



artes plásticas

una exposición, tres cuadros

por Jorge
Alberto Manrique

Un acontecimiento de máxima importancia en México ha sido la exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México durante los meses de julio y agosto. Se trata de la colección Florene May and Samuel Marx (algunos de cuyos cuadros ya han sido donados a museos estadounidenses), que viene gracias a las relaciones establecidas entre el museo huésped y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Está amparada con el título de "Escuela de París" y comprende obras de los más grandes maestros que —a falta de otro término y dada la necesidad clasificatoria— se han agrupado bajo aquella denominación, suficientemente vaga y poco comprometedora para convenir a artistas tan diversos en personalidad, métodos, intenciones y obra.

El bello catálogo no se cansa en insistir, una y otra vez, en el prefacio y en la introducción, sobre la rigurosísima selección que impulsieron a la colección sus formadores. Casi no es necesario hacerlo: sólo catorce artistas la constituyen, algunos entre los más grandes de este siglo,

y todos están representados por obras importantes. Tal vez nunca se hayan visto en la ciudad tantos ni tan magníficos cuadros modernos juntos. Por lo menos el hecho de que no esté revuelto, en la muestra de que hablamos, lo bueno con lo regular y lo mediocre, hacen que el visitante quede con aquella impresión. Otra circunstancia favorable habría que señalar: las obras presentadas no se refieren a un periodo estrechamente limitado, sino que abarcan desde los inicios de las grandes revoluciones artísticas de este siglo (precisamente a principios del siglo) hasta obras relativamente recientes; de donde resulta que el espectador tiene la posibilidad de apreciar diferentes etapas, de comparar, y —en algunos casos— hasta de seguir en cierta medida los pasos más significativos en el proceso de algún artista.

Ante la imposibilidad de referirse a todas las obras, por mucho que de casi todas se antoja hacer un comentario, en esta nota se hablará de aquellas más importantes (o que así nos parecen, por más que reconozcamos que otra selección puede hacerse, y que puede tener razones igualmente válidas para justificarse).

Entre todos los cambios que han dado a la obra de Picasso (el gran histrión del siglo) rostros tan diferentes a lo largo de esa loca e imprevisible carrera que a veces parece llevarlo al reposo de la medida clásica y a veces lo arrebatada en las más violentas convulsiones dionisiacas, tal vez ninguno tenga la gran significación de aquel de 1907. La *Cabeza de mujer* que se presenta en la exposición a que nos referimos, precisamente de ese año, es un trozo de pintura que ilustra inmejorablemente ese momento de la vida artística del español. Cuadro más bien pequeño, despide una inaudita potencia destructora (de todo lo pasado) y simultáneamente creadora (de lo por venir). Se le antoja a uno que a partir de ese momento Picasso se sintió dueño, patrón, amo, de ese mundo suyo al que habría de someter después a las más acabadas y brutales torturas. Aquí Pi-

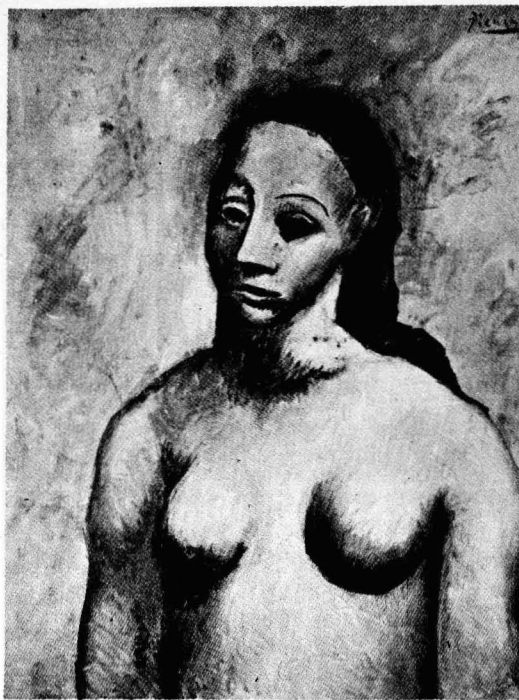
casso ha de dejado la ternura y el refinamiento de sus épocas "rosa" y "azul", y el sentido romántico de cirqueros y arlequines; ha dejado el mundo de sugerencias e ilusiones todavía de adolescencia para meterse en un mundo mucho más real y concreto: y pocos, en nuestro siglo, han cogido el toro por los cuernos como lo ha hecho Picasso, precisamente a partir de aquel momento. Síntomas del gran viraje de entonces —viraje que habría de conmover al mundo artístico entero— había ya habido en su obra, y la exposición del Museo de Arte Moderno nos da algunos buenos ejemplos, como el *Busto de mujer* y la *Mujer peinándose*, ambos de 1906; en ellos se notan ya algunos arañazos de la garra poderosa; pero a pesar de su propia melancólica belleza no hacen sino anunciar lo que vendría a ser el grito estentóreo.

1907 es el año de *Las señoritas de Avignon*, y la relación de la *Cabeza de mujer* con aquella obra maestra es ciertamente muy estrecha. Estudio previo o variación sobre un tema. El parecido con una de las figuras de *Las señoritas* es mucho: la misma brutalidad del trazo, la misma simplificación de los rasgos, la misma libertad en la expresión. Y sin embargo la obra a que nos referimos, sin la necesidad de establecer relaciones y contrapuntos con los otros elementos de una gran composición, parece contener una carga de energía todavía mayor. La violencia de los diversos tonos de verde, algunos quemados hasta la negrura misma, la introducción de tonos deliberadamente muy oscuros o muy claros, la atinada y sorprendente estructura de ese rostro en forma de mango, la pincelada casi caligráfica que utilizó para subrayar el modelado: todo nos hace pensar en la frase apocalíptica: "He aquí que todo lo hago de nuevo", que tan bien puede acomodarse a ese momento de la obra picassiana.

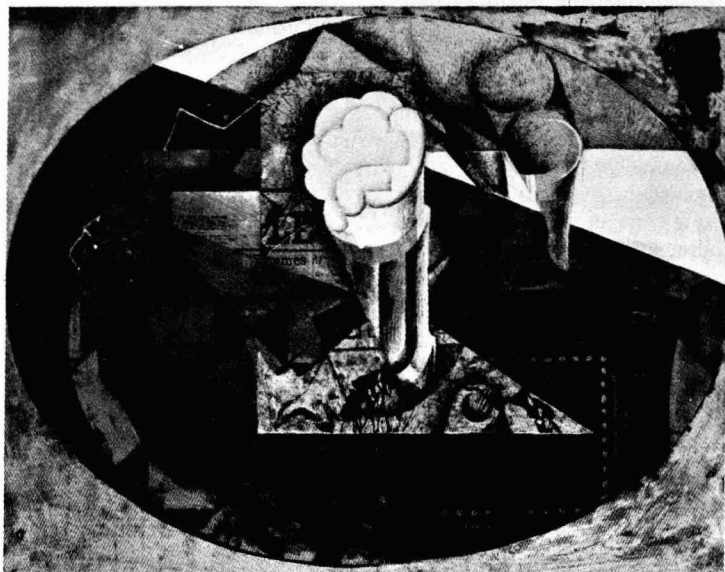
En 1907 Picasso tiene 26 años y ha alcanzado la libertad más absoluta que pueda imaginarse, la que tantos buscaron, han buscado, bus-

can y buscarán a lo largo de toda su vida, sin encontrarla. Y lo que resulta más increíble todavía es que apenas gozaría de ella unos dos años y la abandonaría voluntariamente (pero ¿de veras voluntariamente?) para someterse a la disciplina sin concesiones del cubismo. Tal vez por una intuición —o una conciencia clara— de que así habría de suceder su grito de libertad y de victoria es tan estridente. "Época negra" se le ha llamado a esa de su obra, y el nombre no le viene mal, no tanto —o no sólo— por la relación que pueda tener con la escultura africana que entonces empezaba a ser vista, apreciada, admirada, sino porque la palabra "negro" (a pesar de los vientos que felizmente ahora soplan, y perdóneme san Martin Luther King) no deja de sugerirnos salvajismo, misterio, pasión, magia. En fin: lo primero que puestos contra la pared se nos ocurre decir de una obra semejante es que es una obra salvaje.

La aventura cubista ha quedado como una de las grandes de este siglo, por su continuada influencia en lo que después de él vino, y por las superiores obras que produjo. Se dice que las teorías y las poéticas se hacen para proporcionar un punto de partida al artista, que de ahí arranca y va haciéndose su poética *ad hoc* a medida que realiza la obra, y tal vez eso sea generalmente cierto; pero el cubismo tuvo la rara virtud de haber sido seguido fielmente y con un máximo de ortodoxia por algunos de sus creadores, durante un lapso bastante considerable. Juan Gris tuvo fama de haber sido, entre los ortodoxos competentes del movimiento cubista, quien más ortodoxamente se apegó a las reglas que aquellos artistas voluntariamente se imponían, y si de toda su obra no se conservara más que el "tondo" *Naturaleza muerta con tarro de cerveza* (1914) que presenta la exposición del Museo de Arte Moderno, esa obra bastaría para confirmarlo; y si de toda la obra cubista sólo ese cuadro existiera, él bastaría para enseñarnos qué es el cubismo.



Pablo Picasso: *Cabeza de mujer*, óleo sobre tela, 1907.



Juan Gris: *Naturaleza muerta con tarro de cerveza*, collage, óleo, carbón, lápiz y tinta sobre tela, 1914.



Henri Matisse: *Los marroquíes*, óleo sobre tela, 1916.

Reducción de la pintura a las dos dimensiones reales del cuadro, simultaneidad de visión, geometrización, sentido lineal, estatismo, interpolación de figuras, limitación de la paleta, introducción de pegotes: eso y todo lo demás que pueda decirse del cubismo analítico está presente en el pequeño cuadro oval de Juan Gris a que nos referimos. Movimiento eminentemente realista, puesto que pretendía dar la representación más racional posible del mundo (y sin duda consiguió hacerlo, convirtiendo prácticamente al cuadro en un incontestable teorema), el cubismo fue la más violenta de las reacciones contra el impresionismo y el postimpresionismo, precisamente por lo que tenía de antirromántico; Juan Gris no intenta expresar sus tragedias o sus dichas, no intenta expresarse a través de sus cuadros, ni sugerir otros mundos u otros ámbitos, únicamente se preocupa por entender el mundo por medio de los más claramente posibles razonamientos, no verbales, sino pictóricos. Pero al fabricar su silogismo de líneas y colores tiene otra preocupación básica: crear; tal vez por primera vez en la historia de la pintura el artista hace a un lado la maraña de pretextos, de disculpas y de justificaciones, y es absolutamente consciente de su intención creadora. Hacer cosas, crear hechos. El dar a la pintura con absoluta lucidez su condición fáctica es uno de los mayores aportes que Gris y los cubistas hicieron al proceso de la pintura.

Las reglas se hicieron para ser violadas, se dice; pero en el caso de la *Naturaleza muerta con tarro de cerveza* esa sentencia carece de sentido. Pareciera que Juan Gris estuviese hecho para la regla, condicionado de tal manera que violarla se convertiría en un acto contra natura. Paradójicamente, nada hay en este cuadro geometrizable que parezca duro, forzado, impuesto. Tan es así que una especie de naturalidad y de ternura se desprende de la suave relación entre ocre, blancos, grises. Si Spinoza sostenía que nada que fuera natural podría es-

tar en oposición a razón, Gris, en esta naturaleza muerta, da una versión plástica de aquel juicio. Cuadro clásico, si los hay.

Blancos en la parte superior izquierda, verdes y amarillos en la parte inferior izquierda, rosa en la parte derecha; entre eso, algunas interferencias de las que la más notable es la mancha azul sobre el rosa; un fondo casi negro; todo estructurado sobre una sección de oro vertical y otra sección de oro en sentido horizontal; pincelada muy rápida, líneas rectas o fácilmente curvas que subrayan o complican los elementos básicos de la composición. Eso es, pura y simplemente, lo que forma el gran cuadro de Matisse *Los marroquíes*. . . (1916). En esta obra la economía de medios es extrema, como lo es también la sabiduría de su empleo. Se le antojaría a uno decir que Matisse nació con esa sabiduría increíble, porque no parece una cosa aprendida la facilidad con que se desenvuelve en ese mundo, por gracia suya tan amable, de colores y formas. Los *fauvistas* decidieron un buen día pintar como se les viniera en gana, eso, históricamente tan importante, seguramente no hubiera dado los resultados que dio de no haber habido entre ellos gente con el desbordante talento de Matisse. El artista no nace, se hace, pero sin duda hay unos que se hacen con más facilidad que otros.

Para Matisse no hay reglas porque no necesita imponérselas: son inherentes a él (o por lo menos así lo parecen). Matisse fue al norte de África en busca de inspiraciones exóticas, siguiendo las huellas de Delacroix; pero desde luego que no las necesitaba, pues podía hacer un cuadro de cualquier cosa, y prueba de ello son otros que presenta esta misma exposición (*Manzanas*, *Variaciones sobre una naturaleza muerta de Heem*). Una verdadera "fiera", parece que ninguna cosa que pudiera hacerse con un pincel sobre una tela era secreto para él. Tal vez de pocos cuadros se desprenda, como de éste, su profunda condición de milagro.