

ARTES PLASTICAS

Por Jorge OLMO

ENRIQUE CLIMENT

LAS EXPOSICIONES de Enrique Climent resultan siempre sorprendentes. En cada una de ellas, Climent presenta alguna nueva faceta, dirige su indudable oficio hacia algún nuevo motivo de integración plástica, recurre a nuevas formas para conseguir ésta. Sin embargo, dos características permanecen inmutables a través de todas ellas: el absoluto dominio de la técnica, del oficio, que el pintor siempre ha demostrado poseer y la firme intención de hacer por encima de los diferentes motivos de inspiración temática, simplemente pintura, cuadros, de los que estos motivos serán el pretexto, el punto de partida.

En esta ocasión Climent ha recreado con singular gracia y poesía, con exacto equilibrio todo un ambiente, un mundo determinado de cuyas características especiales extraerá el tema y también de cierta manera, la forma de los cuadros. La exposición entera adquiere una especie de unidad gracias a la fidelidad con que el autor ha elaborado todos los cuadros dentro de las exigencias plásticas de este mundo; de manera tal que todo en ella nos lleva, aun contra nuestra voluntad, a sumergirnos inmediatamente en él.

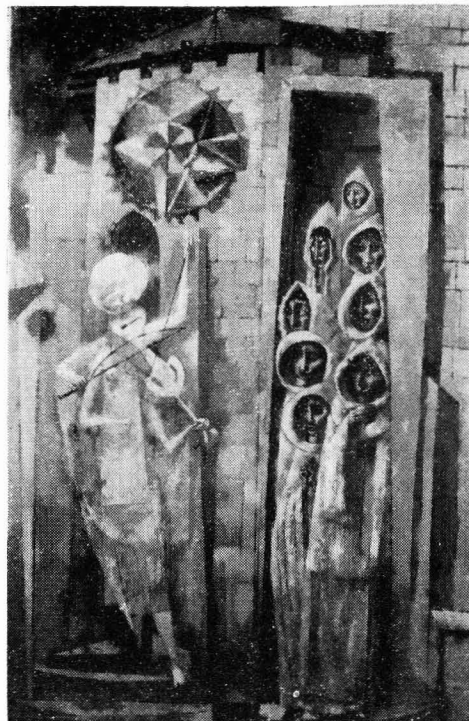
Las características, los elementos de este ambiente, exteriormente parecen estar en desacuerdo con las formas plásticas elegidas para recrearlo y sin embargo es indudable que son éstas las que lo hacen posible. El acierto fundamental del artista es la exactitud con que ha sabido encontrar el necesario equilibrio entre forma y contenido sin recurrir nunca a la mera imitación exterior de una realidad cualquiera sino recreándola en una manera personalísima para sugerirla por medio de su equivalente pictórico. Expliquémonos. No es difícil descubrir que el mundo al que Climent recurre en esta exposición, recuerda claramente al de la Edad Media, pero a una Edad Media vista desde una perspectiva actual, cuando el paso del tiempo la ha dotado de un casi inexpresable misterio, de un tono lejano y poético, de una cierta *irrealidad*. Y que este misterio, esta *irrealidad* es el tema, el asunto principal de los cuadros. Lo valioso, lo interesante, entonces, serán los medios, las formas de que el artista se vale para lograr proyectarlo.

En el caso de Climent, estas formas son de dos clases. En algunas ocasiones las dos aparecen en los cuadros, en otras le basta con una de ellas. En primer lugar está la anécdota. En los casos en que el pintor se vale de ella, su mismo género nos remite a la época. Este es el caso de "Boda de un guerrero" y "Fiesta en el castillo", entre los templos, y de "Homenaje a una momia", "Aparición", "Clavecinista" y otros más, entre los óleos. No debe entenderse sin embargo que en estos cuadros el pintor cuenta, relata (lo que sería absurdo), sino que se vale de un suceso para tomar un aspecto cualquiera de éste como tema del cuadro. En segundo lugar, el tipo especial de formas que aparecen en todas, o casi todas, las composiciones. Estas siempre sugieren de

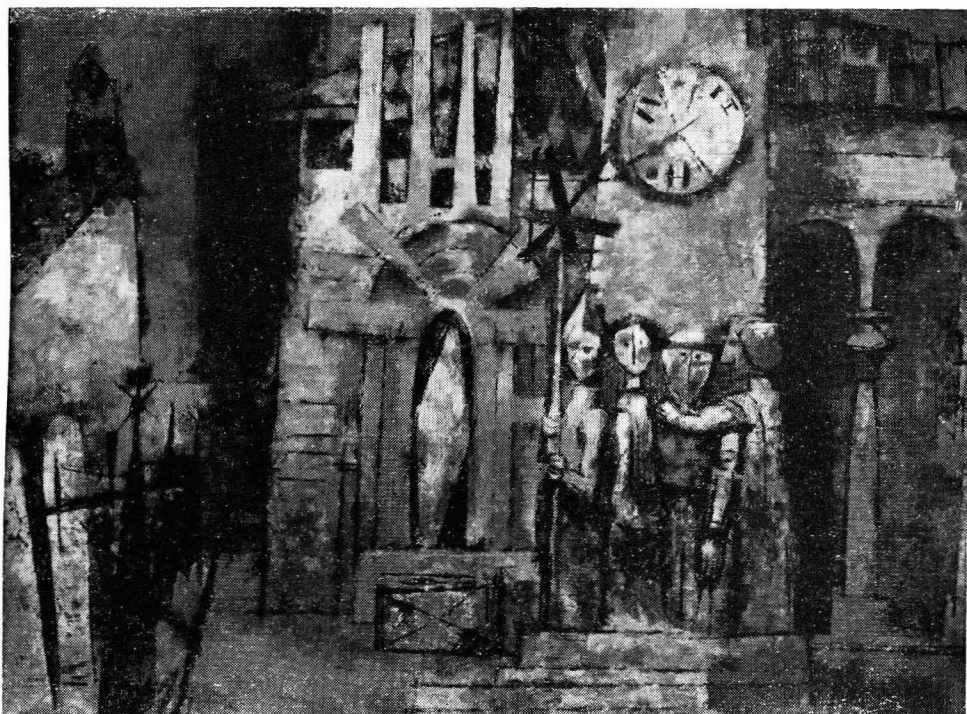
algún modo los estilos del arte de esa época. Formas que recuerdan claramente al arte románico, al gótico aparecen continuamente dentro de la composición general.

Ahora bien, estos dos medios a los que nos hemos referido son exclusivamente los sistemas interiores de composición, no el resultado final. Son puntos de referencia; pero nada más. Climent ha partido de estos sistemas para componer sus cuadros, sí, pero no se ha limitado a ellos, los ha sometido a una elaboración que los convierten en mera sugerencia, en puntos de apoyo también para el espectador, que se encuentra con una serie de composiciones que los contienen, pero no se sustentan nada más de ellos sino que los transforman, revalorizándolos, para integrarse como tales.

Resulta así que la exposición, en general, sugiere un ambiente medieval, pero



Climent. *Aparición*. Oleo sobre madera



Climent. *Homenaje a una momia*. Oleo sobre masonite

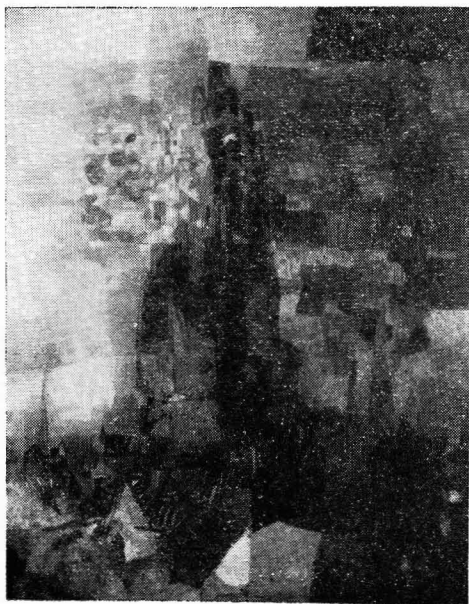


Bartolomé. *Cholula*. Oleo sobre tela

cada uno de los cuadros tiene un valor individual totalmente diferenciado, que se sustenta del acierto con que el pintor ha sabido dar valor plástico a un mundo imaginario. El tono mágico, poético es siempre el mismo; el asunto tratado muchas veces completamente opuesto. Basta con mirar los títulos del catálogo para comprobar esto. Existen, sí, características generales: una cierta renuncia a los colores "vivos", brillantes, impuesta por la naturaleza de los temas; un *tono* común a todos ellos; una forma general de composición; un semejante tratamiento de la *materia*. Pero las soluciones plásticas son distintas en cada cuadro y se basan exclusivamente en las necesidades de éste. Así, por ejemplo, en "Aparición" el cuadro se ha dividido en dos secciones: una que dentro de la irrealidad general, corresponde a los testigos de la aparición, está tratada con mayor detalle y exactitud; otra, en la que está situada la misma aparición, en la que todo parece irreal, difuso, como propiciándola. La suma de los dos da sin embargo la indispensable unidad. En "Homenaje a una momia", todo el ambiente exterior que rodea a la imagen principal contribuye a acentuar la impresión de horror que el autor desea sugerir. En "Clavecista" la figura misma representa a la época y es al mismo tiempo repulsiva y terrible, grave y solitaria. En "Boda de un guerrero" la rudeza general contrasta con el delicado trazo de las dos figuras principales, situadas al fondo. En las distintas "Naturalezas muertas" el elemento gótico se sugiere en mayor o menor escala por medio de la deformación de las figuras, pero indiscutiblemente aparece también. En "Venecia", "Gato montés", "Mariposas" las figuras son empleadas como simple sugerencia para realizar interpretaciones muy particulares del tema. Y así en toda la exposición se combinan la gracia, la ingenuidad, aun una especie de infantilismo ("Fiesta en el castillo"), con un dibujo violento y firme, un estricto uso del color y un gran vuelo imaginativo en la elección de los temas para lograr un carácter personalísimo y de indudable validez.

BARTOLI Y MICHELLE STUART

Una doble exposición que incluye diecisiete óleos y cuatro dibujos de Bartolí y veinte óleos de Michelle Stuart.



Bartolí. *La catedral*. Oleo sobre tela



M. Stuart. *El hielo*. Oleo sobre tela

Las obras de Bartolí señalan el camino seguido por un artista serio y consciente, que se ha ido desprendiendo lentamente de la pintura figurativa para llegar a la abstracción total. El primero de los cuadros incluidos en el catálogo, "Blind" Willy Johnson se sustenta todavía por completo de la figura, se vale de ella para constituirse como tal. En las composiciones siguientes ésta ha desaparecido por completo o se revela tan sólo como simple sugerencia temática para que el pintor realice a través de ella formas plásticas puras. El oficio, el absoluto dominio de la técnica que Bartolí indudablemente posee le permite acertar la mayor parte de las veces en la ejecución de este tipo de cuadros; pero es también indudable que ésta es mucho más firme, más exacta, más valiosa, en una palabra, cuando el pintor se vale de alguna sugerencia figurativa para realizarlos que cuando se sumerge en la abstracción total. El color es siempre correcto, valiente, valioso en sí mismo, la composición es técnicamente perfecta en todos los cuadros. Pero el artista logra una mayor precisión, *comunica* más fácilmente la impresión que desea en el primero de los casos. Esto se advierte fácilmente al comparar, por ejemplo, "Catedral", "Torero" o "Alta sociedad", que pertenecen al primer grupo, con "Fábrica de cemento" o "Pátzcuaro", que son los mejores ejemplos del segundo. Sin embargo la vibración, la inobjetable emoción estética que también producen éstos impiden rechazarlos por completo.

En cualquier forma la exposición actual es antes que nada un punto de partida, el principio de un camino en el que sin lugar a dudas Bartolí puede llegar muy lejos. Posee ya la técnica, el oficio indispensable, de lo demás parece un tanto prematuro exponer un juicio definitivo, aunque los resultados alcanzados hasta ahora permiten alimentar las mejores esperanzas.

Los óleos de Michelle Stuart revelan a un artista que se busca, que experimenta, que encuentra y rechaza estilos y formas con encomiable valor. Pero en el proceso de esta búsqueda ha realizado obras de indudable calidad. Entre otras principalmente las tituladas "Barcas", "El hielo" y "Desnudo". Las tres presentan dis-

tintas soluciones, recurren a formas casi opuestas; pero de esta falta de *continuidad* es de donde mejor puede extraerse el sentido general de los trabajos expuestos. Hay en ellos aciertos y equivocaciones; algunas veces la pintora se muestra indecisa inclusive en la elección del estilo dentro del cual desea realizar cada cuadro, resultando por esto mismo varios de ellos ambivalentes, con cualidades y defectos igualmente significativos. Pero hay también con mucha frecuencia una sobriedad en el uso del color, una precisión sumamente valiosa en la composición y un justo equilibrio entre tema y forma (los bodegones, las naturalezas muertas), muy elogiabile.

XAVIER DE OTEYZA

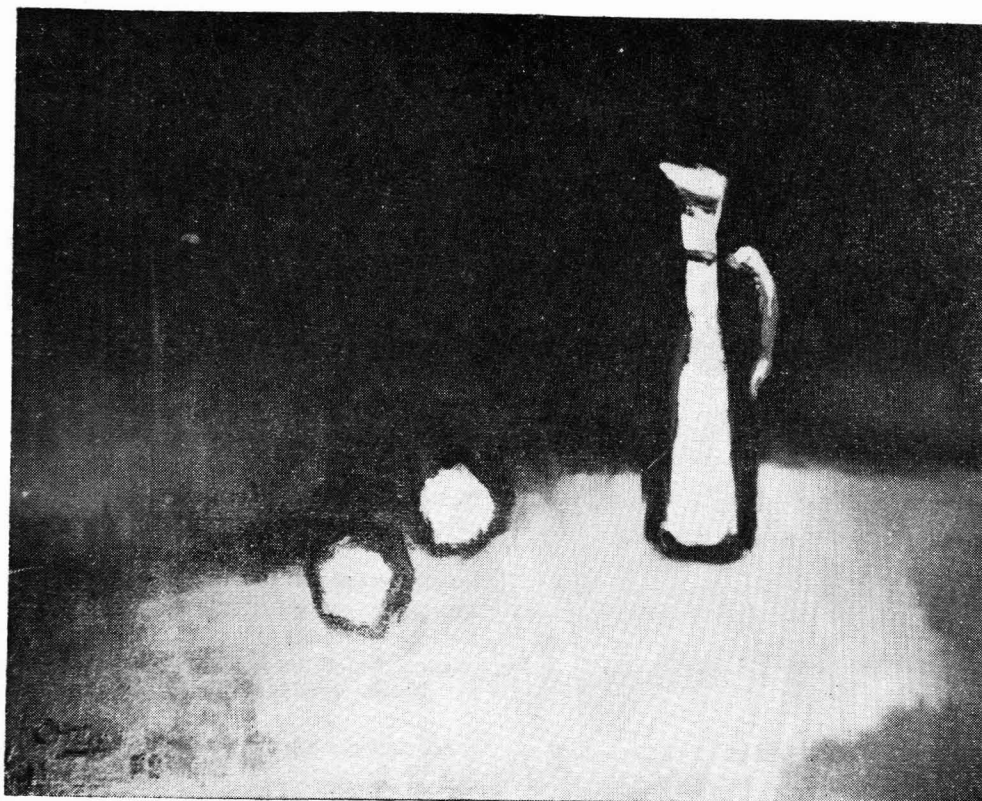
Xavier de Oteyza es un pintor que ama su oficio, siente la pintura, la palpa, goza con ella, con sus elementos —las texturas, los empastes, el color y su vibración— con la misma clase de amor que podría sentir el virtuoso por el instrumento del que se vale para sus interpretaciones musicales. Y, tal vez por este motivo, ejerce este oficio con un cuidado, un rigor definitivo. Sus cuadros: el campo, el testigo y la prueba de una lucha fascinante y singular: la del artista en busca de un medio de expresión con los materiales de que debe valerse para lograrlo.

Los veintidós óleos expuestos ahora en el Ateneo Español de México revelan el resultado de esa lucha. En ellos encontramos no sólo una serie de realizaciones independientes sin mayor relación entre sí, sino la historia del proceso evolutivo —con toda la gama de encuentros, revelaciones, aciertos y fracasos— que ha llevado al pintor a encontrar la forma —su forma— que le permitiera elaborar, crear cuadros que se basten y se encierren en sí mismos; esto es, hacer verdadera pintura, pintura cuyo *tema* esencial sea la pintura misma.

Desde "Tiangüis", y "Veracruz. Hora de la siesta", para mencionar dos de los cuadros que parecen señalar el principio, el punto de partida de este proceso, hasta "Limonada" que puede considerarse la culminación de él, con "Las dos botellas", "Rincón de circo" y "Sobremesa" como espléndidos puntos intermedios, Oteyza ha ido desprendiéndose lentamente, con plena consciencia de los escollos, de los proble-



M. Stuart. *Retrato*. Oleo sobre tela

X. de Oteyza. *La limonada*. Oleo sobre tela.

M U S I C A

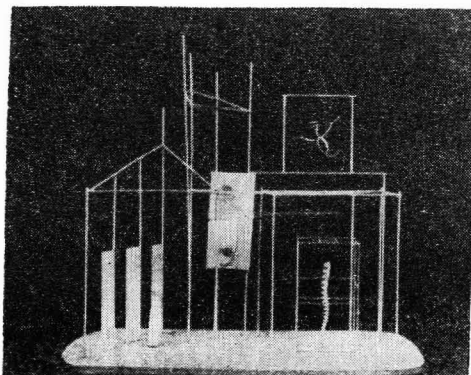
Por Jesús BAL Y GAY

NUMERO Y SONIDO

DESDE los tiempos del Génesis, el hombre, en su afán de saber, va dando tumbos entre la verdad y el error, la realidad y la ilusión, el cuerpo y la sombra. Cuando, tras mucho esfuerzo —o mucha casualidad—, descubre alguna verdad o realidad auténtica, ésta se le transforma en seguida en humo o sombra, en signo o espuma de otra realidad subyacente que es necesario descubrir, si su afán de saber ha de satisfacerse. Es algo así como lo que nos sucede con esas lindas cajitas japonesas o muñecas rusas que cuando las abrimos nos muestran en su interior otra, y ésta a su vez otra, y así sucesivamente, hasta la última, que ya no se puede abrir. Esto no es malo, porque nos lleva al descubrimiento de una realidad última inviolable, y con ello al reconocimiento de nuestra impotencia para analizarlo y comprenderlo todo. Lo malo es cuando al querer aprehender la esencia de algo, destruimos o dejamos escapar precisamente ese algo que tan esencialmente deseábamos poseer. La nueva certeza, al responder a nuestra pregunta, se nos convierte en esta irónica interrogación: ¿era a mí a quien buscabas? Y es que no sabemos muchas veces distinguir entre lo que deseamos y lo que necesitamos. Cada cual tiene sus necesidades peculiares, y una de sus tareas más urgentes e ineludibles es descubrirlas. ¡Pobre del enamorado que, en su afán de posesión y comprensión de la amada, se adentrara en especulaciones psico-somáticas! ¡Pobre del que, prendado de un vino, le pidiese a la química el secreto de su sabor! Uno y otro encontrarían res-

puesta cabal a sus preguntas, pero una respuesta que no podría satisfacerles, porque tanto aquella mujer como este vino habrían perdido su ser, su verdadero ser, al revelar su constitución. (Moraleja: ni el enamorado ni el gastrónomo pueden adoptar una actitud o sentir una curiosidad de índole científica ante el objeto de su apetencia.)

Porque lo que el enamorado y el gastrónomo buscan en realidad es algo que cae fuera del plano científico, racional. Es un conocimiento, una comprensión que sólo podrán alcanzar, si es posible que la alcancen, por otros caminos. Y lo mismo le acaece al artista. La satisfactoria belleza plástica de un cuadro —dejando a un lado todo posible o imposible contenido o *mensaje*— no se puede reducir a fórmulas matemáticas. Los críticos con mentalidad de sesgo científico podrán descubrir en él, por ejemplo, la sección áurea, pero que ésta no explica nada o



"no la apariencia sino la expresión de los objetos"

mas por resolver, de todos los elementos ajenos a la naturaleza última de la pintura —la anécdota, la copia exterior de figuras, de objetos, de *realidades*, en una palabra— para centrar el interés, tomar como tema simplemente *formas*, que adquieren valor plástico como tales gracias a la exacta aplicación del color, a la luz, al sistema de composición, trabajando en razón de sí mismo hasta obtener el necesario equilibrio.

De este modo el artista *crea* una nueva realidad, una realidad personal, propia, que no es mejor ni peor que la inmediata sino *otra*; la de la pintura. Alcanza finalmente la libertad; pero una libertad condicionada por la técnica indispensable para hacerla comunicable, suceptible de proporcionar goce estético a través de la comprensión —el pintor no debe estar solo; la pintura se realiza como tal, al igual que toda la poesía, en tres etapas: del creador al objeto creado y de éste al espectador que lo perciba, lo comprenda y aun lo transforme.

Las posibilidades del camino, de la ruta que parece seguir, que debe seguir Xavier de Oteyza son muy amplias; él es ahora el único responsable del uso que más adelante haga de ellas.

casi nada lo sabrá el pintor que, deseando asegurar la consistencia plástica de un cuadro, le aplique, sin más, esa proporción. También el compositor sabe, o debe saber, que la armoniosa estructura de la llamada forma-sonata o del canon no garantiza a su música una realidad viva.

Pero en esta época nuestra eso, que parece tan obvio, se olvida reiteradamente. Muchos pintores pretenden darnos por cuadros lo que no son sino estructuras de posibles cuadros, algo así como si los arquitectos pretendieran que habitásemos la pura estructura metálica de sus edificios —desgraciadamente, parece como si estuvieran a punto de lograrlo—. En la pintura y en la escultura abstractas hay mucho de eso. Pero también en la música. Desde el más modesto estudiante de composición hasta el más famoso compositor de la última hornada, el fenómeno se repite lamentablemente. El estudiante viene a uno y le dice: "Mire qué sonata acabo de escribir. Aquí está el primer tema; ahora viene el puente que nos lleva al segundo, y vea cómo a éste sigue la *codetta*. Ahora comienza el desarrollo: el motivo *A* aparece invertido, en combinación con el *B* por aumentación..." Y así sigue el bisonño compositor mostrándonos su obra como un dechado de estructura. Pero después de todo eso uno tiene que preguntarle —si caritativamente no se encoge de hombros— dónde está la música. Y entonces el muchacho comienza a pensar —eso se adivina en sus ojos— que uno es un imbécil o un pedante o que le mueve un sádico propósito de rebajar los méritos de la obra. El diálogo, así, se hace imposible. El muchacho se va, por fin, rezumando seguridad, mientras uno se queda pensando: "¡La música, la música! ¿Pero qué es la música, Señor?"

Y lo mismo le sucede a uno cuando lee los minuciosos análisis que algunos musicógrafos dedican a ciertas obras contemporáneas. En esos análisis ya no se emplean los conceptos vagos que mane-