

La forma de todas las formas posibles

No obstante los matices de la crisis generalizada que vive hoy la especie humana, una actitud permea y blande sus elementos por sobre nuestras actuales revisiones del pasado: no intentamos transformarlo; nos es funcional la idea de que el pasado debe fluir con naturalidad en el presente, debe "actuar" sin trabas, debe hacer valer su influencia sin intenciones perversas pero también sin sentimientos de culpa ni visos de mala conciencia. Y es que el pasado está aquí, a veces demasiado interpretado o en ocasiones apenas intocado. Ejerce su hálito tonificante o su nefasta o tremenda sombra sin que podamos cambiarlo. Aquellos que sin esfuerzos de comprensión histórica se sienten "nuevos", "hijos de probeta", poco satisfacen sus ansias de perfección, de ser distintos o de alcanzar la felicidad.

En la vida cotidiana nos topamos con sensaciones semejantes o con actitudes que mucho tienen que ver con estas tendencias. Entre la gente que nos rodea, hay quienes se desviven por mostrarnos una máscara vibrante, febril, que por carecer de ligas con el pasado biográfico del que la lleva acaba por volverlo grotesco o intrépida-banal. En cambio, hay otros que al sonreír, caminar, hablar o crear, muestran la tranquilidad profunda de quienes actúan a partir de lo que han sido realmente, sin temor a reconocer que el pasado resultó limitado, vano, intenso o trágico.

Estas actitudes las hallamos también en las imágenes y los procedimientos que aplican y consiguen los

artistas plásticos contemporáneos. En las obras del arte actual podemos descubrir a los creadores que exclaman "somos quienes fuimos y somos". No sólo la historia del arte sino de la humanidad entera se halla presente en una sola obra realizada apenas ayer, de la misma manera que el recién nacido lleva en ¿los genes?, ¿en la carne?, ¿en la cultura? una serie de conocimientos acerca de la realidad y del mundo a los que pertenece y por los que va a transitar. ¿Por qué un niño que apenas sabe hablar o caminar no se arredra ante las máquinas, los ruidos, los aparatos, los procesos más actuales y actualizados? Si en verdad requiriéramos los seres humanos de un largo período de "acondicionamiento" nos llevaría toda la vida aprender a soportar apenas unos cuantos de los aspectos y procesos de la existencia. Es obvio que no sólo la totalidad de los elementos biológicos y culturales se hallan percibidos y apercibidos dentro de una sola imagen plástica; también todos los tiempos históricos constituyen un solo aliento, incluyendo sus consabidos conceptos y sus épocas coincidentes o antagónicas, concentrados en la poesía, el arte, el genio, el sentimiento religioso o los afanes de renovación colectiva. Las más notables vanguardias, a lo largo del intenso y sugerente transcurrir del arte, han guardado en su seno lo mejor y más operativo de la tradición y el mito; han sido sumas de sensaciones ancestrales. Ni los niños ni las comunidades más aisladas tienen que aprender a "pintar" o a "bailar" o a amar, no obstante que para

realizar todo ello inventarán sus recursos y sus lenguajes, signos y símbolos más apropiados y funcionales para sus aspiraciones. Idearán técnicas y fórmulas "originales".

Todo esto se percibe, se palpa, se descubre o se viene encima como una avalancha en las más recientes obras de Arnaldo Coen. Un gran cúmulo de formas, modos, figuras, trayectorias, imágenes se concentra en cada cuadro, lo cual sólo indica que lo mismo ocurre en su "proyecto", o sea en la meditación más vasta y profunda que construye para iniciar cada cuadro. Las obras de la actual "época" de Coen constituyen la habitación de una multitud de figuras e inquietas fantasías. Colección de imaginadas situaciones en el espacio, un espacio que, a su vez, representa una comarca de instalaciones y establecimientos imaginados.

En este nuevo mundo viejo cada espectador tiene que aceptar que en cada tela hay un intercambio de claves con el pasado. Coen dice que el arte es uno, lo mismo que la geometría o el espacio real. Así, las sombras de cada figura se disparan en todas direcciones pero sin hacernos abandonar la situación o, más bien, reforzándola para que reconsideremos nuestra capacidad de abstracción, nuestra tendencia al arrobamiento o a la huida. En estos cuadros, los tonos, los colores, las líneas, los trazos, los "instantes helados" o sencillamente registrados se vuelven música: intercambio compacto de sonidos y de silencios, de presencias o ausencias, de evidencias o de cuerpos

pensados o soñados. Sólo ese gran abigarramiento de ruidos, secuencias, silencios y combinaciones sonoras que es la música puede dar como inesperrado producto una estructura que a la vez sea sentido y "materia en acción". Los cuadros de Coen persiguen lo mismo: afirmar que en la obra artística la historia es una pirámide que se muere de la cola. Y como a Coen no le son suficientes el raciocinio ni la imaginación ni la duración de un trazo o de una "realización" para decirlo, en-

un intento de unidad con el cosmos, de la misma manera que la piedra labrada de los indígenas no hacía otra cosa que, mediante arte depurado, representar o apropiarse de un cosmos que no cambia de tamaño sino de fisonomía. El cosmos es una sola obra que al escucharse a sí misma resulta autoadherible. Por ello creemos nosotros, mortales, que el mundo crece.

El observador de estos cuadros puede dedicarse a la tarea de escuchar las conversaciones del artista con

Los cuadros de Coen, en este sentido, *van siendo* a medida que la curiosidad visual del observador se desliza por la superficie, a medida que conversa con la conversación del artista y de su historia de la pintura. Las constantes (los trompos, los cuerpos de mujeres, las esferas, los tratamientos renacentistas de la perspectiva, los espacios y técnicas recordados, las geometrías inseparables o irreparables) van caminando por sí mismas, se desprenden y se ponen *en evidencia* sin llegar a ser *por sí mismas evidencias* simbólicas o directas representaciones. Hay que observarlas midiéndolas con los valores que visualmente adquieren *dentro* del cuadro. Es decir son apariciones: anulan los intentos que los normales procesos intelectuales del observador producen al percatare de la presencia de este tipo de elementos pictóricos. Así, la Venus de Bronzino no se escapa del espacio de la historia o del sueño para acudir al cuadro sino que se *impregna* a cierto tipo de astronomía que el artista —jugando, siendo perverso— instaura en la totalidad de su obra.

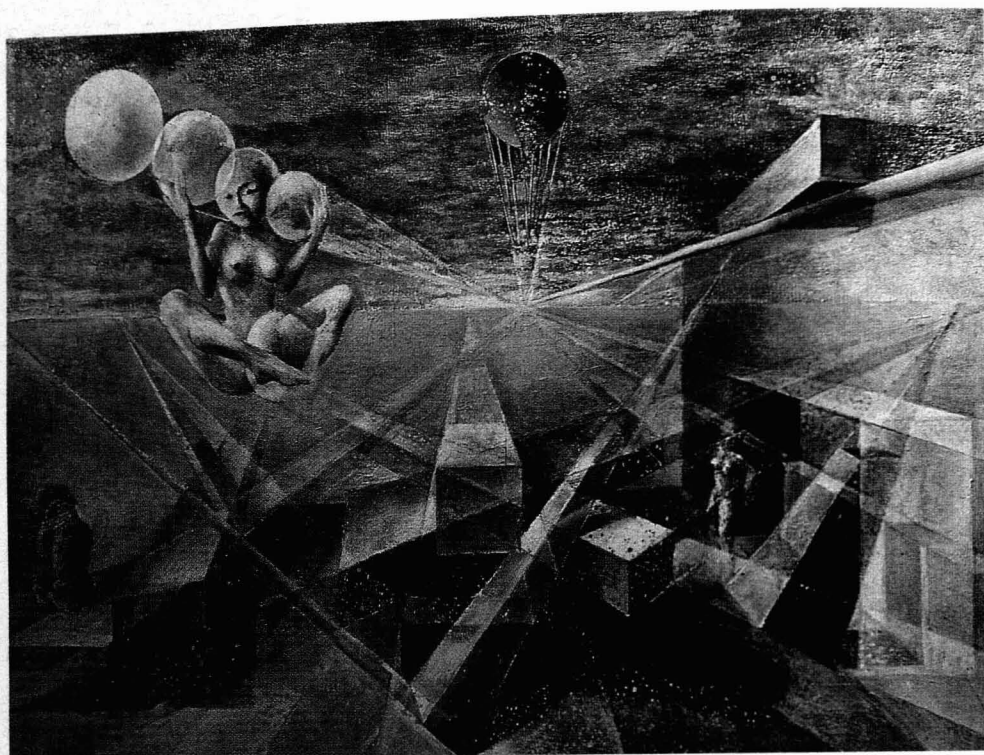
En los trazos "orgánicos" o sinuosos de Coen sobreviene la simultaneidad; es el desenvolvimiento al revés de un proceso obvio y normal. Todas las situaciones posibles se concentran en un espacio concreto —el del cuadro— que, a la vez, propicia situaciones que se expanden hacia fuera del cuadro.

En la obligación del observador de liberar sus posibilidades para deslizar la mirada radica el juego de obligarlo a reconocerse observador, es decir, espectador. Nadie permanece observador ante una situación en movimiento, en deslizamiento, ante una geometría que se vive a sí misma. En este sentido, vuelve Arnaldo Coen a mostrarnos la tradición de las artes plásticas, su sentido ritual: el que realmente *contempla*, asimismo vive, participa, se muestra a lo que en el cuadro es mostrado. La historia de la pintura se halla en el registro completo de estas *mostraciones* logradas por cada cuadro. Vanguardias hubo que inten-



tonces acude a la poesía, a la frase que entresaca de un conjunto de voces de por sí depurado y sintético, concentrado. Los cuadros de Arnaldo Coen se titulan *Al instante otros instantes* o *En la palma del espacio*, etcétera, proponiendo simultáneamente un homenaje y una apropiación de las imágenes que Octavio Paz cincelara con la lengua del lenguaje o con sus reflexiones acerca del tiempo o de la existencia colectiva. Porque todo gran poema —nos dicen los cuadros— es

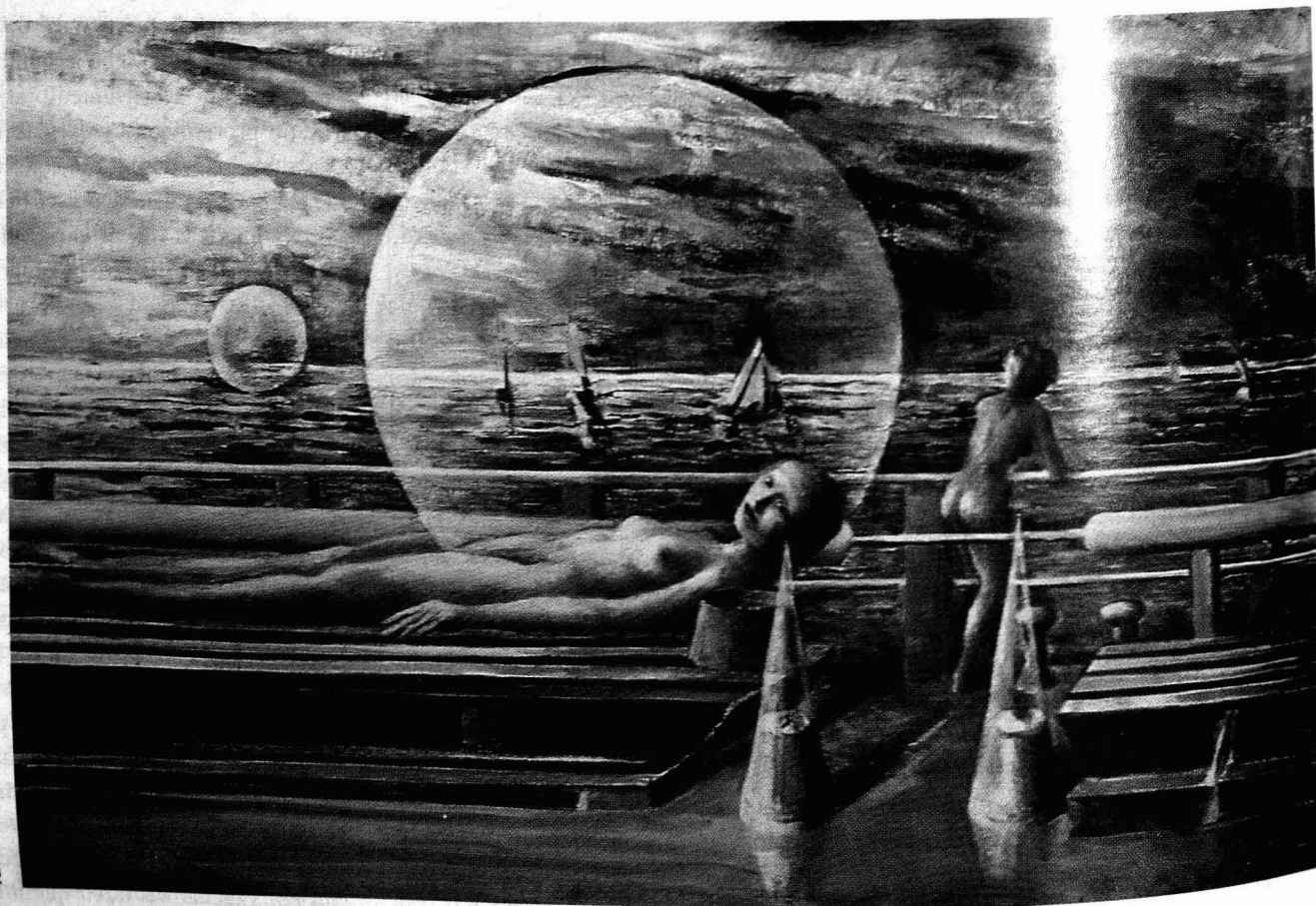
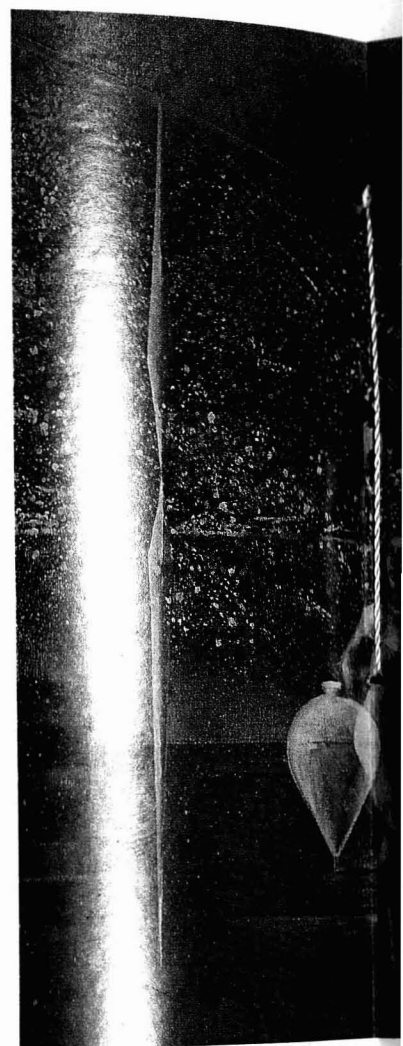
su obra. Tal vez en la delación de esta intimidad radique la idea que de la perversión sostiene Coen. El cuadro también *vale* porque el pintor *se vale* de su obra para explicarse a sí mismo los caminos de sus motivaciones y de su imaginación. Sus explicaciones de la historia del arte salen a flote junto con las energías que de la realidad capta instintivamente. Al unísono de la conversación, el cuadro *se pintaba* o fluía hacia la superficie de la materia. Coen se escuchaba a sí mismo.

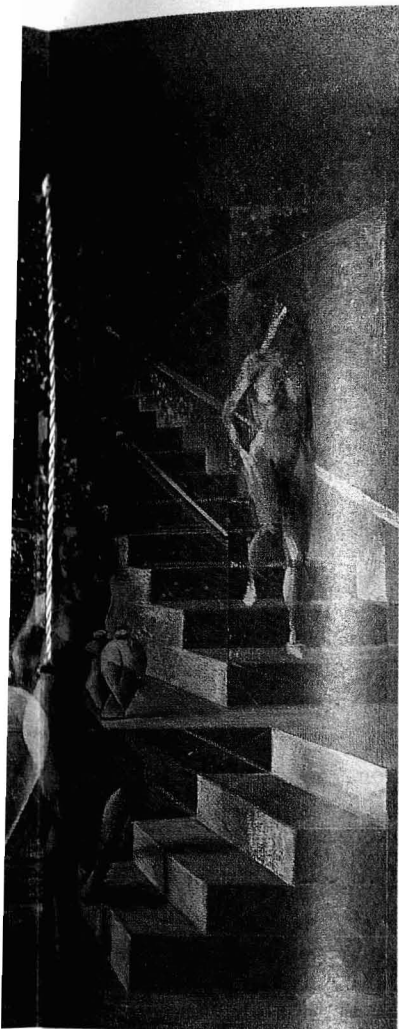


taron romper con esta tradición y se acogieron a las *mostraciones* de conceptos, superficies lisas, puras geometrías o abstracciones sin expresión. Los cuadros de Coen nos proponen regresar a la antigua, sabrosa e intensa observación dinámica: una imagen

existe porque vive, porque nos vivimos en ella. Es la auténtica contemplación. El arte es una realización que se significa a sí misma dentro de una significación mayor que se parapeta en la especie y se muestra a ella.

Ir y venir sin fin, sin comienzo es nue-





Arnaldo Coen,
*Al otro lado
de este lado*,
100 x 80 cm



Arnaldo Coen, *Ir y venir sin fin, sin comienzo, óleo* / tela 90 x 120 cm

vamente un incentivo de movimiento hacia atrás y hacia delante: desbordamiento de lo animal, lo orgánico, peso de la vista sobre la "idea"; un enjambre o una manga de langostas es, sobre todo, un fardo que se lleva sobre el cuerpo. La figura del trompo,

en el lado inferior izquierdo del cuadro, subraya el contraste; es el signo contrario: sin la lucidez o sin la tranquilidad no existe el terror *de lleno*. Cualquier desbordamiento orgánico se infecta de éxtasis lineal. Existe un trazo del vuelo como existe una tra-



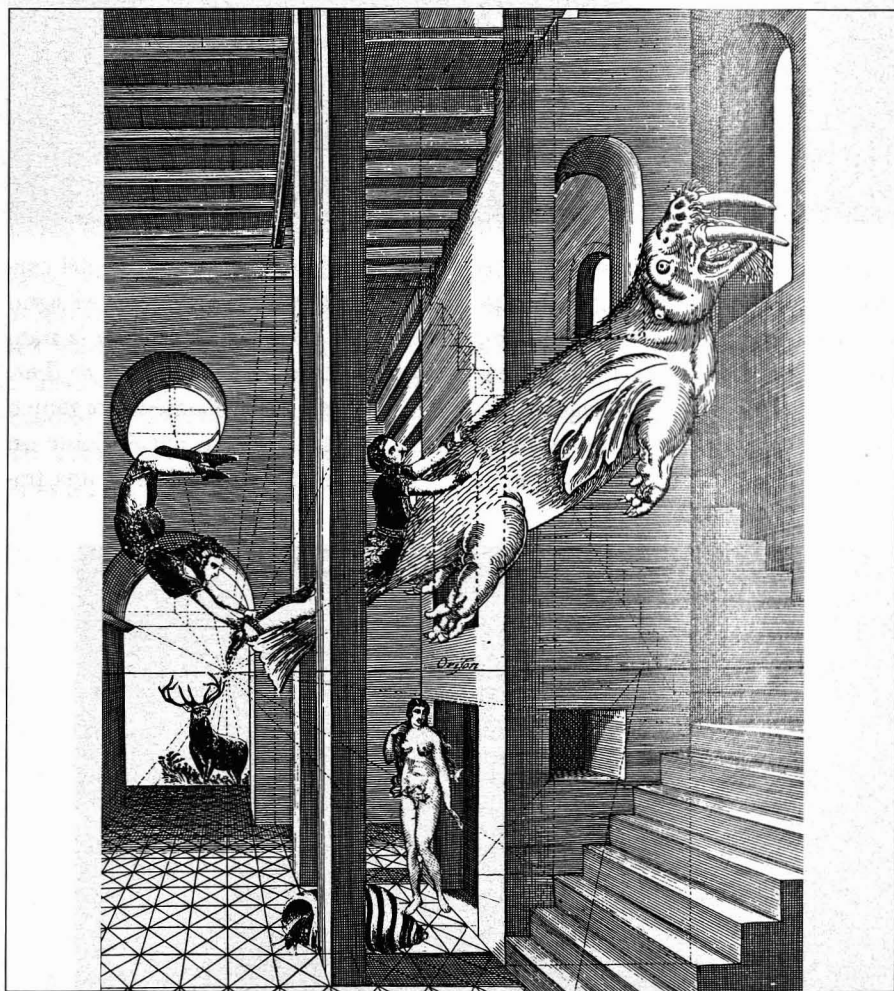
Arnaldo Coen, *En la memoria de sus moradas*, 120 x 180 cm

yectoria o una estela de desplazamientos a ras de tierra. Mariposa o gusano. O, también (como en *Memoria teje y desteje los ecos*), existen trayectos y memorias inseparables de la más sencilla figura geométrica: en la densidad de las figuras frías o calientes de toda geometría —orden pensado de antemano— pueden brotar abstracciones que juegan con el tiempo. Como en Cezanne, las figuras de Coen no pueden ser estáticas sino que relatan su propia anécdota como si describieran,

jes de la historia: personas incrustadas en la memoria —siempre instantánea— del ser humano porque protagonizan un hecho al que, por vivirlo ellos, ellos le ofrecen carta de reconocimiento o de naturalización en el tiempo.

La aspiración de un proyecto como el de Arnaldo Coen puede romper los límites de lo posible: crear la única situación posible que reúna todas las situaciones posibles. Laberinto o, mejor, atmósferas totales. La idea, de

res, que la observación directa, general —nadando en la suma de detalles— nos conduce al punto o sección del cuadro en que se concentra la estructura. A veces es el epicentro natural (como en *Memoria sobre el vacío*); a veces el sol irremediable alrededor del cual giran cuerpos inertes, horizontales (como en *Otro espacio*); a veces es la organización simultánea de un círculo orgánico y otro vicioso (como en *Sino del tiempo*)... Le pertenece al contemplador la tarea de ubicar ese sentido que da lugar a toda estructura en la realidad o en el espacio. Y gozarse —como en algunos cuadros de Magritte o de Remedios Varo— en reconstruir en su mente o su sensibilidad a qué fuerzas obedeció la fantasía de un pintor que pulula entre la razón y la locura, entre la noción del caos que ordena y el sueño de tablas de la ley que conducen al abismo o la guerra. El contemplador ve volúmenes escondidos, tapancos, ventanas a ras de suelo, objetos y elementos interiores y exteriores simultáneos, asociaciones divinas y lacras del cuerpo. Contempla ojos que piensan, trazos múltiples, figuras de Klee, fugas, prismas. Mientras Coen intenta hacer de la contemplación un acto de latrocinio y está dispuesto a caer en la sinrazón de explicar al dedillo todo lo que se puede ver en uno solo de sus cuadros, el espectador-contemplador “rompe el espacio a la manera de los cubistas” y comienza a pensar viendo todo lo que está en el cuadro pero que no puede verse. Porque establecer contacto real y auténtico con una obra de arte significa dejarla traspasar, vía nuestros sentidos, todas las corazas, las máscaras y las energías que hemos construido alrededor de nuestro cuerpo y de nuestro ser mental; sumergirnos en la obra implica pasar a formar parte de su estructura. En los cuadros de Coen el observador, muy a pesar suyo, le gana la partida a las figuras, toda vez que lo propuesto se hace más funcional y vertiginoso que la idea que el artista tuvo en la mente y en las manos para producir su cuadro.◊



de manera sencilla y elocuente, cómo pasa el tiempo. A veces percibimos las figuras de un cuadro como ecos de una memoria abigarrada que brota y rebota en cada nueva situación. Volvemos a la ineludible tradición que se aparece y se yergue espontáneamente: la historia de un cuadro de la antigüedad incluye el registro de la narración de cómo lo han visto protagonistas de las épocas posteriores. Digo protagonistas como se les llama a los persona-

ecos borgianos, no puede resolverse teóricamente, no obstante que tampoco es posible pintar un cuadro sin tener “idea clara” de su proyecto. En algunos cuadros de Coen esta imposibilidad se detecta curiosamente: la búsqueda de luminosidad se resuelve en persecución de densidades o en logro de “pesos específicos”. Tanto ha jugado el pintor con la apertura de bloques, de tumbas, de espacios, puertas, ventanas, viajes, intersticios, colo-