda una cáscara seca
y ahora tú estás vivo sin excusa ninguna.

H. Cabrera. *Soporte*. Seminario IAC. 1994

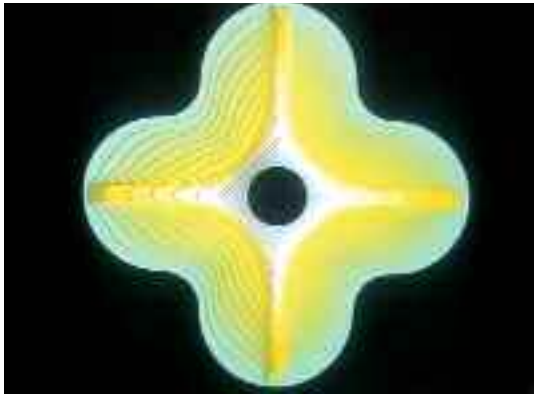
La disolución del objeto en su palabra, de la palabra en la idea y de esta en la Realidad —la vuelta de la escritura a su matriz— no significa necesariamente el fin de las artes plásticas. En un terreno visual y formal el Minimalismo había establecido, como dijimos, un vocabulario y apuntado algunas soluciones gramaticales. Será a mediados de los años ochenta cuando aparecerá una propuesta gramatical coherente y lúcida —y en cierto sentido, tradicional— que nos provee en el presente de nuevas herramientas plástico-conceptuales.

Dejando a un lado las posibles implicaciones que pueda tener dicha propuesta en el tiempo, en los terrenos de la música, el cine, el vídeo o las recreaciones mediante ordenador, vamos a analizar un modelo que resume y sintetiza muchas de las problemáticas que hemos abordado a lo largo de este ensayo. Nos referimos al Modelo de Formas de Color desarrollado por el artista suizo Karl Gerstner.

9

Hacia una Gramática Visual

A MEDIADOS de los años ochenta sale a la luz una publicación que era a la vez una propuesta y el resultado de incontables años de estudio y trabajo. Su autor, el suizo Karl Gerstner, es uno de los artistas más importantes de su generación. Nacido en los años treinta, sus obras y sus diseños han recorrido los museos y salas de exposiciones internacionales más importantes. El MOMA de Nueva York expuso sus trabajos en una muestra titulada *Programa de Pensamiento*. Ha hecho numerosas reflexiones sobre el arte en general y sobre la función del arte en la sociedad contemporánea.



Karl Gerstner. *Formas del color. Sinuón verde*

A mi juicio, Gerstner presenta la última propuesta unitaria y sintética en el panorama contemporáneo de las artes plásticas. Su preocupación fundamental está centrada en descubrir las relaciones estructurales entre los diversos aspectos del universo visual, sobre todo la interacción existente entre forma y color. Incluso va más allá y trata de establecer las correspondencias entre estas realidades y el sonido. Vemos que participa de la misma inquietud que tuvo Kandinsky al plantearse una teoría unificada de las artes.

La proposición teórica se halla contenida en el ensayo *The Forms of Colours*, traducido al castellano por Juan Manuel Ibeas. Las Formas del Color son un serio y fructífero intento, bastante conseguido, de mostrar las relaciones e interacciones de lo diverso en un sistema holístico, integrador y unitario.

Colorimetría. Modelo de Gunther Wyszecki

Considera el mundo del color desde un punto de vista sincrónico, como un todo estructurado según un modelo matemático. En cambio, considera la forma diacrónicamente, analizando la historia de la evolución de los distintos sistemas. Para Gertsner, el color es luz puesto que es vibración electromagnética, pero también es materia puesto que hay sustancia química. Es percepción puesto que tiene que ver con la fisiología, y es también sensación y emoción, por lo que implica una dimensión psicológica. Asume y propone, pues, una visión holística del color.

La problemática estructural del color tiene que ver con la matemática, que tratará de ofrecer sistemas de ordenamiento y clasificación. Tras repasar los diversos modelos históricos, el de Philipp Otto Runge y el de Munsell, acaba proponiéndonos el último: el espacio de color uniforme de Wyszecki, del cual —según Gertsner— *"sólo futuras investigaciones podrán determinar si es el modelo final de la colorimetría o no".* Por el momento parece ser el más coherente y el que ha proveído de una base estable sobre la que diseñar las nuevas herramientas electrónicas.

Si el color afecta a varias ciencias, la forma sólo es objeto de una: la Geometría. A lo largo de su historia, esta ciencia nos presenta diversos sistemas coherentes en sí mismos y abiertos en muchos casos a una evolución y un desarrollo. Analiza Gerstner los distintos sistemas de formas: la Geometría de Euclides, la de coordenadas, la Teoría de Conjuntos, las no euclidianas y la Topología (legado de Möbius, descubridor de la famosa cinta que lleva su nombre, uno de los más extraños objetos formales contemporáneos), para acabar en la Geometría Fractal. Convendría que nos detuviéramos en esta última concepción, ya que tiene una enorme relación con la totalidad de nuestro análisis.

En el año 1982, el matemático Benoit Mandelbrot sacó a la luz en San Francisco, U.S.A., un trabajo titulado *The fractal Geometry of Nature.* Esta publicación marcó un hito tanto en el campo puramente matemático como en las disciplinas que se ocupan de la percepción y la conceptualización. Si en determinados rincones de la naturaleza se dan estructuras más o menos regulares como las que buscaba Cezánne, en la mayoría de los fenómenos naturales percibimos un mundo desordenado y caótico: árboles, nubes, olas y dunas no revelan fácilmente la ley escondida, su trama estructural.

Mandelbrot quiso encontrar una geometría que permitiese describir los procesos naturales en toda su complejidad. Recubrió que, entre una forma

y otra, existen transiciones: no una línea separadora sino una dimensión no integral o fractal, que tiene más de una y menos de dos dimensiones. Esta dimensión fractal es la responsable de las formas que vemos en la naturaleza y se manifiesta en la frontera entre unas formas y otras, en el espacio transicional. Ya vimos la preocupación por estas transiciones de fase en los planteamientos del Equipo 57, referidas a los medios abstractos de expresión visual en relación con el espacio circundante.

Mandelbrot descubrió, que en cualquiera de las escalas en que observemos un material dado, aparece una forma siempre idéntica: el *hombre-manzana* o figurilla de Mandelbrot, como se la conoce hoy. Había hallado una geometría holística que relacionaba las partes entre sí y con el todo. Lo idéntico está presente en lo diverso. Orden y caos componiendo una danza de profunda belleza. La matemática viene a corroborar así lo que la historia del arte nos ha ido mostrando a lo largo de nuestro análisis. Detrás de los modelos de pensamiento excluyentes y fragmentantes aparece una estructura viva que evoluciona y se desarrolla armónicamente integrando todos los opuestos, orden y caos, estructura y rasgo. La naturaleza, la ciencia, la historia y el arte ya no son territorios inconexos. El muro ha caído de nuevo.

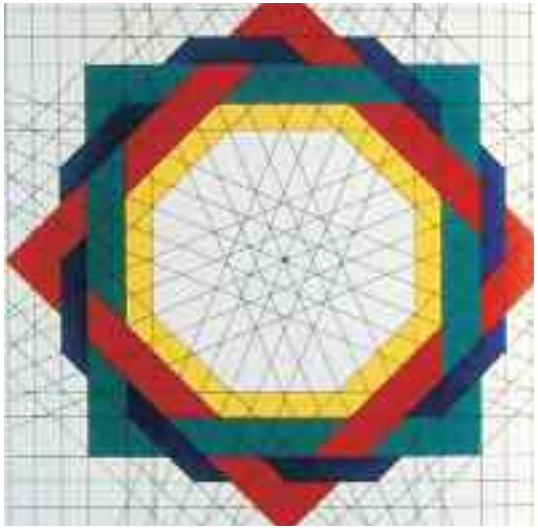
Benoit Mandelbrot. Geometría fractal
Hombre-manzana

El amor de Gerstner por la Geometría le lleva hasta el tastir del Salón de los Embajadores de la Alhambra, a partir del cual segrega incontables versiones y aspectos del diseño desde su trama estructural. Ante una de las formas extraídas de la azulejería *nasrí* comenta:

"Lo que el espectador tiene ante sus ojos es una imagen de la más elevada densidad espiritual, una invitación a la meditación continua. Penetra en uno mientras uno penetra en ella. Cada vez que se desentraña su estructura se encuentran nuevos problemas. Cada vez que se empieza de nuevo, se pierde el hilo... Un espectador versado en el sufismo reconocerá en algunas de estas formas simbolismos arquetípicos." [39]

Declara nuestro artista que fue Andreas Speiser, matemático de Basilea, quien le inició en el arte islámico. A partir de ese encuentro Gerstner viaja y estudia sus monumentos y obras más significativas. En uno de esos viajes, en Fez, Marruecos, encuentra *"por pura casualidad"* a un alarife —*´arif*— llamado Kamal Alí, a quien compra un diseño. A Gerstner se le ocurrió, a la vuelta de su viaje, introducir el patrón del diseño de Kamal Alí en un programa de ordenador. Su sorpresa fue tremenda

39. GERSTNER, Karl. *"Las Formas del Color".* Editorial Hermann Blume. Barcelona, 1988



Karl Gerstner. *Desarrollo del patrón de Kamal Ali*

cuando la trama reveló un número ilimitado de posibilidades estructurales y desarrollos formales.

El humilde *'arif* de Fez no le había vendido un diseño sino un patrón con capacidad para producir un número indefinido de formas, una clave estructural, la semilla que habían guardado celosamente los mudéjares andalusíes durante la expulsión y el genocidio de los hispanomusulmanes. El artista reconoce que su interés por al arte islámico

"...se basa en que en él se ve realizado uno de mis sueños: un arte puro, una síntesis de purismo intelectual y un aura sensual." [40]

Vemos claramente en Gerstner la inclinación hacia las formas puras, esas que tanto gustaban a Kandinsky y que ya Platón había señalado como soportes de significación. Ya tuvimos ocasión de analizar la vocación unitaria y sintética del maestro ruso, su intuición de que las formas puras y los colores primarios están dotados de sonido interior, de perfume, de alma en un sentido diferenciador, cualitativo. Así, cuando Kandinsky escribe su obra *De lo espiritual en el arte*, está ya señalando hacia un mundo holístico de correspondencias y relaciones. La correlación cuadrado/rojo, triángulo/amarillo y círculo/azul revela unos principios gramaticales que en su día, como dijimos, fueron calificados de delirios místicos.

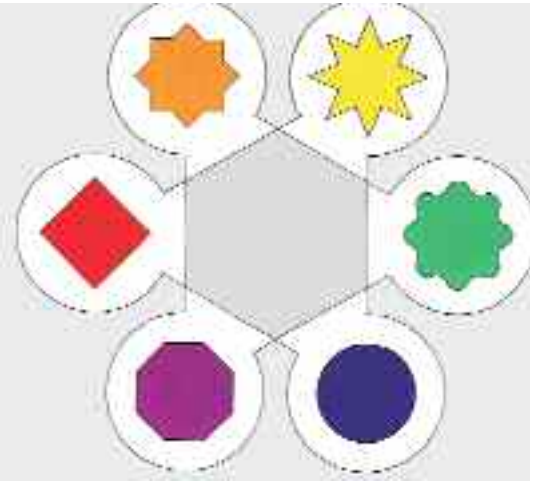
Gerstner, con su voluntad sintetizadora, vuelve su mirada hacia los escritos y meditaciones de Kandinsky y reflexiona a su vez sobre ellos tratando de encontrar las correspondencias entre forma y color, una progresión orgánica, dinámica y lógica entre las categorías realizantes y proveedoras de nuestra experiencia visual. Kandinsky quería saber cómo se articulan unos elementos con otros, cuáles pueden ser las secuencias de la morfogénesis visual.

La correspondencia azul/círculo parecía no presentar demasiados problemas, pues ambos elementos del par expresan solidariamente una cualidad pasiva y estática. El par rojo/cuadrado tampoco le pareció falto de sentido, aunque el movimiento que Kandinsky atribuye al rojo no se corresponde muy bien con el carácter equilibrado del cuadrado. Gerstner soluciona este desajuste semántico tensionando el cuadrado, girándolo 45 grados hasta la posición diagonal. El problema más serio surge al tratar de unificar el par amarillo/triángulo. El carácter asimétrico del triángulo implica *"un repertorio de significados diversos dependiendo de la orientación de sus vértices":* no es lo mismo que apunte hacia arriba o hacia abajo. Como

40. GERSTNER, Karl. *"Las Formas del Color".* Editorial Hermann Blume. Barcelona, 1988

sólo tiene un eje de simetría —recordemos aquí nuestro análisis del *hom*— Gerstner halla la solución cruzando las dos posiciones y obteniendo una forma estrellada con dos ejes de simetría, una forma que expresa la expansión, la intensa irradiación que se corresponde con la vibración amarilla.

Una vez halladas las correspondencias establece la correlación según un modelo triangular. Del terno primario deduce las figuras intermedias resultantes de las mezclas, obteniendo así el repertorio básico de lo que ha denominado Señales de Color. Así, las señales derivadas serían: violeta/octógono, naranja/estrella de ocho puntas —resultado de sumar dos cuadrados, girando uno de ellos— y verde/sinuón, que es una curva poligonal derivada del tránsito del amarillo hacia el azul, intermedia entre la estrella y el círculo.

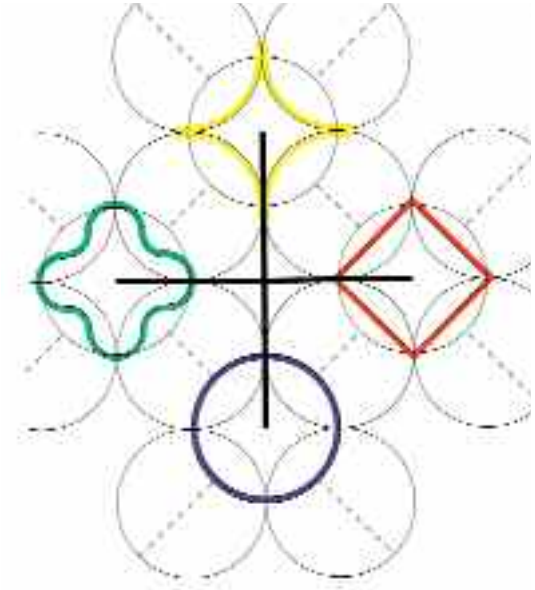


Karl Gerstner. *Señales de color*

Las seis señales así obtenidas suponen una precisión mayor de la formulación kandinskiana y la superación de su principal escollo epistemológico: la localización estructural y formal del color verde dentro del modelo teórico. Kandinsky atribuía a este color, como valor intermedio que es, la misma posición que al rojo, cosa que Gerstner no acepta puesto que considera, con toda razón, que son expresiones diferentes. El hallazgo del sinuón venía a cubrir esa laguna que había estado impidiendo la coherencia estructural a la teoría sintética de Kandinsky. El modelo triangular va a ser sustituido ahora por un modelo cuadrado.

La inestabilidad de la propuesta original de kandinsky radicaba en el carácter impar de los elementos —tres— que hacían imposible la cuadratura, la ley, el orden, una estructura lógica, por oposición de contrarios. La introducción del verde como valor primario y el hallazgo de la forma correspondiente iban a hacer posible que la teoría 'cuadrase', alcanzando el ámbito lógico-matemático, legible y aplicable en todos los casos.

Gerstner cruza así su Mar Rojo, sustituyendo la pirámide por el cubo. Una vez situadas las señales, Gerstner quiere hallar el sistema, la correlación estructural, la sintaxis que haga posible un discurso plástico unitario, donde forma y color sirvan al propósito de revelarnos sus relaciones y así procurarnos un genuino deleite, al mismo tiempo intelectual y sensual. Con respecto al color no existe demasiada dificultad puesto que la realidad cromática parte de un continuo. En la medida que establez-



Karl Gerstner. *Modelo de formas de color*

camos las divisiones entre un valor y otro, obtendremos un número creciente de unidades, *ad infinitum,* dependiendo de la capacidad tecnológica de aislar dichos valores como unidades de una serie continua.

Como decimos, el artista e investigador suizo parte del modelo trinitario de Kandinsky en busca de una epistemología más racional y lógica, partiendo de la dualidad cromática, de la pareja estructural azul/amarillo, a la que no otorga más realidad ni más sentido que el meramente analítico e instrumental. Gerstner mantiene la semántica kandinskiana cuando dice, a propósito de estos colores fundacionales:

"El primero pasivo, frío, remoto, con radiación hacia adentro [como también dice Rudolph Steiner]*; el segundo activo, caliente, cercano, irradiando hacia afuera..., los colores que para Goethe son arquetipos de las tinieblas y la luz."* [41]

Este eje primario azul/amarillo es atravesado perpendicularmente por el par rojo/verde. Gerstner obtiene así una estructura básica cuadrada que acota los elementos primarios que ahora son cuatro: círculo/azul, asteroide/amarillo, diágono/rojo y sinuón/verde. El verde, que había compartido con el rojo el espacio de la forma cuadrada en el modelo trinitario de Kandinsky, encuentra ahora su propia expresión formal en una estructura sinusoide que Gerstner construye a partir de los lados del mismo cuadrado. Denomina a esta nueva Forma de Color con el nombre de sinuón, y así el modelo trinitario se cuadra.

El siguiente paso sería encontrar la progresión entre las cuatro Formas de Color básicas. Según Gerstner, su encuentro con Klaus Thomas, de la IBM de Stuttgart, *"fue un golpe de buena suerte".* A partir de un programa desarrollado por Thomas se produjeron las primeras versiones del modelo unificado. Dicho modelo generaba un *continuum* de forma y color a partir del paradigma de cuatro elementos.

Entre estos elementos primarios aparecerán todas la variaciones y transiciones que sea capaz de definir y generar el programa. Dos direcciones posibles: una expansiva y una contractiva. ConVersión y diVersión según la terminología gerstneriana. Años de trabajo, estudio y experimentación han llevado a Gerstner a podernos ofrecer sus resultados. En su exposición, el artista dice:

"En la actualidad considero que el trabajo básico está terminado. El

41. GERSTNER, Karl. *"Las Formas del Color"*. Editorial Hermann Blume. Barcelona, 1988

42. Id.

resultado es el Modelo de Formas de Color. No se trata de una construcción fija sino variable. Se presenta en los continuos de las cuatro Formas de Color, en las con y las diVersiones." [42]

En resumidas cuentas, el modelo es un algoritmo que ha permitido a nuestro artista realizar infinidad de cuadros y esculturas. Las formas que surgen de la aplicación de este modelo implican una experiencia visual que, aunque se concreta de nuevo en un objeto, ya no es el objeto estático y paradigmático del Minimalismo sino su despliegue en el espacio y tiempo dinámicos de la percepción visual.

Las transiciones de fase que tanto preocuparon al Equipo 57 y a Mandelbrot pueden ser expresadas según el Modelo de Formas de Color. No quiere esto decir que dicho modelo sea un paradigma único y definitivo, sino que es un sistema coherente, autosuficiente y lógico, un patrón estructural con tremendas posibilidades de desarrollo en el ámbito de la creación plástica. Sus posibilidades están aún por explorar.

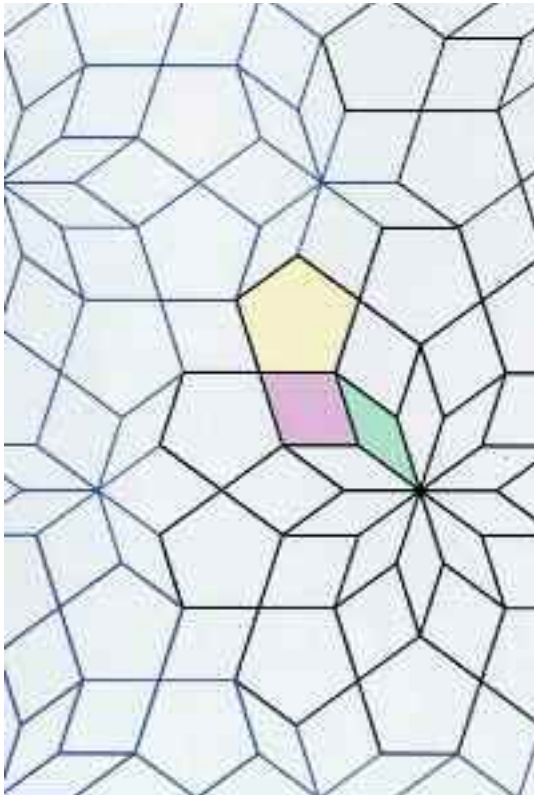


Diagrama de Penrose

Herramientas simples

UNA forma fácil de acceder al mundo intermedio entre lo aparentemente caótico y un determinado tipo de orden consiste en meditar sobre las formas generadas por un simple caleidoscopio. Las unidades plásticas —trozos de vidrio o fragmentos coloreados enmarcados en un espacio modular reflexivo atravesado por la luz—se combinan al azar al hacerse girar la estructura especular. La propia regularidad de dicha estructura desarrolla ese módulo dispuesto azarosamente, ordenando nuestra percepción dentro de los límites de una red generada por reflexión. Se obtiene así un número ilimitado de estructuras planas susceptibles de repetición a partir del módulo formado por los elementos originales. Una estructura en forma de prisma tetragonal producirá diseños de estructura abierta, cuadrada y regular. El prisma trigonal nos depara una estructura plana romboidal/exagonal tendente a la circularidad, etc. En el caso del prisma pentagonal, la estructura derivada se compone de módulos pentagonales y romboidales, etc.

El denominado *Diagrama de Penrose* nos permite acceder visualmente al mundo transicional de los fractales a través de la geometría plana. Se trata de un sistema compuesto por tres figuras poligonales:

Glosario de términos árabes

Ahl al Kitab: Lit. Gentes de la Escritura o Pueblos del Libro. Tradicionalmente se aplica este gentilicio a los pueblos semitas que han recibido una revelación divina a través de enviados y profetas de Dios, como son los judíos, cristianos y zoroastrianos.

Ájira: Habitualmente se traduce como *"la otra vida"* aunque su significado esencial sería "lo que está más allá, lo distinto, lo otro", es decir, en un sentido amplio, la alteridad.

Ajlaq: Responsabilidad en el comportamiento, la ética de las acciones humanas conscientes, la actitud del ser humano libre y evolucionado social y espiritualmente.

`Alam al Mizal: Mundo Imaginal. Es también el *logos*, la *razón ontológica* de la filosofía clásica griega, que se manifiesta constituyendo el mundo del significado. Es un ámbito intermedio entre el mundo conceptual de las ideas o arquetipos y el mundo de las percepciones sensibles. Se trataría de un nivel de la conciencia *"donde se espiritualizan los cuerpos y se materializan los espíritus"*, según lo describe Henri Corbin, y es el órgano natural de la imaginación activa y creadora. No ha de confundirse con la fantasía o la alucinación, pues, a diferencia de éstas, su naturaleza y expresión no son caóticas sino vinculantes y creadoras.

Alif: Primera letra del alifato árabe en forma de línea vertical ligeramente curvada. Simboliza tradicionalmente la Unidad y Unicidad divinas.

Aql: Razón discursiva, intelecto, juicio.

'Arif: Gnóstico, persona de conocimiento. En un sentido amplio sería *"el que conoce, el que sabe"*

Aya: (pl. *ayat*) Aleya, signo, señal. Se denomina así cada uno de los versículos del Corán. Su raíz verbal significa: *"resguardarse, retirarse, dar hospitalidad, reunirse,*

tratar algo o a alguien con piedad y ternura, recibir en tu casa". Todo en la Creación es una a*ya,* un signo, a través del cual Dios se nos revela: *"En los cielos y en la tierra hay ayat—signos— para los dotados de intelecto".* Los ciclos de la naturaleza y los que acontecen al ser humano son signos del Corán Cósmico, cuya comprensión y lectura otorgan sentido a la existencia del ser humano.

Dikr: Recuerdo, evocación de Dios mediante la mención de Sus nombres.

Dunia: La vida terrenal, sensorial y mundana. Lit: *"lo que está más cerca."*

Fanah fil-lah: Extinción en la Realidad, en Dios, aniquilación o disolución del yo, del ego en la Verdad.

Hanif: (pl. *hunafa)* Unitario, que sigue la tradición de Abraham. El islam no es algo nuevo sino la actualización del mensaje de unicidad transmitido por todos los profetas desde Abraham.

Haqq: Lo real, lo verdadero. La Verdad, la Realidad. Es uno de los Nombres de Dios.

Háqiqa: Conocimiento de lo real, conocimiento verdadero, no el mero saber instrumental o la erudición.

Hayy: Peregrinación a Meca que debe hacer el musulmán una vez en la vida, si puede. Es uno de los cinco pilares en los que se fundamenta la práctica del Islam. También es uno de los nombres de Dios, *Al Hayy,* al Viviente.

Hikma, Hikamat: Sabiduría, gnosis.

Hom: Árbol siríaco de la Vida, de antigua raíz oriental, indoeuropea. Representa el desplieguye de la naturaleza y de la creación en su conjunto.

'Ilm: Ciencia, saber, conocimiento vivido. Capacidad para discernir el bien y el mal.

Imam: Musulmán que dirige la oración y se coloca delante del grupo. No tiene una función sacerdotal ni pastoral como a veces se insinúa desde consideraciones ajenas al islam.

Islam: Sometimiento o adecuación del ser humano a Dios, a lo Real y Único.

Jalifa: El ser humano como vicario de Dios en la tierra, como representante divino dotado de libertad, conciencia y responsabilidad. Su característica esencial es su cuidado hacia todo lo creado sin excepción.

Jalq: Creación, el mundo creado, distinto de la Realidad en un sentido absoluto. El verbo *jalaqa* significa, literalmente, *"confeccionar, tejer, forjar".*

Jayal: Imaginación, la capacidad de reflejar y recrear interiormente el mundo.

Kaaba: Cubo. El edificio cúbico construido por Abraham y su hijo Ismail. Aparece mencionada en el Corán como "la Casa de Dios" *(baitu'llah)*. Incrustada en su esquina nororiental está la piedra negra.

La ilaha illa Allah: Es la testificación básica del islam: *"No hay dioses, ni iconos ni imágenes ni nada excepto Dios, la Realidad Única".* Es la primera parte de la *shahada* y contiene dos elementos: Una declaración negativa y una afirmación.

Ma'rifa: Tiene dos sentidos distintos: en el ámbito del Sufismo es el más alto conocimiento del islam, es decir, la gnosis. En sentido literal sería *"aquello que hay que conocer".*

Maqam: (pl. *maqamat)*. Estación espiritual, estado o morada permanente. El Corán afirma que *"cada uno de nosotros tiene un maqam determinado".*

Mulk: El mundo terrenal, el reino terrestre donde moran temporalmente los seres humanos. Por extensión, reino o reinado.

Munyat: Casa de campo muy característica de la cultura andalusí pero de claras raices preislámicas, romanas y orientales, persas sobre todo.

Muslim: Musulmán, aquel ser humano que vive tratando de someterse o adecuarse a la Realidad Única.

Nafs Rahmani: Aliento de la Compasión o Aliento de la Misericordia Divina. Expresión propia del sufismo que se refiere a la bi-unidad o polaridad que existe en el seno de la Unidad cuando Ésta se manifiesta mediante una exhaustiva diversidad. Es un pálpito que recorre toda la Creación.

Nasji: Estilo de caligrafía árabe que tiene como característica esencial el uso de trazos curvilíneos, a diferencia de las letras de trazo recto o cúficas.

Nasrí: Nazarí, dinastía granadina del Al Ándalus final. Su raíz, *nsr*, hace referencia a la ayuda o auxilio. También se relaciona con lo cristiano (*nasara*)

Nisyan: Olvido, alienación, alejamiento de la Realidad, de Dios.

Nur: Luz.

Qalb: Corazón, pero no el corazón físico sino el núcleo consciente del ser humano, de su visión interior, que engloba no sólo el raciocinio sino los distintos ámbitos de la experiencia humana.

Qur'án: Lit. Recitación. Revelación divina que recibió el profeta Muhámmad a lo largo de veintitrés años. Ha sido transmitida oralmente y por escrito. La transmisión oral está basada en la memorización. La transmisión escrita se realizó escribiendo sobre diversos materiales y fue fijada durante el califato de Uzmán..

Ruh: Espíritu divino, hálito vital y existenciador.

Shahada: Testimonio que implica el reconocimiento de la Unidad de la Realidad y de la misión profética de Muhámmad. El ser humano que hace *shahada* reconoce su intención de seguir un camino espiritual unitario y holístico tomando como referencia la Revelación y los actos que el último Mensajero de Dios realizó a lo largo de su vida.

Shariah: lit. *"camino que conduce a un manantial".* El musulmán se rige con leyes naturales, expresadas en la Revelación, que delimitan tanto su vida cotidiana como la naturaleza y el cosmos. No es sólo la forma correcta de vivir como seres humanos, sino los principios, leyes y ritmos, por los cuales las cosas son como son. Adoptar la *Shariah* es transitar el camino que conduce a la Fuente.

Sheij: Anciano venerable, maestro espiritual. Jeque.

Shirk: Asociación o idolatría. Creer en supersticiones, mitos, dioses o ídolos mediadores; atribuir poder y realidad a hechos o a cosas que no son Dios. Una traducción amplia para el acto de hacer *shirk* sería tanto *"profanar lo sagrado"* como *"sacralizar lo profano"* pues divinizamos aquello a lo que dotamos de realidad.

Sura: (pl. *surat*) Azora, capítulo, pero también '*forma'*. Las *surat* son los 114 capítulos que forman el Corán y que están a su vez compuestas por aleyas o versículos (*ayat*).

Tariqa: Vía. Normalmente se conocen por este nombre las diferentes agrupaciones o cofradías de estudiantes que se reúnen en torno a un maestro espiritual *(sheij).*

Tastir: Geometría hecha a base de líneas rectas.

Tauhid: Expresión de la conciencia de la Unidad. Actitud del pensamiento que lo caracteriza comor holístico, unitario y sintético. Expresar la Unidad implícita en la diversidad de lo creado, la singularidad del Uno Único, es decir, de Dios.

Tauriq: Ataurique, arabesco floral que se sirve de una geometría de líneas curvas.

Tayalli: Manifestación o expresión divina trascendente. Teofanía, hierofanía.

Otras referencias bibliográficas

ISUTZU, Toshihiko. *"Sufismo y Taoísmo"*. Ediciones Siruela. Madrid 1997

ANTÓN PACHECO, José Antonio. *"Symbólica Nómina. Introducción a la hermeneútica espiritual del Libro".* Tradición Universal. Ed. Symbolos. Barcelona, 1998

AUTORES VARIOS. *"Otro marco para la creación"*. Editorial Complutense. Madrid 1995