

**REALISMO, SURREALISMO Y CELEBRACIÓN:
LAS OBRAS PICTÓRICAS DE ALEX COLVILLE
EN LA COLECCIÓN DE LA GALERÍA
NACIONAL DE CANADÁ**

Patrick A. E. Hutchings
University of Western Australia¹

*Como si hubieran dado un paso atrás
A verse a sí mismos como literalmente son.*

*As if they'd taken one step back
To see themselves as they literally are.*

Irving Layton²

El arte es para celebrar, a los dioses, al héroe, a los grandes hombres y eventos de una época: sirve para muchas más cosas, pero celebrar es una de sus mayores funciones.

Alex Colville celebra lo ordinario, el tópico cotidiano de la vida de la clase media, en una sociedad democrática. Esta misma sociedad para la cual la historia ha mirado hacia el futuro, y nosotros, canadienses, estadounidenses, australianos, neozelandeses y escandinavos, estamos viviendo hoy día las utopías del pasado, que distan de ser perfectas pero son suficientemente decentes y esencialmente esperanzadoras.

Que esta utopía no sea perfecta pero aún así sea valiosa, vulnerable y abierta a mejoramientos sin fin, es una de las más grandes lecciones de la historia, es decir, la de la experiencia. Nuestra vida decente, suburbana, de pueblo, con-

fortablemente rural, la vida del hombre pequeño en su época histórica —es lo que Colville celebra. Y celebrándola muestra su nobleza existencial y nada heroica.

Como lo advertía Aristóteles, a la gente le gustan las imágenes en que se puede reconocer lo que le es familiar, y el primer valor del arte reside, como dice, en proporcionar oportunidades para el reconocimiento: mira, éste soy yo, es mi casa, nuestra ciudad, un perro parecido al que tenía cuando niño.³ Colville satisface este instinto de reconocimiento con obras de un magnífico realismo, y puede pintar un ciclón, alambre de púas, postes y edificios de tabla, con tal habilidad descriptiva que sus obras parecen diapositivas de las cosas mismas. El hombre ordinario disfruta esto, y más allá del debate de si debería o no disfrutarlo es un hecho indudable que lo disfruta. Los hechos de la naturaleza no necesitan justificación alguna y son indiferentes a nuestra condena: si esto nos hace sentir mejor, podemos lamentar que esto sea así, pero ello no los afecta.

Lamentamos esta pasión por el reconocimiento cuando deforma demasiado los otros valores del arte. El hombre ordinario que estima la primera plana del *Saturday Evening Post* tanto como una obra de Cassatt, y mucho más que cualquier obra del incomprendible charlatán que es Picasso —este hombre ordinario nos irrita. El extraordinario talento de Norman Rockwell⁴ está fuera de discusión, pero permanece la cuestión por la estética: ¿son sus portadas de revista, por excelente que sea su oficio, verdaderamente obras de arte? Colville obtiene la admiración del hombre ordinario sin invitar a hacer esta pregunta. Así, puede celebrar la vida ordinaria del hombre en el lenguaje del hombre ordinario.

¿Qué entendemos por celebración? Vemos las obras: *Familia y tormenta* muestra una escena común, dos niños y su madre subiendo al coche familiar después de un día a la playa. Lugar común pero también extraordinariamente sólido. Icónico. El coche es más duro, pulido y pesado que en la vida real, la postura del joven niño en el medio es atemporal y su contexto tan lejos del de su madre, que es cotidiana y temporal. Ella existe en el mundo ordinario, el mundo de la espléndida tormenta meteorológica, los niños y la sólida y familiar pero extraña máquina, dos mundos que se funden y se vuelven uno. La aleta en la puerta del coche, la pequeña cuña de diente de rueda de la cerradura, la bisagra retráctil, la manija, podemos ver estas cosas en nuestros propios

carros, pero no tan sencillas y sólidas como aquí, y no tan aisladas. Aquí, tienen el significado de partes de una máquina épica, un submarino, o una cápsula espacial.

Esta cualidad épica se deriva claramente de la técnica que Colville utiliza. La tempera es un medio muy deliberado, lento, tendiendo generalmente a simplificar y hacer más monumental cualquier forma expresada con ella, y en las manos de un pintor de genio como Piero della Francesca, por ejemplo, puede transformar una superficie plana en un espacio fenomenal donde cada gesto y cada intervalo entre las formas parecen ser vistas *sub specie aeternitatis*. Por otra parte, utilizada como mera técnica para producir una imagen de calidad hiperfotográfica, puede volverse demasiado seca o blanda. Las superficies con tempera tienen gradación de colores más suaves y uniformes que las registradas por una cámara, y todo tiende a volverse como cáscara de huevo o porcelana mate, y la técnica puede prestarse a magníficas trivializaciones, o a un tipo de surrealismo más bien mortal.

Colville inviste con la monumentalidad de la tempera precisamente estas escenas de la vida ordinaria que son significativas porque no son significativas. Las batallas, las ocasiones, las grandes evoluciones de la historia tienen su fin aquí, humanamente hablando, justamente en estos insignificantes acontecimientos. Las barricadas se levantaron de manera tal que la gente ordinaria pudiera heredar la tierra, e irse a la playa, y tumbarse azarosa y anónimamente a lo largo de un horizonte de verano.

Las pinturas socialistas-realistas en la sala moscovita del edificio Burlington en Londres,⁵ son esencialmente no celebrativas, igual que las numerosas pinturas de portada de revista, que son su antítesis ideológica. En ambos casos, las pinturas ilustran o arregan, pero raras veces dan a sus sujetos la dignidad que profesan encontrar en ellos. La sola técnica no da dignidad, pero sí la técnica y una visión humana (*humane*).⁶ La visión es una noción difícil a ilustrar. Tiene que ver con el sentimiento (*affect*) de una pintura y no simplemente con los meros efectos (*effects*) de la técnica, pero la revisión de la técnica, en un sentido amplio, puede llevarnos de la manera en la cual un efecto llega al punto hecho obteniéndolo. Consideremos a *La prueba de natación*.

De nuevo, tenemos la más común y efímera escena, una foto de acción de las páginas deportivas de un periódico de provincia: cuatro alumnas saltando

al agua en la piscina, con un árbitro en el fondo, cronómetro en mano, midiendo el tiempo de esta competencia completamente intrascendente. Pero miremos a las figuras y al agua. Las figuras están pintadas con un realismo meticuloso, las niñas ni más bellas ni más claras que lo que podríamos esperar, sin embargo, son más sólidas que en la vida real, y su movimiento detenido tiene la calidad intemporal de algo fundido en bronce. No son simplemente figuras saltando al agua, más bien son esculturas de Maillol trasladadas a pintura.

El patrón rítmico de los cuerpos, cada uno progresivamente menos doblado cuando nos acercamos al primer plano, no podría ser reproducido en metal exactamente como aquí. Pero la solidez de cada figura individual es esencialmente escultural, y la piscina, con sus pequeñas olas bien marcadas, es como el agua alrededor de *Les laveuses* de Renoir, formal, amoldada y de forma plena; solamente la salpicadura de la figura del medio confirma la esperada suavidad de una superficie pintada. Las niñas son de bronce pulido, los trajes de baño sin glamour como hechos en galvanoplastia, y la superficie de cada figura tiene la tensión visual uniforme de un artefacto de metal finamente maquilado. Y todavía la obra permanece, preeminentemente, como una foto de acción tomada en la piscina de la escuela secundaria.

Detenidas y monumentalizadas de esta manera, con los detalles banales de los alrededores resueltos en un elegante patrón formal, estas figuras anónimas se vuelven permanentes y memorables. Su solidez a la Maillol les da la misma importancia que a las piezas de una escultura pública, esas estatuas con las que el pasado celebró sus valores. Los valores han cambiado, pero el impulso celebrativo continúa.

El hombre puede ajustarse a su medio muy cómodamente, pero la actividad humana inevitablemente trae consigo alienación.

El trabajo, en su esencia, implica la alienación del hombre con respecto a la esfera de la naturaleza, que carece de consciencia y esfuerzo; y con más frecuencia que raramente el trabajo mismo trae una alienación mayor, la de la persona con respecto a su propia función como trabajadora: el trabajo puede ser necesario pero un hombre no puede identificarse a sí mismo simplemente con esta necesidad.

El doble tema de la alienación puede ser trazado en la pintura *Mujer al tendedero*, 1957, la imagen de una tarea, sutil pero absolutamente depurada de

los estereotipos del realismo social, y escarbando en profundidades más grandes que las que el marxismo se interesó en explorar. Es una pintura de un ama de casa que no disfruta colgar ropa mojada afuera en un día frío de otoño. Por supuesto, pero al mismo tiempo es algo más.

La figura de la mujer está curiosamente rígida y como hecha de madera, su rostro es casi esquemático, y únicamente sus ojos, que ven más allá de la situación presente, delatan cualquier vida o animación. La persona se ha retirado, dejando su cuerpo como un funcional instrumento de trabajo: sus brazos y piernas están sólidos y bien definidos, pero *ella* está ausente. De alguna manera, *ella* no es requerida aquí, solamente lo son sus espléndidas, sólidas y prensiles manos.

La retirada de la persona de su función de trabajo subraya el tema más amplio de la Tragedia Romántica,⁷ acerca de la esencial y necesaria alienación del hombre con la naturaleza; y las hojas amarillas sobre el pasto verde parecen más reales que la mujer, justamente porque el ciclo de la Naturaleza tiene una inevitabilidad y una gracia de la que carece la esfera humana. Los objetos indiferentes, la cesta de ropa de madera, la pared de ladrillo y las estrechas tablillas de la casa parecen todas relacionarse más fácilmente al fluido transcurso de las estaciones que a esta intensa y trabajadora figura que puede dominar la naturaleza únicamente por su trabajo: una acción trivial, esforzada y necesaria.

La mujer y las estaciones del año se procesan inexorable y majestuosamente. Y ella, como las hojas caídas sobre el pasto verde, ha llegado a un otoño, pero el suyo es más fructífero que el de las hojas. Esta noción de *procesión* es magníficamente transmitida por las marcadas líneas de las cobijas, las cuales empujan a la mujer hacia adelante —gris fuerte, gris pálido, y blanco de verano— y que se presenta ahora en esta Ceres de suburbio, cuyos hermosos pies se plantan ellos mismos tan firmemente en el desecho del curso diurno de la Naturaleza.

Colville no está contando una historia como lo haría un realista del siglo diecinueve; está pintando un emblema que experimentamos, o entendemos intuitivamente como una idea estética. Se supone que no debemos examinar y reducir la obra en una serie de proposiciones, o reducirla a los elementos de su anécdota, pero si queremos “decir lo que significa para nosotros”, debemos forzosamente *decir* algo.

Pero, aunque la pintura no es proposicional, este lienzo es metafísicamente *verdadero*, es decir que representa algo fundamental en la realidad y en la condición humana. La actividad humana, como Aristóteles lo expresó, “termina el trabajo donde la Naturaleza falla”,⁸ y la acción humana sigue y a la vez domina a la naturaleza, dominándola únicamente en la medida en que la sigue, y siempre inventando lo que está queriendo. La *artesanía* humana —aquí *techné*, astucia y habilidad, todos mezclados en una sola palabra— supera finalmente la Naturaleza. El trabajo es el medio, y el precio, del dominio de la naturaleza por el hombre, *in sudore vultus tui vesceris pane*,⁹ e incluso en nuestras notablemente eficientes sociedades occidentales y nuestros confortables suburbios, el hombre únicamente domina al mundo en una gloriosa servidumbre al mismo.

Esta ama de casa sabe, quizá con más seguridad que Hobbes, que el hombre en “estado de naturaleza” estaría en estado de confusión; y solamente con sus esfuerzos, incesantes, fatigosos y necesarios, puede traer un orden doméstico, tan elegante a su modo, como lo es la economía misma de la Naturaleza, pero que, a diferencia de ésta, nunca está completamente libre de intencionalidad y empeño. Como hemos dicho, el realismo extremo de la tempera y de otras técnicas de superficie dura puede deslizarse hacia el surrealismo, y en Colville hay elementos de un surrealismo tanto auténtico como meramente aparente; es lo que discutiremos ahora. Pero antes de llegar ahí, es instructivo ver un ejemplo de lo que podemos llamar, a falta de una mejor expresión, prerrafaelismo extático de Colville.

El lírico *Sabueso en un campo* es tan meticuloso, pelo por pelo, como el *Scapegoat* de Holman Hunt,¹⁰ pero carece de mensaje: no ilustra ningún tema, grande o pequeño, y no hay una angustia antropomórfica en el ojo del perro. Está más cercano a una foto Kodakchrome que a una pintura de Edwin Henry Landseer.

Este uso puramente lírico de un casi surrealismo produce una gran tensión en el espectador: ¿qué está significado aquí más allá del hecho lírico? ¿Cuál es el sentido último de esta obra? No existe nada último aquí, al menos que sea el mero amor al oficio y a la ilusión, una pasión por el realismo que sobrevive a la conquista absoluta de la cámara.¹¹ Pero buscar motivos de este tipo nos lleva peligrosamente cerca de cuestiones sobre las intenciones del artista y la falacia de intencionalidad, cuando lo que estamos buscando es la

intencionalidad de sus artefactos. Aquí, el objetivo de la pintura casi parece ser únicamente esto, invitar a la pregunta, y bloquear cualquier respuesta con una renuncia. Simplemente, estamos obligados a atender al artefacto lírico. Este tipo de lirismo que no dice nada explícitamente, pero que nos fuerza a utilizar el artefacto como el foco concreto de sus propias sugerencias, y de lo que sea que podamos aportar nosotros mismos, tiene análogos literarios en obras como *Dust of Snow* de Frost¹² o, para tomar un ejemplo canadiense, en los cortos poemas imaginativos de W.W.E. Ross.

Dos obras de la Galería Nacional de Canadá, *Mujer, hombre y bote*, 1952, y *Cuatro personajes en un muelle*, 1952, son positivamente surrealistas pero de manera burguesa y plantean, convenientemente, un problema de fenomenología crítica y de clasificación que hay que afrontar: ¿hasta qué punto sería indicado ver la *oeuvre* de Colville, en un sentido general, como surrealista? Es una gran pregunta, que necesita ser considerada con detenimiento.

Uno quiere tomar y aplicar a Colville la frase que John Canaday¹³ acuñó para su ensayo sobre Magritte, “delicioso desconcertador”. El surrealismo explícito de Colville es mucho menos *épatant* que hasta el más suave de Magritte, más burgués que *Le château des Pyrénées*¹⁴ por ejemplo, o *La condition humaine*,¹⁵ y es en conjunto más sereno y controlado; es el sueño mismo, atormentado, el que ha sido recolectado con tranquilidad, y la escritura automática del inconsciente ha sido sujeta a cánones de estilo clásico.

Mujer, hombre y bote diestramente elude el realismo puro: si cualquier elemento aquí fuera real, entonces el barco cortaría una estela, las piernas de la mujer causarían una ondulación, y la mano del hombre agarraría una verdadera caña. Pero nada de esto es real, todo esto es un sueño. Quizás sea un sueño jungiano —el símbolo del agua exige una interpretación— o incluso un sueño simplemente sensual, el cumplimiento de un deseo censurado. Y si leemos la obra como la imagen de renacimiento, o como un deseo, entonces la pose naturalista de la mujer sosteniendo su falda fuera del agua deviene un tipo de gesto, significativo, equívoco, ambiguo: y en consonancia con otra lectura.

Pero sea lo que sea la interpretación, los símbolos inconscientes están representados con un clasicismo lírico, sereno, que recuerda a Nicolas Poussin más que a Paul Delvaux. La obra es curiosamente inocente, y su calidad casi religiosa no viene de su estabilidad tomada sencillamente, ni del evidente

cliché icónico del barco, sino de la fusión de equívocos elementos inconscientes con las austeras y mesuradas formas que los expresan. Se combinan con estas formas en una imagen que va más allá de su mera exposición, y se resuelve en un modelo de *integridad* deseada, una redención, querida si no esperada, de la *concupiscentia* que hace de nuestro propio inconsciente tanto una amenaza contra nuestro yo como una parte del mismo.

Colville nos ha dado una imagen de reconquista de la inocencia perdida, y su obra realiza, simbólicamente, la aspiración de Gerard Manley Hopkins:

“Y he pedido estar
Donde no vienen tormentas,
Cuando el oleaje verde está mudo en los cielos,
Y fuera de la oscilación del mar.”

“And I have asked to be
Where no storms come,
Where the green swell is in the havens dumb,
And out of the swing of the sea.”¹⁶

Este deseo de inocencia recobrada puede ser entendido o bien en términos religiosos o en términos meramente humanistas. Y, como un ideal, se queda universalmente inteligible, y universalmente válido, sin importar lo que podamos creer acerca de nuestra posibilidad de alcanzarlo. El surrealismo de Colville es esencialmente un surrealismo del ego, si podemos tomar la expresión de Sigmund Freud, y no se contenta simplemente con expresar elementos del inconsciente.

Si, y no estoy sugiriendo que deba hacerse, la pintura de Colville fuera traducida en términos de alguna metafísica bastante específica, entonces haría juego, fructíferamente, con ciertas nociones del Ideal: los ideales son lo que, como egos, tenemos, y son una función de nuestra racionalidad, demandas prudentes o quijotescas cuya realidad nos fuerza a hacer la realidad misma.

Hay un sentido en el cual Colville puede usar, y dar su propio y particular significado, al viejo eslogan de los filósofos idealistas: lo racional es lo real, mientras más racional, más real. Ve, o mejor dicho siente, aprehende o intuye, esto de manera existencial, y no como lo han hecho de una manera “lógica”,¹⁷ desnuda y finalmente insatisfactoria. Colville representa aspectos del mundo y

de nuestro propio inconsciente, no en términos de los hechos brutos y a veces brutales con los cuales tropezamos, sino en términos de esta inteligibilidad, significación y control que tendríamos si tan sólo pudiéramos: y que debemos buscar, incluso si no tenemos éxito en encontrarlo.

Esto no es para nada el surrealismo en su sentido usual, y quizá tampoco el mejor; el ego necesita más aliados que el Yo. Pero consideremos dos ejemplos más: uno es una pieza de surrealismo hermético, el otro es una imagen que, aunque tenga matices surrealistas, nos sugiere fuertemente la necesidad de desarrollar más plenamente la noción de realismo celebrativo, una noción que puede ser articulada más adecuadamente en las sensaciones e intenciones de los trabajos más representativos de Colville.

Cuatro personajes en un muelle tiene un aire de enigma consciente sobre esto, y nos presenta una serie de ambigüedades: ¿estas figuras son de carne o de yeso? ¿Realmente, son cuatro, o son una imagen única, compuesta, como el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp? ¿Y por qué estas formas son tan gigantescas, achicando el sólido muelle de concreto, y ejerciendo una tal presión sobre éste?

Colville ha pintado una obra-problema contemporánea, y todas estas ambigüedades se funden en una pregunta última: ¿por qué, a medida que se acercan al límite del muelle, las figuras se visten progresivamente?

Si avanzan un paso más, sus túnicas clásicas las van a arrastrar hasta las profundidades del mar. Pero tal vez jamás van a hundirse en el agua.

Ésta puede ser una imagen de la renuncia a cualquier regreso a las profundidades, una imagen que está destinada a ser leída por nosotros como una advertencia, solemne o hasta un poco irónica, contra los placeres de moda que da el buceo psíquico. O puede ser una advertencia más clara: no vayan a nadar con túnicas clásicas en *estas* aguas.

Podemos inclusive, entonces, leerla como una alegoría sobre el propio arte de Colville, una declaración de los principios clásicos¹⁸ de forma y contenido, los cuales determinan para él la expresión hasta de las cosas más apasionadamente sentidas. Pero quizás no necesitamos leer la obra después de todo: el primer propósito de un enigma puede ser precisamente esto, ser enigmático.

Infante y perro data del mismo año que las dos obras que acabamos de considerar, pero la sensación que da es mucho menos surrealista. Se encuentra en el lenguaje más personal del naturalismo hiperrealista de

Colville, e ilustra, más profundamente que sus obras surrealistas, la naturaleza precisa de su visión.

El espléndido, grave labrador negro, con perfecto equilibrio dinámico en cada una de sus líneas y la mirada patética del bruto, está balanceado sin esfuerzo por la silueta frágil de una niña, desnuda, torpe, barrigona, pero erguida y magníficamente segura en su humanidad. Quizá no tendrá nada con qué defenderse, nada de magníficas garras, pero su especie construyó el cobertizo e hizo el estupendo collar del perro, adornado con incrustaciones. Y, en su posición, es el poderoso animal quien luce esta insignia de vasallaje y de oficio, es un fiel y nada sutil sirviente, devota y protectoramente a su lado.

Ésta, como las otras pinturas no-surrealistas de Colville que hemos analizado, celebra la realidad.

El trabajo de Colville celebra al hombre en sus varios papeles en el mundo, de una manera que podemos mejor calificar como “existencial”. Y la comparación entre Colville y los surrealistas, aunque es interesante por los paralelos que existen, se vuelve inclusive más significativa cuando las diferencias comienzan a aparecer.¹⁹ Tanto a las calidades positivas del trabajo de Colville como las maneras con las cuales no alcanza a ser surrealista en ningún sentido usual del término, nos impone nuevas y más específicas clasificaciones: *realismo* “existencial” y “celebrativo”.

¿Cómo se ajusta esta etiqueta al trabajo de Colville? ¿Qué importantes características registra? No existe una respuesta rápida, y el objetivo de la clasificación puede ser mostrado solamente discutiendo, aunque sea brevemente, las cosas mismas a las cuales la clasificación sirve como recordatorio.

En primera instancia, uno tiene la tentación de calificar el trabajo de Colville como “surrealista”, tal vez basándose en su hiperrealismo y su acabado meticoloso, y ciertamente el hiperrealismo es uno de los ingredientes en el surrealismo, pero no era, históricamente, el crucial. Si tomamos la definición que André Breton hace del “surrealismo” —después de todo, es la más evidente para tomar— entonces encontramos que el *sur* no responde al *hiper* de la expresión *hiperrealismo*, sino a algo más, de nuevo:

“Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar”.²⁰

Para Breton, lo importante no es el realismo de un estilo pictórico elevado en *sur* realismo, sino la nueva *surréalité*, una fusión del sueño y de la vida despierta en una síntesis, cualquiera que ésta pueda ser.²¹

En un sentido, podemos decir que las pinturas de Colville hacen esta síntesis: están fusionando niveles o tipos de realidad, su claridad es la de un soñar despierto, y hacen evidente una precisión de percepción casi alucinante. Nos recuerdan el tipo de conciencia extrema que choca, o ciertas drogas, o estados peculiares de euforia o disociación mental inducidos en nosotros. Pero todo esto no es, en último término, su objetivo: solamente es un medio hacia una finalidad más alejada, y consideraremos esta finalidad con más detenimiento en un momento.

Aunque existe este elemento de soñar despierto o de alucinación en las pinturas de Colville, hay otro, y quizá más crucial, sentido en el cual no hay nada de ensueño: a diferencia de lo que hacen los *poèmes-objets* de Breton, o las evasiones de Salvador Dalí, o inclusive las verosímiles naturalezas muertas y los retratos de René Magritte, las pinturas de Colville no combinan elementos dispares del mundo real de la vida despierta en cuadros o escenarios del tipo que encontramos únicamente en nuestros sueños. Lo que sea que pase en las obras de Colville, si excluimos *Cuatro personajes*, podría pasar y de hecho pasa a plena luz del día, en este mismo mundo donde todos vivimos y pagamos impuestos. La lógica del mundo de Colville es la del mundo consciente, que agarra y manipula la realidad con esfuerzo y trabajo: no se trata de la lógica autista del inconsciente, la cual reorganiza los objetos de acuerdo a la profunda ley de sus propios caprichos.

A pesar de que el primer impulso de un crítico sería etiquetar a Colville como surrealista, sería más sabio esperarse un momento; y Robert Ayre en su artículo "Canadian Painting"²² muestra todos los síntomas de una prudente indecisión: "Canadá tiene sus surrealistas" escribe, y nombra dos de ellos; y después continua, "[y] Alex Colville". Pero de repente cambia de dirección y la reemplaza por otra etiqueta de último momento: "El reporte literal de la soledad y el tiempo detenido en Alex Colville pueden ser mejor llamado 'realismo mágico'".²³

"Realismo mágico" es una etiqueta más adecuada, pero no es suficiente solamente pegarla y dejar el problema así. *¿Cuál es, en general y en particular, la*

magia del realismo mágico? Esta es una pregunta que muchos quieren formular y es una que podemos empezar a responder, mostrando las cualidades particulares de las pinturas de Colville. Y, de nuevo, una comparación con los surrealistas nos ayudará:²⁴ en un punto, los realistas mágicos y los surrealistas concuerdan, profundamente; en otro, disienten, con igual profundidad. Y si podemos aclarar estos acuerdos y diferencias, podremos ser capaces de dar respuesta a nuestra pregunta.

Ambos acuerdan que la belleza está enraizada a lo maravilloso: pero difieren en su definición de “lo maravilloso”. Breton escribió:

“[...] lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”;²⁵ y Colville puede fácilmente estar de acuerdo con él: pero sus nociones de lo maravilloso serían completamente distintas.

Lo maravilloso para Breton es siempre lo extraño, lo bizarro: *Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre*²⁶ y *su surréalisme* disloca la economía del mundo cotidiano, objetos comunes son cortados y re-ensamblados en quimeras. Lo maravilloso para Colville está precisamente en el mundo, como es.

La actitud de Colville es sumamente de sentido común, pero esto no puede ser esgrimido en su contra: ciertamente, el arte *puede* elevar lo fantástico al estatus de un principio, pero *no lo necesita*; y el punto de vista de Colville es a lo menos tan evidentemente válido como el de Breton.

Lo extraño verdaderamente no es más *maravilloso* que el sentido común; y el problema con la belleza de Lautréamont, como el encuentro casual de una máquina de coser y una sombrilla en una mesa de disección,²⁷ es que sugiere que la belleza está, sobre todo, en la rebuscada combinación de objetos exagerados. O en tiendas de segunda mano. Pero Colville sabe que no es esto lo que la hace; sabe, al contrario, que la reunión doméstica de una pequeña niña desnuda con un gran perro negro, o el tópico de juntar una tormenta que se acerca y de una fiesta familiar de natación, pueden ser tan hermosas como cualquier otra coincidencia, y más puramente significativas.

La noción de Colville de lo maravilloso está enraizada en un sentimiento de la *existence* autóctono norteamericano, y es al mismo tiempo motivo y complemento de su sentimiento social-demócrata, su preocupación y celebración de

los valores de la vida común. Las especies exactas de este “existencialismo” ya han sido descritas para nosotros por Henry David Thoreau:

“[...] lo fabuloso es la realidad. Si los hombres observaran sola y firmemente las realidades, y no permitieran que se les engañe, la vida, comparándola con las cosas que conocemos, sería semejante a un cuento de hadas y a *Las mil y una noches*”.²⁸

Para poner otra etiqueta, Thoreau está trazando el contorno de un tipo de ontologismo. Y el punto puede ser puesto en un lenguaje escolástico si lo preferimos así. Podemos decir algo parecido acerca de las pinturas de Colville: si la belleza es el esplendor del ser, entonces atrapar el esplendor de cualquier ser en una imagen permanente consiste en preservar y exhibir su belleza. Es lo que hace Colville: primero, ve, después captura, un momento de esplendor que sale de una cosa o de una situación, vista como cualquiera puede verla, pero como solamente lo hacen los artistas, quizá, y los niños.

Tanto la pintura de Colville como sus reflexiones acerca de ella ilustran el tema de Thoreau casi al pie de la letra. Cuando Colville explica que “El arte trata de compensar la falta de permanencia en la vida”,²⁹ no está simplemente repitiendo la banalidad de que el arte puede fijar algunos aspectos del flujo de la mutabilidad; cuando dice esto, o cuando pinta uno de sus lúcidos lienzos, está expandiendo la visión de Thoreau casi exactamente como Thoreau mismo la expande:

“Cuando estamos sin prisa y somos prudentes, percibimos que sólo las cosas grandes y dignas tienen una existencia permanente y absoluta...”³⁰

Al otorgar “una absoluta y permanente existencia” a ciertos objetos y ciertos momentos de nuestras vidas, Colville simplemente reconoce el hecho de su grandeza y de su dignidad. Nos enseña lo que hay.

Las palabras “existencial” y “ontológico” pueden ser de ayuda, pero suenan un poco pretenciosas: Colville mismo hace esta relación acerca de su propio trabajo, en un lenguaje mucho más sencillo. Y saca las implicaciones. Escribiendo a un crítico, dice:

“Recuerdo haber leído recientemente que el novelista Günter Grass, hablando de simbolismo, decía que cuando escribía acerca de papas, estaba interesado en papas, y pienso que usted parece haber expresado mi preocupación por lo actual. También

la preocupación casi sociológica de cómo es la vida ahora, y también la preocupación de hacer un arte que sea accesible, en algún nivel, a casi todos —detesto profundamente la idea de un ‘arte para apreciadores de arte’”.³¹

Todo está aquí: la “preocupación por lo actual” y la “preocupación casi sociológica” por la vida como es;³² y puede ser resumido de manera muy clara en un juego de palabras canadiense: *de actualidad a actualidades*, y la preocupación cultural consecuente, por mostrar la realidad en su plenitud e importancia ontológica, a la gente común, en un lenguaje ordinario.

Unas cosas son bastante espléndidas; el realista mágico lo ve y nos hace verlo también: sus pinturas son *realizaciones de momentos de esplendor, y celebran la existencia*.

En un ensayo crítico como el presente, una tentativa debe ser hecha, sin duda, para ajustar a Colville en la historia de la pintura y asociarlo a una escuela: la única dificultad es que sus antecedentes históricos son totalmente obvios, y no hay mucho más que decir, solamente listas que dar.

Como el mismo Colville ha dicho, en el catálogo de una exposición por un grupo de sus contemporáneos más jóvenes:

“[...] esencialmente nuestro arte es norteamericano. [...] Me parece que uno de los elementos únicos en el conjunto del arte norteamericano es el Realismo Americano, que es sustancialmente distinto de cualquier manifestación de realismo en el arte europeo. Estoy pensando en pintores como Copley y Eakins, en algunas de las hermosas pinturas ‘primitivas’ como las podemos encontrar en la Colección Karolik, y en nuestro siglo, trabajos de Hopper y Wyeth. No hubo equivalentes a Copley y Eakins en Canadá, aunque había algunos pintores impresionantes. Pero los canadienses de la presente exposición pertenecen a la tradición del realismo norteamericano, la cual ha estado subterránea en los últimos quince años”.³³

Claramente, aunque podríamos citar paralelos europeos,³⁴ y especular sobre fuentes e influencias,³⁵ no tenemos que salirnos de la gran tradición norteamericana del realismo para encontrar las raíces de Colville: un realismo que tomó una nueva vida sin duda por su papel para registrar y comentar las nuevas sociedades, y así sobrevivió a la extinción que siempre se ha dicho ha alcanzado la pintura figurativa en el Viejo Mundo.

La técnica de Colville muestra afinidades con la de George Tooker y Robert Vickery,³⁶ o con la de Bernard Perlin,³⁷ y con los “realistas precisos”; su técnica y expresión se relacionan ambas, aunque indirectamente,³⁸ al trabajo de los

“inmaculados” y de los “precisionistas”, John Scheeler por ejemplo y Charles Demuth por una parte, y el “realismo romántico” de Hopper por otra parte. Pero el propio tono y la sensibilidad de Colville son, como su escritura pictórica, únicos y personales, y específicamente canadienses.

El realismo exacto, física y psicológicamente afilado, del *Portrait of a Lady* (1840)³⁹ de Louis Dulongpré puede ser reconocido en ciertos aspectos de la pintura de Colville, y estos paralelos tempranos podrían ser multiplicados; en nuestro propio siglo, las comparaciones con el trabajo de Lionel Le Moine Fitzgerald y Lawren Stewart Harris son quizá demasiado evidentes para ser mencionadas.

El trabajo de Colville es verdaderamente parte de una continua tradición canadiense de un realismo claro y celebrativo, un realismo que da la vuelta a lo pintoresco, no sin algo de miedo puritano a su preciosidad, pero carente de una preocupación positiva por una elegancia formal que subraya el mero lugar común. Y si tuviera que asentar sólo a otro pintor canadiense que sea par del espíritu de Colville, entonces mi elección sería Antoine Plamondon. Robert H. Hubbard escribe esto sobre él:

“Plamondon, aunque trajo logros técnicos considerables en la pintura de sus retratos, siempre conservó su típicamente canadiense control en la composición y sinceridad de expresión[...] sus composiciones extrañas pero vivas, con su realismo casi hipnótico, tal vez contienen el secreto de su despertar artístico: *basó su arte directamente en la realidad de los objetos frente a sus ojos*”.⁴⁰

Y encontramos en Colville precisamente la misma capacidad, “de basar el arte directamente en la realidad de los objetos”, en la realidad de sus superficies, y de su interioridad.

De nuevo, en Plamondon así como en Colville, existe una preocupación sociológica, el impulso apasionado de penetrar el momento presente en su centro mismo y hacerlo permanente, para sondearlo y celebrarlo. *Chasse aux tourtes* (1853), de Plamondon, nos revela, directamente y con una elegancia más bien geométrica,⁴¹ un grupo de niños descansando debajo de un árbol, a punto de levantarse y continuar su cacería: el momento es un tópico, y el instante tan dinámico como cualquiera de Colville. Estos niños están captura-

dos para siempre, como la familia de Colville con su coche o sus niñas saltando al agua, en un muy ordinario gesto humano; y estos momentos son dignos de un absoluta permanencia, no porque son banales, porque son humanos: *c'est ainsi que nous en vivons notre vie*.

Traducido del francés por Hélène Trottier
Revisión de Ana Cristina Ramírez

Bibliografía

DOW, Helen J., "The Magic Realism of Alex Colville", en *The Art Journal* (Bloomington, Indiana), Vol. XXIV, No. 4 (verano 1965), pp. 318-329 (diez ilustraciones).

———. *The Magic of Realism*, catálogo de una exposición en la Galería Banfer, New York, diciembre 1965.

HUTCHINGS, Patrick A. E., "The Celebrative Realism of Alex Colville", en *Westerly* (University of Western Australia Press), 2/65 (agosto 1965), pp. 55-65 (diez ilustraciones; dos, más la de la portada, en colores).

El presente artículo está basado en una versión previa, aunque nuevo material ha sido añadido y una discusión acerca de la obra *Niña saltando* (de la colección del Sr. y de la Sra. Mort Lesser) ha sido omitida. El artículo original ha sido escrito como una interpretación de un conjunto de pinturas de Colville que el autor ha visto en la exposición de pintura canadiense contemporánea en la Galería Tate, Londres, en 1964.

Notas

¹ N.T.: Traducción de: Patrick A. E. Hutchings, "Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada", en *Bulletin – National Gallery of Canada* 8 IV:2, (1966), pp. 16-28. Disponible en <http://www.gallery.ca/bulletin/num8/hutchings1.html>

² Irving Layton, "Boys in October", en *The Oxford Book of Canadian Verse in English and French*, Toronto, 1960, p. 308.

³ Por supuesto, estoy parafraseando muy libremente la *Poética* de Aristóteles, Cap. IV. Pero ver especialmente la traducción de Lane Cooper (Boston, Ginn, 1913, p. 10), “nosotros [...] disfrutamos contemplar [...] las formas *como representadas en una imagen con la máxima fidelidad*”.

⁴ Compare: por ejemplo *The Norman Rockwell Album* (Nueva York, Doubleday, 1961). Sería pusilánime, y poco sincero también, negar el placer que nos da ver al trabajo de Rockwell. No obstante el placer que da, y la nota precedente, este tipo de cosa no es *arte* en un sentido paradigmático.

⁵ N.T.: Sede de la Real Academia.

⁶ N.T.: Este término no alude a la especie biológica, concreta, palpable y física, sino a una condición moral de ser bondadoso, considerado o sentimental. En español, no tenemos un equivalente para esta distinción, si bien el término humanitario se acercaría a *humane*.

⁷ La Tragedia Romántica: la consideración romántica de lo malvado y de lo trágico gira esencialmente en una simple noción de la alienación del hombre con respecto a la Naturaleza, pero es difícil encontrar un Romántico que se arregló para llevar el análisis completo a través de estos términos *simplistes*. Quizá William Morris lo hace en *News from Nowhere*, e inclusive Karl Marx mismo en su concepto del *tiempo cuando el Estado se haya marchitado*; pero existe un conjunto de nociones de alienación entrelazadas que necesita una exploración exhaustiva antes de poder decir algo útil acerca de esto.

Sin embargo, es interesante notar como el autor de *Emilio* puede crear en este libro el ideal de un sencillo niño no alienado de la naturaleza, y en el mismo año, en *El contrato social*, hace de otra alienación la esencia de cualquier vida política común (*Op. cit.*, Cap. VI).

El Marx que escribió el artículo sobre “Alienated Labour” (en *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Londres, Wishart, 1959) se habría visto cara a cara con Thoreau quien escribió este apóstrofe a sus conciudadanos:

“Es muy evidente cuán viles y mezquinas vidas muchos de ustedes viven, desde mi punto de vista, que ha sido afilado por la experiencia; siempre en los límites, instando para entrar en negocios, e instando para salirse de las deudas, un muy antiguo abismo, llamado por los latinos *aes alienum*, llamado por otros, dinero”. (Henry David Thoreau, “Economy”, en *Walden*).

Pero Marx no habría simpatizado con la política absolutamente personal de Thoreau de retirarse de la vida hipotecada. Las cuentas que Thoreau conserva, incluyendo los \$32.03 para artículos “Todos los experimentos que fallaron” fueron hechos como ejemplos, si bien negativos, pero no pretenden enseñarnos todo acerca de las leyes universales de la historia; la “Historia” preside desde lo alto en la Sala de Lectura del Museo Británico, no preside en la cabaña de la laguna Walden. [N.T.: Donde vivió Thoreau y escribió el borrador de su libro *Walden*.] Por otra parte, ni Marx ni Juan Jacobo Rousseau pueden presentar cuentas tan claras, ni tan modestas.

Es interesante notar que, desde el inicio, las más *simplistes* nociones románticas no han prosperado en Norteamérica; tampoco hubo mucha demanda para *El contrato social*

o el *Emilio* de Rousseau. Y esta falta de entusiasmo se remonta hasta Chateaubriand, quien no pudo encontrar en Louisiana a los buenos salvajes con quienes Rousseau soñó en Montmorency:

“no soy como Rousseau, un entusiasta de los salvajes: y aunque quizá tengo para quejarme de la sociedad tantos motivos como tenía este filósofo para lisonjearse de ello, no creo que la pura naturaleza sea la cosa más hermosa del mundo. Por todas partes donde he tenido proporción de contemplarla, la he encontrado muy deforme. Muy lejos de creer que el hombre que piensa es un animal depravado, creo que el pensar es lo que constituye al hombre. Todo se ha perdido con esta palabra naturaleza”. (Francisco Augusto Chateaubriand, *Atala ó Los amores de dos salvajes en el desierto*, Valencia, Biblioteca de Catalunya, 1813, pp. xii).

Y de nuevo, la edificación de la Nueva Jerusalén tal como ha sido intentada con algo de éxito en Norteamérica le debe más a ciertas *Verdades Evidentes*, al *Sentido Común* y a las doctrinas del trabajo Protestantes y Yankees, que al Romanticismo, sea el de alienación-redimido (*Emilio*), o el de alienación-mayor-aceptada (*El contrato social*).

La mujer con la cesta de ropa lavada es una figura mucho más representativa de América del Norte que el buen piel roja, o la mística extática de la *volonté générale*, y ni existe una figura simbólica en Norteamérica aceptada para encarnar esta segunda idea.

América del Norte ha sido escéptica tanto del diagnóstico de Juan Jacobo como de la medicina de Rousseau, ya sea en su propia presentación o en la de Marx, y Robert Frost lo pone con esta nota precisa de una ironía nativa: *Los comunistas anhelan el día de un orden sin ley, bendito sea su misericordioso corazón* (Robert Frost, “The Constant Symbol”, en *The Poems of Robert Frost*, New York, Modern Library, 1946).

⁸ Aristóteles, *Física II*, 8:199a.

⁹ *Genesis* 3:19, (*Vulgatè*).

¹⁰ Robin Ironside y John Gere, *Pre-Raphaelite Painters*, Londres, Phaidon, 1948, pl. 27.

¹¹ La comparación evidente entre las pinturas de Colville y las fotografías de color sin duda se le ocurre a todos, pero fue descrito de manera muy elegante por Gene Baro en su reporte de la Dunn Internacional Exhibition, Londres, 1958. “Colville domina la cámara poética”. La cámara ciertamente jamás domina a Colville. En *Arts*, (Londres), Vol. 38, (1958), p. 53. Ver la reproducción de *Dog, Boy and St John River* de Colville p. 52.

¹² N.T.: “Dust of Snow” de Robert Frost (1874-1963): The way a crow / Shook down on me / The dust of snow / From a hemlock tree / Has given my heart / A change of mood / And saved some part / Of a day I had rued. Robert Frost, *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes*, New York, Henry Holt and Co., 1923, p. 82.

¹³ John Canaday, “The Delightful Disconcerter”, en *Embattled Critic*, Nueva York, Farrar, Strauss & Co., 1962, pp. 107 II. Este ensayo está adaptado del original en *Horizon*, enero 1962.

¹⁴ *Ibidem*. Ilustración de la p. 109.

¹⁵ Patrick Waldberg, *Surrealism*, Ginebra, Skira, 1962. Grabado de *The Human Condition II* en p. 82.

¹⁶ De "Heaven-Haven", en *Poems of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, 1948, p. 40. Sería más exacto decir tal vez que tanto el poema de Hopkins como la imagen de Colville pueden ser leídos en el trasfondo de un cierto entendimiento de las nociones paulinas y agustinianas de *concupiscentia*, que bien fue conscientemente presentada como una imagen concreta de "la naturaleza humana maravillosamente dignificada y aún más maravillosamente restaurada". La "ocasión" de cada uno es consonante con este tipo de lectura extrema, pero tampoco la exige en el simple nivel de su anécdota. [N.T.: El poema completo es: I have desired to go / Where springs not fail, / To fields where flies no sharp and sided hail, / And a few lilies blow. And I have asked to be / Where no storms come, / Where the green swell is in the havens dumb, / And out of the swing of the sea.]

La particular interpretación de San Pablo sería accesible a Colville, si no explícita sí implícitamente, en un país donde la tradición religiosa ha sido influenciada tan fuertemente por la doble corriente de calvinismo y jansenismo. Dejando al lado los méritos o las deficiencias de estas particulares tradiciones de exégesis paulina, hay buenas razones psicológicas de por qué deberíamos identificar la inocencia y la libertad de la inocencia con la de la liberación de la tiranía de la libido; ver, o *Las Confesiones* de San Agustín, o *Más allá del principio del placer* de Freud. (Ver también Kart Rahner, "The Theological Concept of Concupiscentia", en *Theological Investigations*, Vol. I, Londres, Longman, Darton and Todd, 1961).

¹⁷ No es que la vía lógica de hacer la cosas sea insatisfactoria, por el contrario; y nadie está sugiriendo aquí que todos deberíamos ser Románticos extremos, y "pensar con la sangre". Lejos de eso. Era simplemente el caso que las formulaciones lógicas de los Idealistas Absolutos eran extremadamente insatisfactorias, más pseudológicas que lógicas, y no realmente el tipo de cosa que pretenden ser. Una de las grandes paradojas de la historia filosófica descansa en esto: que estos *soi-disant* Racionalistas y *soi-disant* últimos Racionalistas eran de hecho los Románticos más peligrosos de todos.

Un Romántico sabe, mucho por experiencia, que "el corazón tiene sus razones" y lo suficientemente bien: el peligroso Romántico es él que toma estas razones del corazón por razones de la mente.

¹⁸ Es la única imagen de Colville que parece tratar, inclusive de forma remota, del arte. Su pintura trata, de otra manera, esencialmente del objeto y no acerca de la pintura misma. Pero podemos, si elegimos ver a *Cuatro personajes* como una pintura sobre obras, evidentemente no de la misma manera en que *La condición humana II* de Magritte trata de pinturas, o *Studio Painting* (1961) de Robert Rauschenberg trata de pinturas y de su balance visual, sino del acto de pintar en sí, y de su relación con las fuerzas detrás del ego. Como bien dice un comentario auto-crítico sobre *l'oeuvre* de Colville: *no hay necesidad de comprometerse en las profundidades cuando hay tanto esplendor en tierra seca*. Refe-

rencias: Waldberg, *op. cit.*, foto en p. 82, y Robert Rauschenberg, Catálogo de una exposición, Whitechapel Gallery, Londres, 1964, foto en p. 29.

¹⁹ Aunque mantengo, en el cuerpo del artículo, que Colville no puede ser agrupado con los surrealistas, soy muy sensible a las razones fenomenológicas que pueden llevar a la gente hacerlo (Ver por ejemplo Paddy O'Brien, "Surrealism", en *Canadian Art*, (Toronto), (Noviembre/Diciembre 1963), pp. 348 y ss.) En último recurso, uno debe simplemente *poner*, tan exactamente como sea posible, su experiencia de las obras de arte de tal modo que logre persuadir, o al menos, posibilitar a otros ver las obras de la misma manera que uno. Si toman en cuenta el punto de vista especificado, pueden entonces ver las mismas cosas que uno ve. Aunque *no veo* a Colville como un surrealista, y consecuentemente no lo clasifico como tal, debo citar una frase espléndida escrita por un colega cuyas reacciones a la obra pictórica del pintor son obviamente distintas de la mía: "Encuentro a Colville aterrador, y doy por sentado que todos lo perciben así. Una experiencia comparable es sorprender (o imaginar) en los ojos de alguien una mirada repentinamente amenazadora, siniestra, y que después regresa a lo natural".

²⁰ André Breton, "Manifiesto del Surrealismo" en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 24.

²¹ Los propios reportes de Breton de la síntesis, aunque sean suficientemente numerosos y apasionados, son al final más bien delgados e insatisfactorios: "[...] se trata hoy de *trabajar para que la distinción de lo subjetivo y de lo objetivo pierda su necesidad y su valor*" (André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bruselas, René Henríquez ed., 1934, p. 26). En los años 60, esta distinción nos parece del más importante valor; si debemos tratar con el mundo, debemos ser muy claros acerca de las diferencias que pueden hacerse manipulándolo, y las diferencias que seguirán estos cambios que podemos hacer en *nosotros*.

²² El primer impulso del crítico de clasificar a Colville como surrealista puede tener una o las dos raíces siguientes: una fenomenológica, y una político-cultural, y mientras la primera opción queda todavía abierta, uno tiene dudas acerca de la segunda. Visto en términos de la declaración de la posición surrealista que Herbert Read expone en su "Introduction" en *Surrealism* (Londres, Faber, 1936), el argumento del presente artículo sería extremadamente paradójico. Se llama a Colville *clásico aquí* en algún sentido de lo clásico, y *democrático*: pero, la ecuación es, o era, Romántico=Democrático, y uno puede argumentar aquí en contra de que sea un surrealista pero la ecuación era Surrealista=Romántico=Democrático. Entonces ¿cómo podría alguien que quiere insistir en el significado social de Colville negar su surrealismo y subrayar su clasicismo?

La atmósfera intelectual ha cambiado del todo desde 1936, y lo que Read dijo entonces ya no obliga a nadie ahora, él mismo incluido.

Incluso si tomamos en cuenta la definición del clasicismo de Grierson como norma, tal como lo hizo Read, todavía tiene sentido llamar a Colville un pintor clásico y democrático a la vez: "una literatura clásica, Herbert Grierson escribe, es el producto de una nación y de una generación que conscientemente han logrado un avance definitivo, moral, político, intelectual; y

tiene la plena creencia de que su perspectiva de la vida es más natural, humana, universal y sabia que la que dejó atrás. Ha efectuado una síntesis que le permite mirar la vida a su alrededor con un sentido de su totalidad, de su unidad en su variedad; y el trabajo del artista es *dar expresión a esta conciencia*; sentir la solidez de su trabajo así como su definitividad, y en las manos de los grandes artistas su belleza [...]” (Sir Herbert Grierson, *The Background of English Literature and Other Essays*, Londres, Chatto & Windus, 1925, pp. 226, 287-288, citado en *Surrealism*, Herbert Read ed., *op. cit.*, p. 24.) Esto es precisamente lo que Colville hace: expresa la conciencia de una moral definida y de un avance político, y ¿por qué no? Es una sociedad que ha logrado mucho, aunque todavía más debe ser hecho en el futuro, mucho más sin duda: pero las pinturas de Colville no niegan esto ni un solo momento.

Muchos de los escritores de los años 30 sufrieron un error de moda y desastroso. Pensaron que las perspectivas “clásicas” del mundo estaban fijadas, inmutables y cerradas; y como presumieron que estas visiones no permitirían ningún cambio, supusieron que no podrían *a fortiori*, permitir el progreso así que *Clásico* se convirtió en la antítesis directa de *Progresista*.

En el contexto europeo, había excusa por este error. Pero debería haber sido obvio para los Americanos del Norte, entonces como ahora, que puede haber un tipo de perspectiva vista clásica que, aunque pueda estar cerrada al pasado, está esencialmente abierta al futuro. Hay un clasicismo de: “aquí está un total e incorregible punto de vista del mundo”; y este clasicismo es estéril. Pero hay también un balance dinámico de la sociedad que dice: ‘hemos logrado *esto* hasta el momento; *estos* son los valores a los que jamás vamos a renunciar, cualquier progreso por venir debe encarnar *estos*; éste es un Humanismo democrático, y tiene derecho a su propio tipo de clasicismo de perspectiva y de expresión, sea en la prosa de Thomas Jefferson, o en un estilo y proporción de un pintor.

El ideal de Jefferson, para tomarlo directamente de las raíces norteamericanas, era a la vez clásico y abierto hacia el futuro, sin importar a dónde vamos a partir de aquí, no regresamos al pasado ni a nuestras “verdades evidentes”; pero el futuro está abierto, la *Vida* y la *Libertad* están fijas e inmutables, pero la *búsqueda de la felicidad* siempre ve hacia delante, y siempre es esencialmente radical y desafiante.

El error de 1936 de Read descansa, como él mismo parece haberlo sentido, en unirse a la batalla con el ideal Clásico al lado de ciertos Románticos que estaban por luchar en una guerra de extinción:

“En tanto el romanticismo y el clasicismo fueron considerados como actitudes alternativas, campos rivales, profesiones de *fe*, era de esperarse una interminable lucha, con los críticos como sus beneficiarios. Pero lo que en efecto el surrealismo reclama es resolver el conflicto —no, *como yo había esperado anteriormente, con el establecimiento de una síntesis que estaba preparado a llamar ‘razón’ o ‘humanismo’— sino más bien con un clasicismo terminal, mostrando su completa irrelevancia, su efecto anestésico, su contradicción del impulso creativo*”. (Read, *Ibidem*, pp. 22-23).

Esta liquidación del clasicismo es una ilusión. Y la síntesis del humanismo es un principio regulativo de cualquier comprensión de la cultura; desde entonces, Read se

ha llegado a dar cuenta de ambas cosas, y la mayor parte de su trabajo posterior ha sido orientada hacia la realización de la síntesis. Cuando escribió en 1936:

“Clasicismo, enunciémoslo sin mayor introducción, *representa ahora para nosotros, y siempre lo ha hecho, las fuerzas de opresión. Clasicismo es la contraparte intelectual de la tiranía política.* Era así en el mundo antiguo y en los imperios medievales; ha sido renovado para expresar las dictaduras del Renacimiento y desde esta época ha sido el credo oficial del capitalismo. *Donde sea que la sangre de los mártires mancha la tierra, aquí encontrarán una columna dórica o quizás una estatua de Minerva*”. (Read, *Ibidem*, p. 23)

El tono de Read era inquietante; era la estridencia del converso que todavía discute consigo mismo. Y olvidó que el clasicismo es a la vez el lenguaje natural de las antiguas repúblicas y la moda oficial de las modernas. No queda duda, que para un radical como lo era Read en ese momento, 1776 y 1789 habrían parecido revoluciones muy parciales, pero revoluciones es lo que fueron, nada menos.

El impulso creativo, político y de reforma social, y todas las cosas deseables que así nos parezcan, de nuevo, bastante compatibles con la gracia y la medida del clasicismo, un clasicismo que sostiene lo que tiene, y se mantiene abierto a una todavía más grande expansión del humanismo, político, social —y artístico.

En lo que toca a la síntesis humanista del clasicismo y del romanticismo, quizá lo mejor que la podemos poner es en estos términos de William Butler Yeats:

“Tengo un anillo con un halcón y una mariposa sobre él, para simbolizar el camino recto de la lógica, [...] y el camino torcido de la intuición”. (Nota de Yeats en *Collected Poems*, p. 534).

²³ Robert Ayre, “Canadian Painting”, en *Museums Journal* (Londres), Vol. 26, No. 4 (marzo 1963), p. 264. Los “reportes de tiempo detenido” han sido tratados de una manera muy perceptiva por Helen J. Dow en su artículo “The Magic Realism of Alex Colville” (ver Bibliografía); un interés crítico en este aspecto del trabajo de Colville sin duda fue estimulado por sus espléndidos y dinámicos diseños para las monedas conmemorativas del centenario, en las cuales seis tipos de movimientos fueron detenidos en instantes de perfección.

En la segunda parte del artículo, argumentaré que Colville no es, esencialmente, un surrealista; pero también se puede decir con considerable certeza que Colville triunfa sobre los surrealistas, por así decirlo, en su mismo juego. Su magnífica habilidad para fijar un movimiento sin matarlo, satisface, tal vez mejor de lo que Breton habría podido imaginar, su petición por *l'art convulsif*: “La palabra ‘convulsiva’, que he utilizado para calificar la única belleza que, según creo, debe ser atendida, perdería a mi ojos todo sentido si estuviera concebida en el movimiento y no en la expiración exacta de este mismo movimiento”. André Breton, *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 23. Las expresiones *convulsive* y *l'expiration du mouvement* se definen la una a la otra, y, para mi gusto, ambas se apegan demasiado al deseo de muerte; incluso tolerando la relativa ineficiencia de las cámaras de gran velocidad de los años 30, prefiero las alum-

nas nadando de Colville o su conejo en las piezas de 50 centavos a la bailarina en la ilustración de Breton, *Explosante fixe*.

El tema de la soledad, dominante en la pintura norteamericana (ver especialmente John W. McCoubrey, "The landscape", en *American Tradition in Painting*, New York, G. Braziller, 1963), es generalmente tratado por Colville en términos sociales y existenciales; en un artículo anterior, el presente autor ha discutido las implicaciones socio-democráticas en la composición de la obra *Niña saltando*; es una imagen de soledad, en un sentido, pero una para la cual el contexto social y emocional está tan precisa y exquisitamente definido que el tema se ve transpuesto. *Salida* hace un comentario distinto, lacónico inclusive, y lejos del paisaje usual —o de la angustia de un paisaje urbano.

²⁴ "La historia, decía Voltaire, es solamente un paquete de trucos que estamos jugando sobre los muertos", y el actual truco crítico es de hacer de los muertos nuestros contemporáneos. Hay dos reproducciones en *Painting in America* de E.P. Richardson (Londres, Constable, 1956, Figs. 72 y 73) que pueden invitarnos a actualizarlas con la etiqueta "surrealistas": una de ellas es *The Vanity of an Artist's Wishes* (1830) de Charles Bird King; la otra es *After the Bath* (1823) de Raphaele Peales. Podemos muy bien ajustar la nueva etiqueta en el preciso pero ensoñado, arbitrario, ilógico, y obsesionante montaje de provisiones, de objetos alegórico; se parece mucho a un *Poème-objet* de Breton. Pero la obra de Peale, una toalla pintada con una exactitud flamenca, no es por nada *surrealista*. Es simplemente hiperrealista, y solamente el imperialismo de la *idée fixe*, de la cual los surrealistas no fueron enteramente libres, haría a cualquier persona asentar la adscripción de "surrealista" aquí.

Aquí el paralelo se hace entre Peale y Colville, no entre King y Colville.

²⁵ Breton, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ *Ibidem*, p. 30. "Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad".

²⁷ Citado por Waldberg, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ Henry David Thoreau, *Walden – La vida en los bosques*, Buenos Aires, Errepar, 1999, p. 21.

²⁹ Alex Colville, citado por Dow *op. cit.*

³⁰ Thoreau, *op. cit.*, p. 21.

³¹ Alex Colville, carta dirigida al presente autor, 25 septiembre 1965.

³² La diferencia esencial entre Colville y los surrealistas puede ser presentada de nuevo, de otra manera, por medio de una parábola. Waldberg cuenta esta historia: "Un día en un grande lienzo, Magritte pintó una pipa, una pipa bastante ordinaria, tal como habría podido ser presentada en un libro escolar o en un diccionario. Entonces, abajo escribió *Ceci n'est pas une pipe*".

Ahora, es justamente este tipo de cosa que Colville *jamás* haría, y la diferencia entre los dos pintores aquí es fundamental. Waldberg continua:

“Magritte [...] despoja al objeto representado de su significado privándolo de su nombre”. (*Surrealism, op. cit.*, p. 78) Legítima, por cierto; pero no es del todo el tipo de preocupación de Colville. Por el contrario, Colville puede, tratándose del tema de los *nombres*, encontrarse muy cerca de Claudel para quien los nombres y sus significados no son arbitrarios, sino, en algún sentido oscuro, esenciales:

“[...] cada cosa, *cada ser es su nombre propio*, su peso específico en el medio donde está inmerso”. “Art Poétique”, en *Oeuvres complètes de Paul Claudel*, Paris, Connaissances Vol. V, NRF/Gallimard, 1953, p. 37, *cfr.* también pp. 22 y 106.

Colville calcularía los *poids spécifiques* más social y pragmáticamente, y menos mística y poéticamente, que Claudel, pero ambos tienen el mismo sentido de las cosas tomando valor, lugar y significado, todos juntos, en un contexto dado.

Muy curiosamente, el poeta Louis Scutenaire parece encontrar unos elementos similares al realismo mágico dentro del patrón más amplio del surrealismo de Magritte, y tenía lo siguiente que decir: “Este pintor, tal como el sabio, abre una ventana en la oscuridad, sobre el día. Porque las cosas cotidianas, los zapatos, el huevo, la puerta, a la larga se vuelven tan familiares que pasan a la invisibilidad o a la trascendencia. *Magritte a entendu disputer les objets au néant et le monde lentement se repeuple*”. (N.T.: *Magritte ha entendido disputarle los objetos a la nada —y el mundo lentamente se repuebla*) (Louis Scutenaire, *Magritte*, Monographies de l’art Belge, Sikkell, Anvers, 1948, p. 8) (Las itálicas son mías).

Los objetos de Colville quizás están menos amenazados a desaparecer, y él no llega tan lejos como Magritte, quien debe utilizar los extremos de la fantasía para *combattre le néant*.

³³ Alex Colville, en la Introducción del Catálogo de la exposición *New images from Canada* (Glenn Adams., D. P. Brown, William Kurelek, Robert Markle, Willis Romanow, Roger Savage, Kenneth Tolmie no encuentro el dato en Internet), en la Banfer Gallery, New York, septiembre 1963. (N.T.: Aquí se menciona a John Singleton Copley, Thomas Eakins, Edgard Hopper y Andrew Wyeth.)

³⁴ La técnica de Colville sugiere una última comparación con Jacques-Louis David, y ocasionalmente con los ángulos duros de Dominique Ingres, pero las revoluciones heroicas de David han, desde hace mucho tiempo, llegado a descansar en la sociedad igualitaria que puede haber deseado, y que sin duda habría encontrado extraordinariamente aburrida. Quizá sin sorpresa encontramos a un alumno danés de David explotando su línea heroica para fines democráticos durante la vida del maestro. *The Eldest Daughters of M. L. Nathanson, Esq.* de C. W. Eckersberg (reproducción a color en *The Studio*, Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts, Vol. 138 (julio-diciembre 1949), p. 140) es monumental y duro en la manera de David, pero absolutamente aheroico y doméstico: nos enseña, en una habitación confortable, decorada con tapices de Turquía, dos niñas y un loro en una jaula, un tema irreductiblemente burgués, pero traducido de manera tal que los gestos de la vida cotidiana se vuelven monumentalmente significativos como los *grands gestes* de los turbulentos modelos de David. *Desnudo del*

espejo de Eckersberg (óleo, Collection Hirschprung, reproducción en Vagn Poulsen, *Peinture et Sculpture au Danemark*, Copenhagen, Institut danois des Relations culturelles, 1960, p. 48) es un tipo de figura democratizada de David o de Ingres, una mujer de la clase media en un interior doméstico, sin ninguna pretensión clásica en su desnudez, que sin embargo logra el reposo calmo y absoluto de una criatura mitológica.

Los retratos y la pintura flamenca de escenas domésticas han sido, como lo vemos en *Portrait d'une jeune mère et son fils* (c. 1802) de Jens Juel (Poulsen, *ibidem*, p. 43), magníficamente íntimos, pero también elegantes en un sentido aristocrático. Eckersberg reemplaza la gracia aristocrática con su propia monumentalidad prosaica, y es difícil evitar la tentación de etiquetarlo retrospectivamente como un pintor socio-demócrata. Uno está tentado a verlo como un presagio del sobrio *égalitarianism* que Dinamarca estaba por adoptar como su principio social.

Hay ciertamente una afinidad entre el devenir prosaico —la prosaicización— de David y la monumentalización de lo prosaico de Colville: los mismos motivos, o sensiblemente análogos, parecen actuar en ambos. (Ver también Niels Th. Mortensen, *Dansk Billedkunst*, Odense, Skandinvisk Bogforlag, 1964.)

Es muy curioso que el discípulo canadiense de David, George Theodore Berthon, haya dejado de apreciar el clasicismo radical en la línea y el espíritu de su maestro (ver Robert H. Hubbard, *An Anthology of Canadian Art*, Toronto, Oxford University Press, 1960, pp. 14-15). *The Three Robinson Sisters* de Berthon está más cerca de Franz Xaver Winterhalter que de David, y lo que uno habría esperado fuera la más fructífera influencia se agota en “una sentimental dulzura que recuerda las imágenes contemporáneas de moda” (Robert H. Hubbard, *ibidem*, pl. 41; también *The Development of Painting in Canada / Le Développement de la Peinture au Canada 1665-1945*, Toronto, The Ryerson Press, 1945, imagen en p. 19.)

³⁵ Dentro de la escuela norteamericana del realismo mágico, Colville ocupa su particular lugar; pero si vemos más allá de la tradición norteamericana, sus más fuertes afinidades están tal vez con la escuela italiana de Pittura Metafísica: ver el comentario de Werner Haftmann, “En Pittura Metafísica, los pintores italianos encuentran un medio para expresar *el sentido del misterio oculto en la pura esencia de las cosas*” y su frase un poco más adelante “el choque inicial dio paso a un sentido tranquilo de *fraternidad con las cosas*” (compara particularmente *Le Studio*, 1935, de Felice Casorati; y hace una referencia cruzada a una imagen de Niles Spencer, *The Green Table*, 1930, en Goodrich and Baur, *American Art of Our Century*, New York, Frederick Praeger, 1961, p. 82). El sentimiento de Colville es fraternal, y *socializado*: tiene sentimientos para el hombre, y para las cosas que son parte de la vida del hombre.

Referencia: Werner Haftman, *Painting in the Twentieth Century*, Londres, Lund Humphries, 1960, Vol. II, pp. 248 y 258; cf. también pp. 284ss. (Énfasis mío).

³⁶ Hay una angustia expresionista, alegórica en el trabajo de George Tooker que no puede ser detectada en el de Colville: encontramos esto no solamente en su famosa

pintura *The Subway*, 1959, con sus terribles formas-cajas (una perfecta transcripción de la claustrofobia) y sus extrañas repeticiones de la misma figura, pero igualmente en *The Red Carpet* 1954, con su tremenda tensión psicológica, una tensión que hincha la suavidad sedosa de la composición. Los perfiles tranquilos de dos de las niñas están puestos en contraste con la obsesiva mirada fija de la tercera, pero estas dos son tan parecidas como para apostar que son gemelas; esto nos impacta de repente como un casi clínico pero absolutamente simbólico retrato grupal de histeria y de esquizofrenia.

Sin embargo, el medio de Tooker es similar a la tempera a base de huevo de Colville; y la manejan con una comparable y estricta precisión. Vickery, aunque en una pintura como *The Labyrinth* 1951 (imagen en Goodrich y Baur, *Op. cit.*, p. 145) puede ser bastante explícitamente surrealista y alegórico, se acerca a veces a la absoluta calma y al rechazo de angustia de Colville: ver *Conversation* 1955 (cf. imágenes Tooker y Vickery en *The New Decade, 35 American Painters and Sculptors*. Nueva York, Macmillan for the Whitney Museum, 1955, pp. 87-91).

³⁷ Mucho del trabajo de Perlin tiene un acabado hiperrealista que invita fácilmente a la etiqueta de surrealismo, y muestra una curiosa intensidad de visión, una igualmente distinta de la de Magritte y de la de Colville. Pero como Colville – y a diferencia de Alton Pickens, por ejemplo— Perlin evita ambos: amenaza y manierismo. Su *The Store* 1953, aunque más idealmente real, y más alucinatorio quizás que Colville, tiene una sensación similar de asombro sin terror, de la realidad respetada pero no temida. Ver *The New Decade, Ibidem*, pp. 62-64 y 65-67.

³⁸ John W. McCoubrey, en su *American Tradition in Painting* (Nueva York, Braziller, 1963, p. 48) da una interpretación de la intención o de la intencionalidad del trabajo de Scheeler, Demuth y Hopper la cual se opondría diametralmente a la intencionalidad en el trabajo de Colville, y concluye:

“en estas pinturas del siglo veinte, el mundo moderno *es menos celebrado que exorcizado*”. (Énfasis mío). Si esta interpretación es correcta, y puede ser pensada sin embargo a lo menos como una de sus facetas cuestionables. Entonces, toda similitud entre estos americanos y Colville estaría restringida claramente a las únicas preocupaciones técnicas, pues Colville no es exorcista.

Una menos extrema interpretación de los “Precisionistas” puede ser encontrada en *American Art of Our Century* por Lloyd Goodrich y John L. H. Baur (Nueva York, Fdk. A. Praeger for the Whitney Museum, 1961, pp. 50 ss.).

³⁹ Esta obra es atribuida a Dulongpré, en *The Development of Painting in Canada / Le Développement de la Peinture au Canada 1665-1945* (Toronto, The Ryerson Press, 1945; ver pl. 14 y pp. 12 y 15).

⁴⁰ Robert H. Hubbard, *An Anthology of Canadian Art*, Toronto, Oxford University Press, 1960. *Still Life with Apples and Grapes* (1880) de Plamondon está reproducido en pl. 37 (Itálicas mías).

⁴¹ Antoine Plamondon, *Chasse aux tourtes* (1853) (reproducido a color en *Painting and Sculpture*, Catalogue of the Collection, Art Gallery of Toronto, 1959, p. 32).

Puede sostenerse que Plamondon, tanto como Colville, con su elegancia geométrica, ha triunfado sobre los surrealistas; su arte, en un sentido, es cristalino a lo menos tan bueno como el de Breton. “La obra de arte, con el mismo derecho, por otra parte, que un determinado fragmento de la vida humana considerada en su significación más grave, me parece desprovista de valor si no ostenta la dureza, la rigidez, la regularidad y el lustro de todas las caras exteriores e interiores del cristal”. (*L'Amour fou*, *op. cit.*)

Listado de las obras y vínculos en la Galería Nacional de Canadá

Sabueso en un campo (1958) Tempera a la caseína sobre madera 76,3 x 101,5 cm. Comprado en 1959, Galería Nacional de Canadá (nº 7163) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=4649.

Familia y tormenta (1955) Tempera con veladura sobre madera 57,1 x 74,9 cm. Comprado en 1957, Galería Nacional de Canadá (nº 6754) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=4237.

Pareja en la playa (1957) Tempera a la caseína sobre madera 73,4 x 96,4 cm. Comprado en 1959, Galería Nacional de Canadá (nº 7744) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=5225.

La prueba de natación (1958) Óleo y resina sintética sobre madera 64,3 x 102,2 cm. Don de Lincoln E. Kirstein, Nueva York, 1962, Galería Nacional de Canadá (nº 9849) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=6431.

Mujer al tendedero (1956-1957) Emulsión grasosa con veladura sobre madera 121,8 x 91,5 cm. Comprado en 1957, Galería Nacional de Canadá (nº 6683) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=4166.

Mujer, hombre y bote (1952) Tempera con veladura sobre madera 32,3 x 51,3 cm. Comprado en 1954, Galería Nacional de Canadá (nº 6258) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=3743.

Cuatro personajes en un muelle (1952) Tempera a la caseína sobre cartón, pegado sobre madera 43,1 x 78,8 cm. Comprado en 1955, (Galería Nacional de Canadá (nº 6337) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=3821.

Infante y perro (1952) Tempera con veladura sobre madera 80,9 x 60,8 cm. Comprado en 1954, Galería Nacional de Canadá (nº 6257) http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=3742.

Fecha de recepción del artículo: 9 de junio de 2010