PRÓLOGO

Roger Fry y el formalismo figurativo

Cuando publiqué hace siete años un libro sobre la crítica de arte de Roger Fry, ya entonces comprendí que era necesaria la traducción y publicación en castellano de su ensayo crítico más paradigmático, el *Cézanne.* Fue entonces cuando comencé ese proyecto, que por diversos motivos tuvo que ser pospuesto, y que ahora ve la luz en la misma colección de la que aquel libro fue el comienzo, y éste que el lector tiene en sus manos hace su número veintiuno.

Me hace realmente muy feliz volver a publicar en la Colección Cátedra Félix Huarte, pues, a la vuelta de los años, lo que comenzó siendo un proyecto editorial ilusionante y novedoso se ha convertido en una realidad consolidada en el campo de las publicaciones españolas sobre arte y poéticas contemporáneas. Cada vez que me pregunto cómo ha sido posible lograr una colección de esta categoría en tan poco tiempo obtengo la misma respuesta: los logros, en un proyecto de estas características, sólo son posibles gracias al equipo humano que lo forma –desde sus patronos, pasando por los profesores y doctorandos que trabajan en el equipo de investigación, la secretaria y el equipo editorial–; su capacidad de trabajo y la ilusión con la que se acomete cada uno de los

libros son, sin duda, determinantes en este sentido. Pero quizá también lo sea la elección de los temas y títulos que se publican, y si echamos un vistazo a la lista de la colección, el acierto me parece notorio. Espero que esta traducción del *Cézanne* de Fry contribuya a acrecentar ese acierto, pues considero esta obra uno de esos títulos imprescindibles para todo el que se mueva en el ámbito del arte y la crítica moderna y contemporánea; y aunque me duele reconocer el retraso con el que llega al mundo hispano-parlante, sin embargo, me alegra poder celebrar el centenario de la muerte de Paul Cézanne con esta traducción, cuyo autor, Roger Fry, fue, sin duda, uno de los críticos que mejor comprendió al artista de Aix.

Cuando Roger Fry publica en 1927 su ensayo sobre Cézanne, el pintor llevaba muerto 21 años. El año de la muerte de Cézanne –1906– fue también el año en el que por primera vez Fry vio algunos de sus cuadros. En el breve artículo que escribió entonces para el *Athenaeum* sobre la exposición organizada por la *International Society*, intenta el crítico desvincular al pintor francés del movimiento impresionista, cosa que en ese momento resultaba tan novedosa como arriesgada. Dicho artículo apareció bajo el título «Sobre la exposición de la *International Society*» el 13 de enero de 1906, y teniendo en cuenta que Fry llegará a ser el gran experto en Cézanne, merece la pena transcribir íntegramente su primera impresión sobre el pintor:

> Aquí pueden verse realmente algunos aspectos de la escuela impresionista como no se habían visto hasta ahora en Londres. Cierto es que en la exposición *Durant Ruel*, en la Grafton Gallery, había algunas obras de *monsieur* Cézanne, pero nada que pudiera dar una idea tan clara de su particular genio como la *Nature morte* (199) y el *Paysage* (205) que se exhiben en esta galería. De la *Nature morte* se deduce que Cézanne se remonta a Manet y desarrolla una faceta de su arte hasta los últimos límites. Manet mismo tenía un poco de primitivo y en sus primeras obras, lejos de diluir el color local a base de exagerar sus accidentes, tendía a expresarlo con una sinceridad y una fuerza que recuerdan a Brueghel el Viejo. Su *Tête*

de femme (188) en esta galería es un ejemplo de este método, y la *Nature morte* de Cézanne lo lleva aún más lejos. El blanco de la servilleta y el delicioso gris del peltre destacan por un positivo e intenso color local, al igual que el vivo verde de la cerámica; y el conjunto está tratado insistiendo en el valor decorativo de estas oposiciones. La luz y la sombra están totalmente subordinadas a este fin. Cuando la composición lo requiere, las sombras del blanco se pintan de negro, con total indiferencia hacia esas leyes de la apariencia que ha declarado esenciales la teoría científica de la escuela impresionista. En el *Paysage* encontramos la misma intención decorativa; pero aquí va unida a una muy extraordinaria sensibilidad para la luz. El cielo y los reflejos en el estanque aparecen reproducidos como nunca hasta ahora en el arte paisajista, con una absoluta ilusión de los planos de iluminación. El cielo retrocede milagrosamente tras la falda de la colina y encuentra su contrapartida en la concavidad invertida del aire iluminado de la piscina. Y esto se consigue sin ningún claroscuro, solamente merced a un perfecto instinto para captar la cualidad expresiva de los valores tonales. Reconocemos haber sido escépticos hasta ahora en cuanto al genio de Cézanne, pero estas dos obras revelan una capacidad totalmente característica y personal y, aunque el atractivo del artista es limitado, y no toca ninguno de los temas más refinados de la vida imaginativa, no por ello es menos completo[1].

Cézanne era considerado como uno más de los impresionistas franceses y no contaba siquiera entre los pintores destacados del grupo. Es muy probable que este artículo pasara entonces desapercibido para la crítica, y que ni el propio Fry sospechara, en aquel momento, lo que esas primeras impresiones sobre la pintura de Cézanne supondrían en su carrera y en la del pintor. A partir de entonces la vida del crítico queda vinculada a los cuadros del artista francés. Esa relación les llevará tan lejos como para hacer de Cézanne el padre de la pintura moderna, y de él mismo el crítico inglés más influyente desde John Ruskin.

En esta primera aproximación a la pintura de Paul Cézanne, Fry advierte un nuevo modo de interpretar la naturaleza, basado

fundamentalmente en el valor expresivo de los colores y los tonos. No niega, sin embargo, que alguno de los pintores impresionistas, como Manet, iniciara ya este camino, reconociendo cierta continuidad entre la escuela impresionista y Cézanne, pero distinguiendo a la vez a éste por llevar su análisis del color mucho más lejos. Fry sabe ver en estos cuadros un uso del color totalmente nuevo, destacando el contraste entre los colores locales, e insistiendo en que son precisamente esas oposiciones las que articulan la armonía del cuadro. Advierte cómo el pintor se separa definitivamente de las leyes de la apariencia, y destaca la intención decorativa de Cézanne en el uso de los tonos.

Fry insiste, en definitiva, en una vuelta al lenguaje del dibujo constructivo de los pintores clásicos. Y es a partir de este momento cuando el crítico, experto en los antiguos maestros, comienza a defender a los pintores modernos. Desde 1893, cuando inicia su labor crítica, su interés fundamental ha sido la pintura primitiva italiana, y este interés es el que le permitirá la comprensión posterior de la pintura de Cézanne, y le guiará en la introducción del postimpresionismo en el mundo anglosajón.

Digo esto porque soy de las que piensa que no es posible hacer un juicio artístico sobre la actualidad medianamente sólido sin un cierto soporte histórico, así como tampoco me parece posible hacer historia del arte sin una considerable capacidad crítica. Llegué a este convencimiento, entre otras cosas, leyendo a Roger Fry, pues advertí que su comprensión de la pintura moderna, y sobre todo la aguda penetración que alcanza en su análisis de las obras de Cézanne, sólo era posible desde el conocimiento de la tradición artística occidental. Más tarde comprobé que su conocimiento y experiencia de los primitivos italianos –Giotto y Cimabue–, y también de Bellini, Massaccio y Signorelli, fue lo que le permitió captar la importancia de la cualidad formal en el arte de su tiempo [2]. Por otro lado, en este progresivo descubrimiento del valor de la forma artística, le ayudaron también las tesis de Bernard Berenson (1865-1959), referentes a lo valores táctiles [3], así como las teorías formalistas de Konrad Fiedler (1841-1895) y del

escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921)[4]. El planteamiento estético de Fry se va a enriquecer considerablemente a partir de este momento, y sus ideas comienzan a adquirir una coherencia y unidad hasta ahora desconocidas.

En el otoño de 1910, los directores de la *Grafton Gallery* invitan a Roger Fry a organizar una exposición representativa de la pintura moderna francesa en Londres. Bajo esta nueva tendencia artística, a la cabeza de la cual estaba Paul Cézanne, y cuya existencia ya se le había revelado a Fry cuatro años atrás, se engloba a un grupo de artistas a los que es necesario dar un nombre para la exposición. Fry escoge el nombre de «postimpresionistas»[5].

Viaja a París para escoger los cuadros y empeña todo su esfuerzo en las tareas de asesoramiento y supervisión de la exposición. Considera que es una muestra pictórica de suma importancia para el momento en el que se encuentra el arte en Inglaterra. No obstante, sólo consigue transmitir su entusiasmo a un pequeño número de personas. En su biografía de Fry, Virginia Woolf ha dejado así apuntada su impresión sobre el acontecimiento:

> Allí estaban, sobre unas sillas, los cuadros que debían exhibirse en la *Grafton Gallery*: audaces, luminosos, impúdicos casi, en contraste con el retrato de Watts de una bella dama victoriana, colgado de la pared detrás de ellos. Y ahí estaba Roger Fry, mirándolos, zambullendo sus ojos en ellos (…). Y explicaba que era muy fácil la transición de Watts a Picasso; que no había ruptura, sólo una continuación. Sólo estaban llevando las cosas un poco más lejos (…). Así hablaba en esa alegre sala llena de gente, absorto en lo que estaba diciendo, totalmente inconsciente de la impresión que causaba; fantasioso pero razonable, amable pero fanáticamente obstinado, intolerante pero absolutamente amplio de miras, y con la ardiente convicción de que estaba ocurriendo algo muy importante[6].

La exposición se inaugura en noviembre de 1910, y el público, exceptuando una minoría entre la que se encontraban sobre todo artistas jóvenes y algún que otro experto, reacciona manifestando una violenta indignación y una incomprensión absoluta hacia las

obras que allí se muestran, y hacia los responsables de tan extravagante muestra.

A Roger Fry la reacción del público, en general, no le preocupó, pero lo que le pareció frustrante fue la actitud de los más cultos. Aquéllos que habían escuchado sus conferencias sobre los antiguos maestros con tanta devoción, y que habían aceptado sus opiniones sobre pintores tan reconocidos como Rafael o Botticelli, no eran capaces de admirar las obras de artistas vivos. Esto le hace sospechar de la autenticidad de ese interés por el arte. A partir de este momento, Fry pierde su público ilustrado pero, a cambio, conquista un puesto entre los artistas ingleses más jóvenes, para los que la primera exposición postimpresionista había resultado una extraordinaria revelación.

Para Roger Fry la importancia del movimiento postimpresionista residía –como explicaba en dos importantes y bien argumentados artículos publicados en *Nation* en noviembre y diciembre de 1910– en que el arte de estos pintores era una continuación y no una ruptura. Desde que conoció la obra de los impresionistas, en su primer viaje a Francia, se había sentido insatisfecho con esta escuela. No encontraba en éstos la forma y la estructura reales que había descubierto en los antiguos maestros italianos, y le parecía que si el arte seguía por el camino que habían marcado los impresionistas se llegaría a un punto muerto en la evolución de la cultura. Pero ese temor se disipó cuando conoció la obra de los postimpresionistas, pues precisamente encontró que éste era un arte que, con gran fidelidad a la tradición y enorme familiaridad con los primitivos italianos, había sido capaz de llevar sus análisis hasta el extremo, desarrollando una realidad nueva y bien definida[7].

En el catálogo de la segunda exposición postimpresionista, inaugurada en octubre de 1912, Fry vuelve sobre esta idea:

> No era sorprendente que a un público que había llegado a admirar por encima de todo en un cuadro la habilidad con que el artista producía una ilusión, le molestara un arte en el cual esta habilidad

estaba totalmente subordinada a la expresión directa de los sentimientos. Se prodigaron las acusaciones de torpeza e incapacidad, incluso contra un artista tan singularmente perfecto como Cézanne. Pero esos dardos caen muy lejos del blanco, pues estos artistas no proponen exhibir su técnica ni proclamar sus conocimientos, sino que sólo intentan expresar en forma pictórica y plástica algunas experiencias espirituales; y en la comunicación, esta ostentación técnica probablemente resulte todavía más fatal que una neta incapacidad. (…). Ahora bien, estos artistas no pretenden ofrecer lo que, en definitiva, sólo puede ser un pálido reflejo de la apariencia real, sino despertar la convicción de una nueva y definida realidad. No intentan imitar la forma sino crearla, no intentan imitar la vida, sino encontrar un equivalente de la vida. Con esto quiero decir que desean crear imágenes que por la claridad de su estructura lógica, y por su estrechamente trabada unidad de textura, inspiren nuestra imaginación desinteresada y contemplativa con algo de la misma vivacidad que despiertan los objetos de la vida real en nuestras actividades prácticas. De hecho no buscan la ilusión sino la realidad [8].

Las dos exposiciones constituyen un nuevo punto de partida en la obra crítica de Fry. Llegaron en un momento importante para la conciencia nacional inglesa. En 1910 murió el rey Eduardo VII y fue sucedido por Jorge V. En las dos consultas políticas que tuvieron lugar a lo largo de 1910 venció por mayoría la coalición liberal-laborista-irlandesa frente al Partido Conservador. Era una época de profundas transformaciones políticas, sociales y culturales. En cuanto a la influencia específica que las exposiciones postimpresionistas tuvieron en Inglaterra, Samuel Hynes dice que las exposiciones fueron «un símbolo apropiado del modo en el que las ideas europeas se estaban imponiendo sobre la conciencia insular inglesa durante la época eduardiana, y un modo de anexionar Inglaterra al continente» [9]. En cualquier caso parece claro que una parte considerable de libertad intelectual y personal comenzó a expandirse en Inglaterra, y esto en parte fue gracias a Roger Fry y a los hombres y mujeres que formaron ese grupo perdido que se dio a conocer como el Grupo de Bloomsbury.

En esta misma época Fry se dedica a escribir críticas sobre exposiciones en los periódicos, y a su vez se ve empujado hacia la elaboración de ideas más generales sobre el arte. De esta forma las ideas estéticas van afirmándose en la mente del crítico. En 1907 publica en el *New Quarterly* un extenso artículo titulado «Un ensayo sobre estética» [10]. En este artículo desarrolla, con cierto afán sistemático, algunas de sus teorías. Por ejemplo, hace una clara distinción entre el arte y la moralidad, distinción necesaria en un país en el que la sombra del moralismo de John Ruskin (1819-1900) pesaba en el pensamiento estético. Fry se separa de Ruskin, distinguiendo entre la emoción moral y la emoción estética [11].

La mayoría de sus contemporáneos no aceptaba afirmaciones tales como: «la moralidad valora la emoción mediante el patrón de la acción resultante. El arte valora la emoción en y por sí misma» [12]. Fry se estaba aproximando a un concepto del arte entendido como la expresión de una sensación o emoción específicamente estética que no se puede medir por patrones de parecido con la naturaleza o patrones morales. El ensayo concluye con las siguientes palabras:

> Podemos prescindir pues de una vez por todas de la idea de parecido con la naturaleza, de corrección o incorrección como una prueba, y considerar sólo si los elementos emocionales inherentes en la forma natural han sido descubiertos de manera adecuada, a no ser, por supuesto, que la idea emocional dependa totalmente del parecido o la perfección de la representación [13].

Como vemos por lo dicho hasta aquí, la calificación de Fry como crítico formalista tiene sin duda cierto fundamento, pero quizá es el momento de revisar algunas ideas sobre dicho formalismo, y de especificar esa etiqueta que tradicionalmente se ha atribuido al crítico.

Ya desde el siglo XVIII la idea de mimesis aplicada al arte es sustituida por la de expresión. Entender el arte como mimesis supone entender la actividad artística como copia de la naturaleza, ya sea real o ideal. El término expresión significa evocación de

sentimientos o producción imaginaria de ideas. Se pasa, por tanto, de una consideración objetiva a una consideración subjetiva del arte. La proclamación de la autonomía del arte, que se estaba operando desde instancias teóricas, críticas y desde la práctica artística, sobre esta evolución del concepto mismo de arte no se detiene en el siglo XIX. Al contrario, continúa y profundiza en lo específico de la belleza artística y en la nueva disciplina estética. Todo este nuevo planteamiento se realiza a partir del desarrollo de algunos conceptos estéticos planteados por Kant en 1790 cuando publica *La crítica del juicio.*

El sujeto trascendental kantiano es también un sujeto estético, ya que como se afirmará más tarde, hay actitud estética en la medida en que se da una penetración de las cosas por nuestra personalidad. La psicología pasa así a formar parte fundamental de la concepción del arte y de la belleza como expresión: «…con todos nuestros pensamientos, al mismo tiempo –afirma Kant en la *Crítica del Juicio*, 54– va unido armónicamente algún movimiento de los órganos del cuerpo» [14]. De lo que podemos probablemente deducir que el efecto es recíproco. De la extensión de este principio es de donde extraen los teóricos de la *Einfühlung* el fundamento psicológico que aplican, para esclarecer la experiencia estética, en un intento por conciliar los aspectos gnoseológicos y psicológicos. La *Einfühlung* o efusión simpática –o empatía– entiende la percepción como un acto de difundir nuestra vida interior en las cosas. Esto implica un modo de entender la percepción como percepción simbólica, en virtud de la cual al conocer las cosas trasladamos a ellas nuestra subjetividad. *Einfühlung* es al mismo tiempo percepción y sentimiento, representación emocional y no simplemente asociación; y así, como afirmara Volket –el teórico más importante de esta teoría–, el arte es un acto de conocimiento simbólico. En el arte esta síntesis es peculiar ya que tiene lugar por medio de las sinestesias: como, por ejemplo, cuando un color produce directamente la evocación de una sensación táctil, acústica o térmica. Y sin embargo, a pesar de ser inmediatas, son siempre sensaciones simbólicas, ilusorias.

En definitiva se está hablando de la idea de un acuerdo del objeto con la constitución de nuestro ser, y esto recuerda el objeto estético de Kant, que está conformado con la finalidad subjetiva del juicio reflexionante, con el libre juego de nuestras facultades. Este supuesto de la proyección del sujeto sobre el objeto –que es la que provoca el sentimiento de placer que asociamos con el objeto– es el que intenta explicar la *Einfühlung.*

Resulta curioso comprobar cómo algunos de los planteamientos más vitales del pensamiento estético de Kant aparecen para ser revisados sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y lo hacen de la mano de dos doctrinas contrarias, en principio, a la especulación trascendental kantiana: la corriente psicológica de la *Einfühlung* mencionada, y la corriente formalista de la *Sichtbarkeit* o teoría de la visibilidad, que consiste en una vuelta al racionalismo y sus fundamentos realistas, protagonizado por Herbart y su escuela. Lo que hizo posible la combinación posterior de ambas teorías en modelos formalistas como el de Fry fue, precisamente, la común influencia kantiana.

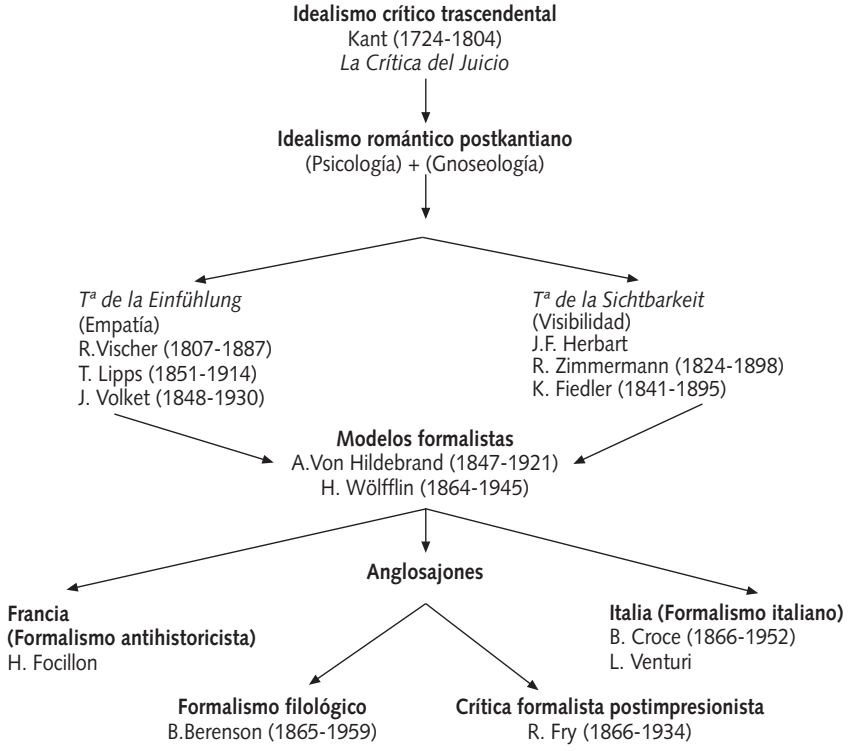
Volviendo por un momento a la *Crítica del Juicio,* para entender lo que los visibilistas aportan al formalismo trascendental kantiano, debemos decir con Morpurgo que el mérito de Kant está más en la presentación de los elementos del proceso de la percepción que en su explicación y aplicación, cosa que harán los teóricos de la visibilidad y los críticos formalistas [15]. El análisis del juicio reflexionante nos lleva a la noción de «juego de las facultades», y en última instancia a dos nociones fundamentales para estos desarrollos posteriores, pero que Kant simplemente apunta, y que son, por un lado, la definición de imaginación estética como «esquematización sin concepto», y por otro, la distinción entre «belleza libre» y «belleza adherente». Con esa definición y esta distinción, Herbart apela a una forma pura que en sí misma nada significa, y que consiste en un sistema de relaciones formales que unifican la multiplicidad de la apariencia sensible. A partir de aquí define el arte como la creación de un sistema de relaciones que otorga uniformidad a la realidad en la consecución de una

forma pura. La belleza libre kantiana se transforma en belleza simple herbartiana, y ésta última es la que se resuelve en una forma pura independiente de temas o motivos. Este planteamiento supone reducir todo conocimiento a la forma y toda belleza a la forma libre de sentimiento. Con esto, Herbart oponía un formalismo abstracto al «contenidismo» de la estética idealista [16].

Lo que de aquí nos interesa es la aportación que este planteamiento supone para la crítica formalista. A la hora de las valoraciones artísticas, el juicio estético debe examinar en primer lugar la belleza simple que contiene la obra para poder aprehenderla en su integridad; solo posteriormente se podrán analizar los motivos concretos que presenta la obra. El examen de esa belleza simple debe realizarse, según Herbart y sus discípulos, a través de un análisis del sistema de relaciones formales –diferencia y semejanza, oposición y unificación…– que constituye una obra de arte. Los visibilistas entienden que este sistema de relaciones es medible, y así establecen los fundamentos de la psicometría moderna, aplicándolo al estudio de las relaciones espaciales, y permitiendo posteriores investigaciones en el campo de la psicología experimental que ayudaron a profundizar, por ejemplo, en el estudio de las relaciones de consonancia y disonancia entre los colores, o entre los sonidos en el dominio musical.

Las direcciones en las que se constituye la crítica formalista son muy variadas. El primer paso, ya apuntado, se centra en los fundamentos del formalismo desarrollados por la estética postkantiana en la Alemania del último tercio del siglo XIX. La obra de autores como Herbart, Fiedler, Zimmermann o Hildebrand articula poco a poco, con la teoría de la pura visibilidad, el núcleo del arranque del formalismo. A partir de este punto se abre un abanico de posibilidades que abarca desde el formalismo más claramente antihistoricista del francés H. Focillon, pasando por la escuela italiana con nombres como B. Croce y L.Venturi, hasta la combinación del análisis formal y filológico propuesto por Berenson, y por supuesto, la crítica formalista más directamente vinculada con el arte postimpresionista practicada en Inglaterra por

Roger Fry. La variedad es enorme aunque abarcable gracias a los intereses comunes de sus protagonistas, que se podrían cifrar en el empeño por relegar el posible contenido de la obra en favor de la forma y orientar el estudio hacia el desarrollo interior del arte.



Konrad Fiedler (1841-1895) formula la teoría de la pura visibilidad siguiendo los pasos de Herbart, y por tanto, desde la revisión de ciertos principios kantianos. De Kant toma la existencia de formas *a priori* para el conocimiento y la distinción entre una percepción objetiva y otra subjetiva. Según Fiedler, el arte se encuentra en el ámbito de la percepción objetiva y tiene sus formas *a priori* en la visión. Asimismo ya no tiene sentido la distinción entre forma y contenido, se habla ahora de «experiencia artística» para referirse a la expresión de un nuevo aspecto de la realidad a tra-