
Arte

Integración de las artes plásticas

DAMIÁN CARLOS BAYÓN

ESCRITOR Y CRÍTICO de arte, nacido en Buenos Aires en 1915. Hizo estudios avanzados de arquitectura (1935-41). En 1937 funda y dirige la revista literaria Cuadernos de Bitácora. De 1949 al 53 permanece en Europa, estudiando historia y sociología del arte con Pierre Francastel en la Sorbona. De 1954 a 1958 es profesor de historia del arte en la Universidad de Puerto Rico, alternando viajes a nuestro país, donde es profesor de historia de la arquitectura (I) en la Universidad de La Plata. Contemporáneamente dicta la misma materia en la facultad de Arquitectura de Buenos Aires e historia del arte en la facultad de Filosofía de la Universidad del Litoral. OBRAS: Encuentro en un espejo (1950), Viaje dentro del viaje (1954), Simulacro de tiempo (poemas, 1955). Prepara un libro sobre problemas plásticos: Construcción de lo visual. Colabora en La Torre (Puerto Rico), Ciclón (La Habana), revista Sur y diario La Nación de Buenos Aires.

SIENDO este tema tan vasto me parece preferible tratarlo esquemáticamente. Iré apuntando, pues, el temario de lo que merecería el desarrollo de un libro entero. Ante todo: la llamada *integración de las artes plásticas*, es tema de actualidad que preocupa a muchos de nuestros arquitectos jóvenes.¹ La primera meditación que yo propondría es: ¿se trata de algo realmente deseable? Cada vez que hay una *integración* verdadera, cada una de las artes sacrifica algo de su brillo individual para conseguir un efecto *de conjunto*. El ejemplo de Wagner con su *drama musical* que intentaba el compendio de la poesía, música, mímica, escenografía, iluminación puede ser digno de tenerse en cuenta. De todo el drama musical lo único que ha quedado, por último, es la música. El resto de su invención nos parece hoy una maquinaria bastante pesada, muy

¹ El autor dedica este trabajo a sus alumnos del curso de 1957 en el departamento de Arquitectura de la facultad de Ciencias Físicomatemáticas de la Universidad de La Plata

para expresar contenidos); pero la escultura apenas si está representada por los capiteles de las columnas, la mayoría de las cuales proviene de antiguos templos paganos.

La Edad Media tiene otras soluciones. En el románico empiezan a aparecer las tres artes unidas aunque siempre bajo la regencia de la arquitectura. La pintura es al *fresco* y narra, por paredes y toda superficie pintable, escenas y más escenas de las que el hombre, por lo visto, no se cansa nunca. Las ventanas que todavía son pequeñas y estrechas, empiezan a usar tímidamente el vitral. Pero la escultura se despierta a un auge maravilloso. Capiteles de columnas, estatuas en los pórticos, relieves en los tímpanos, todo se llena de esta planta que crece y crece y sigue creciendo... infatigablemente. Sin embargo esta escultura se concentra en ciertos puntos y tiene *una gran importancia* de por sí, no es la *estatua de relleno* romana, sino un elemento importante que aparece en los lugares privilegiados del edificio.

Sin embargo, la primera gran *integración* de la historia ocurre —a mi modo de ver— en el gótico. Aquí, por uno de esos azares, se dan varias posibilidades juntas y el hombre del siglo XII y XIII, sobre todo, tiene la genialidad de armonizarlas todas. Por una parte: el arco ojival; por otro: la bóveda de crucería, expediente románico usado al principio como un motivo decorativo más. Todo eso y la posibilidad de suprimir el muro, de concentrar los pesos, de techar de una manera liviana... todo se va uniendo para dar un estilo de cargas en equilibrio, en que el exterior prepara al efecto interior y no sólo no lo contradice sino que lo justifica, como bien ha hecho notar Worringer. Y al mismo tiempo —reloj de la perfección— se empieza a poder fabricar *vidrio plano*, no soplado, como hasta entonces. El encuentro de las fuerzas divergentes se produce: el estilo gótico. Arquitectura que domina, sí, pero que *está hecha* literalmente —de piedra y de vidrios de colores, translúcidos que dejan pasar una luz cambiante, que crean un ámbito coloreado. El espacio no es ya una luz filtrada por alabastro como en las basílicas cristianas, no es tampoco la penumbra de cueva de las iglesias románicas, en que las ventanas son cuchilladas de luz en la masa espesísima del muro; aquí el espacio es aire de colores, un aire vertical que se adhiere a lo largo de las columnas, que fulge, que tiñe altares, bancos, fieles, que cambia, que se va moviendo con la luz del sol y que, cuando se mira al trasluz, ani-

ARTE

quila los ojos deliciosamente quizá en la contemplación estética más hipnotizadora que existe.

La escultura no está de más en este conjunto. Está en su sitio. A punto de desprenderse de las fachadas pero todavía sostenida por las espaldas que se pegan al muro mayor, básico, que es su justificación y su sostén. Se ve en Chartres: en la fachada principal las "estatuas-tubos", como las columnas que les hacen fondo. Son todavía románicas. Un poco después —en los portales laterales, hondos como tiendas de piedra— las estatuas góticas empiezan su existencia propia. Así están fijadas, unas y otras, en esa obra suprema que es Chartres, adonde también los vitrales llegan al mejor punto en su transición de las figuras grandes: amaranto, verde, pardo, al rompecabezas de azul y rojo —"colores-clave"— de *Notre-Dame de la Belle Verrière*, que luego se perpetuarán hasta llegar a la locura de la *Sainte-Chapelle*, de París.

El Renacimiento vuelve a constituir la sujeción de las otras artes bajo la tutela arquitectónica. Cada una de las artes *se descubre* por sí sola. Los Pisano —que vienen de la escultura gótica francesa— dan el toque de atención en sus púlpitos de Pisa. Falta todavía para que Brunelleschi invente una nueva manera de construir la cúpula de *Santa María del Fiore* y con ello —por virtud de su genio— simultáneamente, una nueva sensibilidad, una estética de la nueva arquitectura. Giotto por su parte, los sieneses Simone Martini, Lorenzetti, cada uno saca de lo antiguo su versión de la modernidad... Por entonces, a principios del Quattrocento las tres artes plásticas no se encuentran, no nos engañemos, *se toleran* mutuamente, se roban los efectos, se tienen celos una de otra. Poco a poco se irán sujetando. La escultura ha salido a la plaza. Como dice Elie Faure, las estatuas se desprendieron del muro gótico, bajaron del portal de la iglesia para subirse a un pedestal en medio del espacio urbano. Es que no son ya estatuas de santos sino de hombres y, a veces, de hombres de fortuna: los *condottieri*. Colleoni en Venecia como Gattamelata en Padua cuentan, a caballo, la historia de la fama personal, el morbo de lo que después será el individualismo moderno.

La pintura ocupa grandes paños de muro. Si no puede desarrollarse horizontalmente trepa por las paredes y, a veces, habla desde tan alto en la oscuridad de las capillas que los más célebres Masaccio, Piero della Francesca, apenas si se ven. ¿Integración de las artes? No,

del ser inaccesible a la ciencia. Es un acto del núcleo personal del hombre. Ese acto se funda en el amor y consiste en la participación de la persona humana en la esencia de todas las cosas. Esa participación es cognoscitiva porque la filosofía no deja de ser conocimiento. Pero es lícito admitir una pluralidad de modos de participación, y no sería aventurado suponer la existencia de formas de participación más plenas que la filosófica.

Scheler rechaza expresamente toda identificación entre filosofía y ciencia, y subraya las diferencias entre ambas, tanto por el lado del sujeto como por el del objeto. Las ciencias son múltiples en razón de la pluralidad de sus objetos; exigen funciones parciales, especializadas, de la inteligencia (observación, reflexión, pensamiento discursivo, aptitud inventiva); buscan la ordenación unívoca de los datos empíricos a fin de permitir, al menos teóricamente, el dominio de la naturaleza; se desentienden de la esencia de las cosas para no tomar en cuenta más que sus relaciones constantes. El objeto de la filosofía está más allá, y su aprehensión está vinculada a cualidades morales como el amor, la humildad y el autodomínio. El ejercicio de estas cualidades hace posible un acceso al ser absoluto y al valor absoluto, pero para ello es necesaria la colaboración de la totalidad del espíritu del hombre. La filosofía no puede ser equiparada a ciencia.

Para Karl Jaspers la filosofía es "menos que ciencia y más que ciencia", se apoya y se enlaza a la ciencia pero no suprime las diferencias que la distinguen de ella. La actitud científica es inquisidora frente a todo; persigue conocimientos claros y distintos sobre la base de una investigación libre y de una crítica de todo presunto saber. Nada es indiferente a este afán inquisidor que sólo se satisface con un conocimiento metódico, necesario y universalmente válido, pero que de hecho está condenado a permanecer trunco, aunque con sucesivas correcciones y ampliaciones pugne por aproximarse cada vez más a su anhelada meta. Una imagen omnicomprendiva del mundo, que logre dar razón de todo lo existente a partir de pocos principios, está más allá de su poder. Sin embargo, las ciencias son instrumentos de la filosofía: el que se dispone a filosofar ha de haberse adiestrado previamente en los métodos científicos, aunque no pueda aplicarlos en el dominio de la filosofía porque ésta carece propiamente de objeto de investigación: el ser, el todo, el mundo no designan ningún objeto. La filosofía se remonta por encima de lo objetivo: "filosofar es trascender".

FILOSOFÍA

La filosofía es menos que ciencia: no alcanza ningún resultado demostrable, ningún conocimiento que se imponga con forzosidad a la inteligencia. La verdad científica tiene, en cambio, validez universal, pero sólo con relación a los métodos e hipótesis de la ciencia. Pero la ciencia no puede sustituir a la filosofía: su saber que se refiere a objetos determinados, circunscritos con auxilio de sus métodos, no alcanza el ser; tampoco puede establecer valores o fijar metas ideales a la vida, y ni siquiera puede informarnos acerca de su propio significado, ya que es impotente para justificar científicamente los impulsos cognoscitivos a los cuales debe su existencia. La verdad filosófica es absoluta para los que la alcanzan en la realidad histórica, pero sus enunciados carecen de validez universal. Pero la filosofía es más que ciencia, porque es fuente de una verdad inaccesible al saber científico. El pensar de la filosofía, íntimamente ligado a la existencia del sujeto filosofante, es acción interior que apela a la libertad.

Martín Heidegger se ha preguntado por la esencia de la filosofía, y al hacerlo nos advierte que la pregunta no es anterior ni exterior a la cosa misma, sino que ella nos introduce en la filosofía, y el preguntar mismo no es concebido como simple medio para llegar a la respuesta sino como la forma suprema del saber.

Al exponer su concepción, dentro de los términos de su sistema, Heidegger distingue sutilmente entre la filosofía como ciencia y la filosofía como modo de ser del hombre. No se trata de dos mundos independientes, sino más bien de dos aspectos de una misma actividad. El tema de la filosofía en el primer sentido es el ser y su método es la fenomenología. En consecuencia, la filosofía puede ser definida como "ontología universal y fenomenológica", que partiendo de la interpretación de la existencia humana apunta hacia los primeros y últimos fundamentos del ente. Filosofar, por eso, equivale a inquirir "¿por qué es en general el ente y no más bien la nada?" Con esto, la filosofía nos toca, a nosotros los hombres, en nuestro ser y en virtud de ella experimentamos una interpretación que condiciona todo lo que conocemos y hacemos.

Examinada desde la perspectiva de la palabra, tal como fuera acuñada por primera vez entre los griegos, se advierte que la filosofía determina no sólo la existencia del mundo griego, sino también el curso íntimo de la historia occidental europea y ha impreso su sello más específico a la historia del hombre sobre la tierra. El nacimiento de la palabra filosofía, que no es un azar, coincide con el nacimiento

arquitectura con el jardín. Ese jardín planeado como un bordado en que los *parterres* se alternan con las fuentes y en que hasta el bosque es podado en formas geométricas. Por dentro, más fusión aún: el piso de *parquet* en taracea deliciosa, la alfombra rica para apagar las pisadas y encender la molicie, las chimeneas de mármol y espejos fríos en donde arde un buen fuego. Las porcelanas, los techos pintados, los cortinados de gasa, para tamizar la luz, de terciopelo, para anularla. Los muebles, redondeados, los sillones cómodos, profundos, de pluma. Y, por encima de todo, los techos pintados con alegorías intrascendentes que nadie se pone a considerar pero que alegran y ayudan a vivir. En los muros de estuco o de *boiseries* doradas se destacan —en ricos marcos tallados— los cuadros de algún pintor mediano, salvo en el caso de un Fragonard, de un Watteau. Pero ese marco no es arquitectónico, al revés. Son los muebles los que “mandan” a la arquitectura y le dan escala y no como en el Renacimiento italiano en que se trataba del caso antitético. Es ésta una arquitectura de *interior*, ya que también el exterior es tratado como un salón de verdura: le *tapis vert* se llama el gran césped de la perspectiva principal de Versalles.

Estética de estrellas que convergen. En París, será el Arco del Triunfo, el eje de la *rue Royale* con la Madeleine al fondo y los misterios de Gabriel a los costados, haciendo juego, a izquierda y derecha. Todo se sacrifica a la simetría, al orden. Todo se integra cuando todo entra obedientemente a obedecer la ley superior.

¿Aspiramos nosotros a ese orden monumental, a ese empaque? Lo podremos llevar adelante con nuestra arquitectura utilitaria, con nuestra manera de vivir cada vez más sencilla y más confortable? ¿Se plegarán la escultura abstracta, la mejor pintura de vanguardia a que les marquemos un lugar en el edificio para llenar con figuras, como un niño en su cuaderno de dibujo? Creo que no y que no debemos siquiera intentarlo. El gran artista moderno ha sabido reaccionar muy duramente por cierto cuando se le ha pedido tarde, demasiado tarde, una obra suya —cualquiera— para un sitio determinado, arquitectónico o urbano. Estamos aplicando a una *estética neoclásica*, un *contenido moderno* y ello constituye un error garrafal de nuestra parte. Vasarely, el pintor abstracto me lo dijo en una entrevista que le hice y se publicó hace dos años en la revista SUR: “Lo moderno no es hacer una avenida, un *rond-point*, una plaza, un puente y luego: *en vez de*

ARTE

colocarle estatuas clásicas ponérselas modernas, no. En una ciudad moderna: los postes de luz, las señales de tráfico, los caminos, los lugares de estacionamiento *deben ser pensados por artistas* de vanguardia; son ellos, junto con los arquitectos, los que deben crear la *estética de nuestro tiempo*, la que nos exprese supremamente bien". Acabo de estar, a principios de este año, en México y Cuba. En La Habana, en una enorme plaza con grandes perspectivas, se está haciendo un gigantesco monumento a Martí, flanqueado por edificios convencionalmente modernos, igual que el monumento. *Eso está mal*, no dice nada. Me quedo con la llegada a Versalles por las grandes avenidas convergentes que vienen de París: es más hermoso y era *verdad*, en su época. En el aeropuerto de México, en cambio, me he encontrado con un edificio cómodo, nada pretencioso pero supremamente bien pensado, con materiales nobles y colores que no deprimen al viajero. Pero —sobre todo, en ese México que tanto abusó de ellos— sin los consabidos murales, hechos sin ganas y mirados con menos ganas todavía. ¿Por qué vamos a aplicar una estética del Renacimiento, pintando grandes frescos en toda pared libre? Vasarely me habló de proyecciones que pueden apagarse como la luz: fijas o en movimiento. La técnica moderna permite tantas invenciones, que repugna la idea de volver a las soluciones antiguas por pereza.

¿Integración de las artes? . . . Siempre y cuando sepamos hacerla y nos exprese mejor. No como un truco más ni como una solución fácil. Que cada uno reflexione en lo más íntimo de su sensibilidad.