

# ACABADO INACABADO

En 1845, el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire escribió acerca de un cuadro de Camille Corot expuesto en el Salón de París: “Ahora bien, a propósito de esa pretendida torpeza del Sr. Corot, pensamos que hay que señalar un pequeño prejuicio. [...] que existe una gran diferencia entre una pieza realizada y una pieza acabada, y que, en general, lo que está realizado no está acabado, y que una cosa muy acabada puede no estar realizada en absoluto”.

Tal como evidencia la cita anterior, el arte francés del XIX fue escenario de una batalla que enfrentó a los partidarios de lo acabado y lo inacabado en la pintura. En efecto, a comienzos de siglo, los sectores más estrechamente vinculados con la Academia convirtieron el *fini* o acabado pulido en símbolo de excelencia artística. En contrapartida, criticaron como negligente la factura abocetada.

Ahora bien, el *fini* nunca había llegado a constituirse en modelo único de la pintura occidental. Basta recordar que casi por las mismas fechas en las que la naciente Academia florentina del siglo XVI sancionaba las superficies cuidadosamente perfiladas de Rafael, los venecianos Giorgione y Tiziano abrieron la puerta a una pintura vibrante y sensual. Durante los siglos XVII y XVIII la factura abierta veneciana encontró eco en varias escuelas nacionales como la española, la holandesa —valga el ejemplo del cuadro atribuido a Frans Hals incluido en esta sala—, la inglesa, e inclusive la francesa, si nos atenemos a artistas como Fragonard.

Las tensiones entre ambas concepciones artísticas explotaron, como decíamos, en la Francia del siglo XIX. Las razones de que así ocurriese son varias. Quizá la principal sea que los pintores neoclásicos, contrarios al sensualismo rococó, se opusieron radicalmente a cualquier tipo de acabado que dejase traslucir rasgo personal alguno. Pero también se debió a las propias contradicciones inherentes a lo que se consideraba, en medios académicos, la etapa “generativa” y “ejecutiva” de la pintura.

La fase generativa, tal como se la concebía desde el siglo XVI, incluía un amplio rango de procedimientos. Entre ellos encontramos el *esquisse* o boceto al óleo ejecutado con vivacidad para capturar la *première pensée* de lo que habría de ser la composición final, generalmente de gran tamaño —en la exposición, los óleos de Rubens y Tiepolo—. El paisajista, por su parte, solía recurrir a *études* o estudios pintados al aire libre para capturar un motivo paisajístico o un efecto ambiental —como en el pequeño cartón de Matisse— con el que inspirarse en su composición final. Aún existía otra categoría sancionada por la Academia. Nos referimos al *ébauche* o primera fase interrumpida —por ejemplo, en los óleos de Carpioni, Géricault y Delacroix expuestos— de lo que debería haberse convertido en una obra final; entonces sí, marcada

ya por la fase ejecutiva y en la que el *fini* o acabado pulido era una condición esencial.

Con el romanticismo, esta rígida separación entre fase generativa (sentimental y privada) y ejecutiva (cerebral y pública) de la labor artística quedó en entredicho. Géricault y Delacroix dotaron a sus composiciones finales de algunas de las cualidades de sus *esquisses*. Ahora bien, la fusión entre ambas etapas del quehacer artístico se libró sobre todo en el terreno del paisajismo. No en vano, el paisaje fue el género artístico que más evolucionó en el siglo XIX y en él, la misma cualidad cambiante de la naturaleza hacía más urgente que en otros tipos de pintura el empleo de un método rápido de notación.

A finales del siglo XIX, conforme *esquisses* y *études* perdían su razón de ser subsumidos en la obra final —por ejemplo en Manet—, lo inacabado adoptó nuevos contenidos. Así ocurrió, principalmente, en la obra de Cézanne y Van Gogh. Ambos artistas, formados en plena pugna entre obra acabada e inacabada, se convirtieron en buena medida en los últimos grandes representantes de la distinción entre boceto y obra final, y en los introductores de nuevas maneras de concebir lo inacabado que habrían de prolongarse a lo largo del siglo XX.

En Cézanne, el proceso de elaboración de una obra carecía de fin prefijado. Independientemente de su grado de ejecución, cada final de una sesión artística suponía una conclusión, pues en él estaba implícito que se había llegado a un equilibrio entre las distintas partes del cuadro. Como señalaron los pintores Rivière y Schnerb, anticipando el desarrollo futuro de las vanguardias “la tela, para el maestro provenzal, no era sino una pizarra sobre la cual el géometra busca la solución a un problema”.

Frente a Cézanne, Van Gogh abrió la vía de lo inacabado a la expresión de la subjetividad. Sus pinceladas tortuosas y empastadas se distancian del estricto valor referencial. No pretenden tanto plasmar la realidad exterior como las emociones que ésta provoca en el artista. En tal sentido, el cuadro, en lugar de una ventana a la manera tradicional, se convierte en una especie de sismógrafo de los anhelos del pintor. Esta vertiente de lo inacabado encontrará prolongación a comienzos del siglo XX en la pintura expresionista de artistas como Macke, Heckel y Kokoschka, presentes en esta sala. Años más tarde, terminada la Segunda Guerra Mundial y evidenciada la barbarie nazi, lo meramente esbozado de obras como la de Giacometti se erigiría en símbolo de la angustia existencialista.

De este modo, lo inacabado, que a comienzos del XIX era considerado como un rasgo de descuido artístico, acabó convirtiéndose en impulsor de la renovación plástica de las vanguardias.