

E L T A C H I S M O : O T R A N A T U R A L E Z A

Por Will GROHMANN

EL TACHISMO es un nombre que abarca una serie de pintores que manejan los colores casi como los impresionistas; como Monet, por ejemplo, en los *Nenúfares* o en la *Catedral de Ruán*. De manera que un ingrediente se ha convertido aquí en un nombre para el todo, como frecuentemente ocurre en la historia del arte.

Los representantes más importantes del *tachismo* en Alemania son: Bernard Schultze (n. 1915), Emil Schumacher (n. 1912), Gerhard Hoehme (n. 1920), Fred Thieler (n. 1916), Karl Fred Dahmen (n. 1917), Otto Greis (n. 1913). El movimiento se inicia en Alemania en 1952. Pero en otros países ya se había puesto en marcha durante la segunda guerra mundial con Tobey, Pollock, Matthieu, Riopelle, Bryen y Wols.

El propósito del *tachismo* puede verse en cada uno de los pintores. El primero que utilizó su fórmula fundamental fue Bernard Schultze. Cuando uno veía por primera vez sus trabajos de iniciación, le venían por fuerza a la memoria ciertos cuadros, como, por ejemplo, una cañada en el bosque de Coubert o el *Sardanápalo* de Delacroix. Allí había algo en el ritmo total, en la aplicación de los colores y en su fuerza expresiva que pedía un refuerzo a la memoria. Las cañadas de un verde pastoso encerraban naturaleza, corrientes de agua, musgo y matorral; los amarillos expandiéndose en forma estrellada eran excrecencia fangosa, guija o ribera, y los surcos de color ocre eran huellas en la arena. A veces la memoria tenía que retroceder hasta los techos pintados por Tiépolo. En fotografías de cuadros de Schultze de 1955, las cuales exageran el relieve de los colores, se ve una se-

pultura excavada de la edad de piedra o una batalla a caballo de la época babilónica primitiva. Pero lo que más llamaba la atención era que el pintor estaba trabajando aquí con su material propio, es decir, con los colores, y también con materiales accesorios como trapos adaptados, paja o madera; y que el pintor creaba su obra sin ningún plan, a lo que saliera, pero, sin embargo, no sin una concepción. Uno se daba cuenta de que dicha concepción, ciertamente, podía surgir durante el trabajo del pintor, que allí jugaba un gran papel el acaso, pero que tenía que ser dirigido para que pudiera surgir una obra de arte. ¿Qué es lo que quiere el artista en realidad? El avanza hasta un punto cero, hasta la materia informe, y le imprime su vitalidad, es decir, lo que brota de su experiencia de sí mismo y de su relación con el mundo. Esto ocurre sin rodeos, aflojando las tensiones por medio de movimientos, pero no en forma gráfica sino acumulando colores, modificando siempre de nuevo el nivel de las superficies, creando dimensiones plásticas; eligiendo los medios expresivos de tal manera que ellos mantienen la obra en progreso, sin sugerir cosas sino creando estructuras y campos de fuerza, a través de los cuales traslucen realidades de la más variada naturaleza. Los colores y las sustancias suplementarias actúan como materia, pero, al mismo tiempo, los vemos transformándose en algo diferente, en virtud de la fuerza directriz del artista. Un color rojo puede, de pronto, relumbrar desde el fondo del caos como un augurio, y un retazo de tela amarillo pardo como descomposición y muerte. Cuando el pintor deno-

mina un cuadro *Surcos en la corriente* (1957) o *Antes del tiempo*, estos nombres no son más que recursos de nominación, pues el cuadro significa mucho más de lo que ellos expresan.

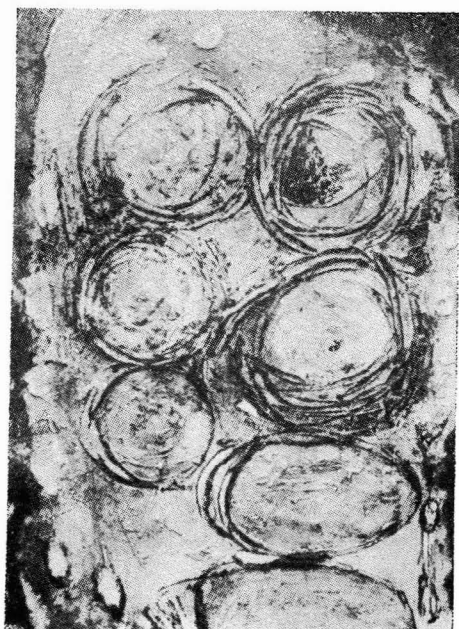
Hoehme es extrovertido y vehemente en sus movimientos. Ahonda en la materia cromática en distintas direcciones y avanza hacia varios centros sucesivamente. Siente la discrepancia entre la vitalidad del proceso pictórico, el empuje de las direcciones y la forma rectangular del marco, sacrosanta hasta ahora. Pero él violenta esta forma. Pinta en la tela sin extender en el bastidor y después la reparte de acuerdo con los puntos de concentración, para montarla finalmente en la pared como un cuadro compuesto de diversas partes. Pinta como de paso objetos con color y barniz, que se deben colocar como estacas totémicas o colgar en la pared como frisos. En la obra de Hoehme se siente lo demoníaco como impulso vital.

En los cuadros de K. F. Dahmen había hasta 1956 elementos constructivos ocultos, y también hoy se perciben en algunos trabajos ligeros andamiajes y puntos de orientación, pero éstos retroceden ante la organización de las superficies de acuerdo con lo claro y lo oscuro, lo alto y lo plano. Sus cuadros en negro son los más impresionantes. Dahmen tiene un talento extraordinario para extraer del color negro una gran cantidad de tonalidades diferentes.

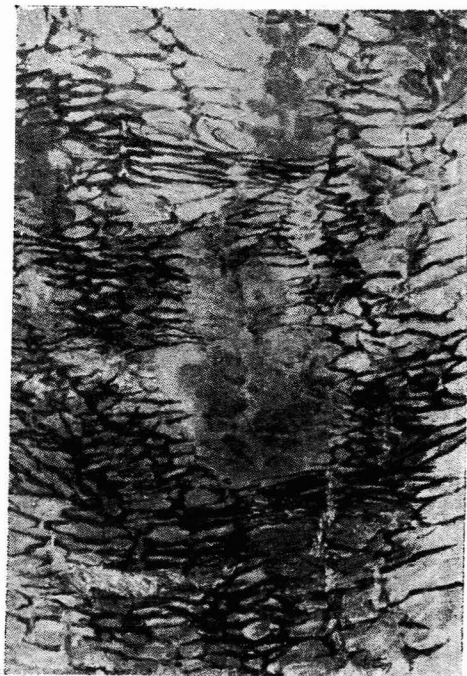
Emil Schumacher hizo durante algún tiempo "objetos táctiles" de pulpa de madera fluida, cartón y color. Formaciones de contornos irregulares que producen el efecto de lo elemental, como si hubieran quedado como restos de una catástrofe de la naturaleza. Una impresión semejante producen también sus últimos cuadros. Uno piensa en la pintura de las cavernas, en vetustas murallas, en grietas y en otras huellas de la corrosión de los colores y de las cosas,



Emil Schumacher.—Allu



Otto Greis.—Suspendido

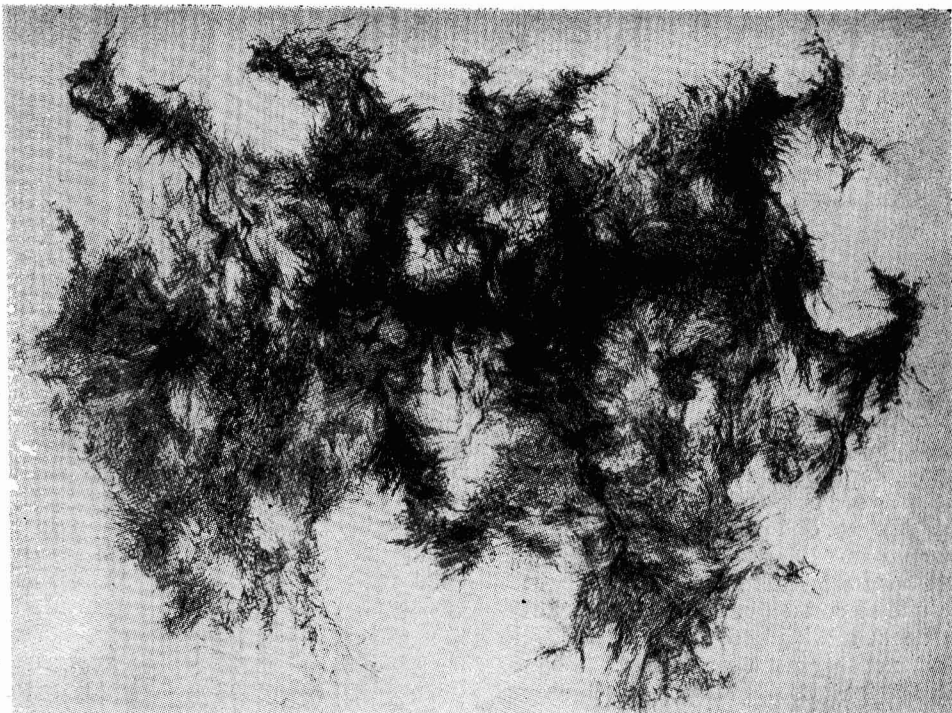


Hans Trier.—Abrir

como las que amaba Leonardo y también Wols en sus paseos nocturnos por París. Schumacher araña y perfora la superficie de la tela y forma en otro sitio elevaciones cromáticas, sin que los cuadros se conviertan por ello en relieves. Cuando él traza una línea sobre semejante superficie, aquélla produce el efecto de un arroyo y no parece hecha por la mano del hombre. Schumacher tiene un talento especial para dirigir la mano como si ella misma se estuviera dirigiendo. Parece como si el artista desapareciera y dejara que el proceso pictórico transcurriera por sí mismo; lo que entonces resulta tiene el carácter de lo efímero, de lo calcinado, del deshecho. *Sodoma* (1957), se llama uno de sus cuadros. Lo único que aparece allí es la pura catástrofe, sin ningún comentario del pintor. Esto es característico en Schumacher. El es silencioso, tan silencioso que puede pintar cuadros en blanco, como las poesías en que Mallarmé pensaba, hechas sólo de la pura blancura.

Thieler se aparta con su obra un poco del grupo. En ella resuena la estructura cristalina y cromática de trabajos anteriores. Las estructuras han cedido terreno ante un sistema de mallas, que, a diferencia de Trier, se extiende sobre toda la superficie del cuadro y produce el efecto de un retículo. En las direcciones iguales, se despierta la impresión de torres góticas; en las direcciones diagonales, la impresión es la de una catarata. Las *taches* regulares son probablemente producidas con una espátula elástica, y recuerdan las facturas de Sonderborg hechas con la navaja.

Lo que conduce y seduce a los pintores de la nueva generación a esta nueva concepción es lo elemental de la figura y de la expresión, la inmediatez de lo retenido en el lenguaje pictórico, la gran libertad, que también es un peligro, lo dionisiaco y lo óntico. La probabilidad de éxito en el trabajo creador que deriva el pintor de esta actitud es muy engañosa. Pues lo que aquí se exige es nada menos que el dominio del *acaso* por medio de una dirección inflexible del proceso creador, es decir, más trabajo en la aplicación del color y del barniz, introducción en el cuadro de materiales plásticos, experimentos técnicos con la ayuda de numerosos instrumentos. Lo que parece pasividad, un dejarse ir, libertad absoluta, cuesta, en realidad, un gran esfuerzo, y los *schocks* a que quiere el pintor exponer al contemplador los ha sufrido él mismo ya en forma potencial. Sobre esto habló Bernard Schultze, desde el fondo de la experiencia propia, en la apertura de una de sus exposiciones, para prepararles el terreno a los visitantes. Carece totalmente de importancia que se hable del *tachismo* o que se emplee otra expresión. Pero, en correspondencia con la diferencia abstracto-concreto, se podría hablar de un expresionismo y de un impresionismo abstractos. En este caso, Schultze y Hoehme estarían contrapuestos. También se podría hablar del "art informel", como lo hace Tapie desde 1952. Además, como el color tiene aquí la iniciativa y



Bernard Schultze.—Dibujo 1/8/60



Fred Thieler. — O. e. 58

su esencia y aplicación determinan los otros elementos, la expresión "couleur active" sería muy adecuada. Pero posiblemente esta expresión no adquirirá carta de naturaleza, mientras que la expresión *tachismo* ya ha sido generalmente aceptada; en Alemania ocurrió esto desde la exposición de Schultze, Götz, Greis y Kreutz en Frankfurt del Mein, realizada en 1953.

El arte alemán ha recorrido desde la guerra un largo camino, lleno de sorpresas. Sus aspectos se extienden desde el número como la última forma expresiva y la música como hilo conductor, pasando por el lenguaje de los movimientos, hasta el impresionismo abstracto. Lo arcaico, que juega todavía un papel en Baumeister, comienza a desaparecer, a no ser que se quiera ver en la presencia de despojos en ciertos cuadros una nueva forma del arcaísmo. La expresión "art brut" apunta en esta dirección. Hay muchas nuevas concepciones, tampoco faltan grandes personali-

dades en la pintura posterior a 1945, entre pintores de 50 años y también entre los más jóvenes. Los viejos maestros del siglo xx parecen olvidados o actúan sólo como estímulo.

Lo que con más fuerza determina el "estilo" de la corta época posterior a 1945 es una nueva realidad, definible sólo en números o en mitos. Según Gottfried Benn, el estilo es el mundo lanzado hacia el exterior. El artista expresa, pues, su mundo desde el fondo de la totalidad de sus fuerzas espirituales y biológicas. El arte se convierte en "otra naturaleza". Y como el arte, por otra parte, se afana por el lenguaje puro, entra en una relación positiva con la realidad y puede responder a las preguntas por el destino del hombre y por el sentido de la vida en el espacio y en el tiempo. Klee habló de una "simultaneidad pluridimensional", a la cual se debe aspirar en la obra de arte. No es improbable que nosotros nos estemos acercando a ella.