

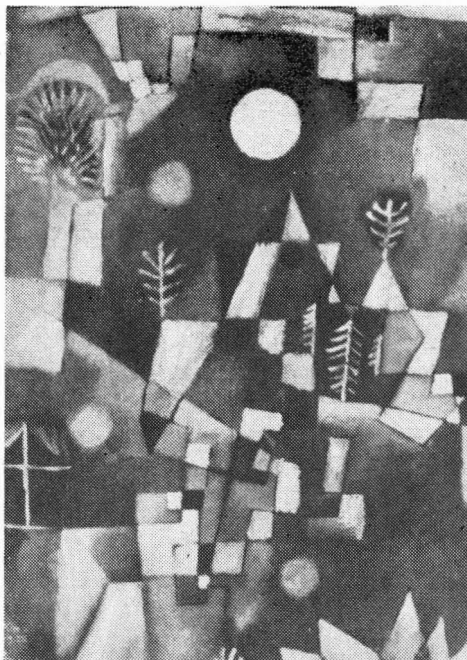
VER

Por Paul WESTHEIN

II

UNA obra de Paul Klee: "La luna llena". En la parte inferior del cuadro vemos, en dirección horizontal, masas irregulares, de aspecto desordenado, inarmónico. Esto significa: sujeción a la tierra, a la gravedad. Pero —he aquí el conflicto dramático— esas masas confusas pugnan por sustraerse a la horizontal, trepando una sobre la otra en un ansia de altura. Las remata una estructura triangular. Arriba, dentro de un espacio vacío, muy apartado de la inquietud y el vano barullo de las cosas terrestres, el signo cósmico: la luna. Una luna amarilla, resplandeciente —el color más fuerte de todo el lienzo. El círculo, la forma absoluta, la más armoniosa, está reservada al cuerpo celeste: hacia aquella serenidad celeste van dirigidos los deseos y aspiraciones humanos. Pero el reino del cielo no está totalmente separado de lo humano, no es un mero ensueño. Por encima de la luna continúan las masas horizontales, insinuando la compenetración de las dos esferas, su unión, su vecindad y vinculación. El cuadro no representa de ninguna manera un paisaje de claro de luna: es la vivencia cósmica de un artista que siente muy hondamente el grande y eterno acaecer de la naturaleza. Abajo, a la izquierda, aparece la ventana de una casa, que encierra sueño y ensueño de sus habitantes. Arriba un árbol y algunas plantas. Werner Haftmann, el comprensivo autor de una biografía de Paul Klee, asegura que el pintor inventaba los títulos ya concluidos los cuadros y con el único propósito de guiar la fantasía del espectador hacia la vivencia trascendental expresada en ellos.

Un consejo de Paul Klee a un pedagogo del arte: "Lleve usted a sus alumnos hacia la naturaleza, introdúzcalos



Paul Klee: La luna llena



Vincent Van Gogh: Ciprés bajo el cielo nocturno



...Una de las olas de Courbet...

en ella. Que presencien cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, cómo sale del capullo la mariposa". Hay aquí algo muy significativo. Klee dice: "...cómo se *forma* un botón, cómo *va creciendo* un árbol", no: cómo se ven el botón y el árbol. Esto sonará extraño a los muchos que ven de acuerdo con la norma tradicional del realismo y para quienes las creaciones de Klee no pasan, por lo tanto, de ser caprichosos inventos de una fantasía juguetona y errabunda. Falta saber qué es lo que hay que considerar como "la naturaleza". Para Klee la apariencia de un objeto no es su realidad; es un solo aspecto de su realidad. Lo que se manifiesta en la apariencia son solamente los "bordes de la forma", como él se expresa, el resultado del proceso de formación. Pero a él, artista, según proclama en su célebre discurso "Sobre el arte moderno", "le importan más las fuerzas formadoras que los bordes de la Forma". Anhela penetrar más profundamente, a través de la apariencia, hasta

aquel fondo prístino en que se gesta la Forma. Apunto en su diario: "Lo esencial es la ley según la cual funciona la naturaleza, tal como se le revela al artista".

* *

Una de las olas de Courbet. En 1855, cuando en la exposición mundial de París se rechaza su "Entierro de Ornans", Courbet abre, frente al terreno de la exposición, un pabellón en que exhibe sus cuadros. Un gran letrero reza: "Le réalisme. G. Courbet." En el prefacio del catálogo escribe: "El realismo es por su esencia arte democrático. Sólo puede consistir en la representación de cosas visibles y palpables para el artista. Pues la pintura es un lenguaje enteramente físico. Imposible que pertenezcan a su dominio objetos abstractos, no visibles, no existentes". ¡La pintura "un lenguaje enteramente físico"! Con una sola frase queda borrado todo lo que hace del arte un valor y una vivencia no sólo ópticos sino espirituales —todo

aquello que distingue la forma artística de la forma natural.

El temperamento de Courbet es tan fuerte y tan vital que a la hora de hallarse frente a la naturaleza se olvida de toda teoría. Aquellas olas suyas, captadas en grandiosa visión, parecen ilustraciones de un pasaje de los salmos:

"Alzaron los ríos, alzaron los ríos su sonido;
alzaron los ríos sus ondas.
Más que sonidos de muchas aguas,
de fuertes ondas
de la mar..."

Hasta aquí la emoción es la misma. Pero el salmo sigue así: "Grande es Jehová en los altos".

Ahí está la relación con Dios; ahí está la diferencia entre el salmista y el realismo de Courbet y su época. Y sin embargo, Courbet, que protesta contra todo y todos, se vuelve creyente ante la naturaleza. Cuando alguien le pregunta, cómo pinta sus paisajes, responde modestamente: "Je suis ému". Gracias a esa emoción sus obras arrebatan al espectador, se convierten en vivencia suya.

* *

Vincent Van Gogh: "Ciprés bajo el cielo nocturno". La emoción que trasmite la obra de Van Gogh, del objeto, del paisaje representado; parte de su propia personalidad creadora, varonil e impetuosa, que se manifiesta en el objeto y que transforma la realidad soberanamente, en el fascinante espectáculo de un sentimiento intenso y vehemente. La llama que lo devora arde en los árboles y flores que pinta, incendia el apacible paisaje francés. Su éxtasis retuerce y azota las formas. Cada pincelada es como estocada que una mano trémula de excitación asestó contra el lienzo con un vigor sin par. Su arte es muy personal, muy subjetivo, imagen romántica — arte emotivo. Y es también experiencia espiritual: la naturaleza vista no sólo a través de un temperamento, como lo pide Zolá, sino a través de un espíritu.

Siqueiros: "Nueva Resurrección"; proyecto para un mural. Algo como una visión del diluvio. Un mundo que se está hundiendo. Fuego y agua y nubes configuradas como cuerpos de demoníacas serpientes. Y emergiendo del caos, el hombre. No el pacífico Noé, con su arca y su paloma: el hombre militante, con su lanza en la mano. ¿Qué expresa un conjunto formal como éste? Un volcán que arroja llamas y lava en pe-



George Grosz: El rostro de la clase dominante

renne erupción. Un temperamento desbordante, lleno de vitalidad, embriagado por su propia exaltación. Líneas sacudidas por un ritmo violento, que las rige hasta en sus últimas vibraciones. Fuerzas agresivas que quieren actuar. Extasis romántico, que rompe todos los vínculos, que atropella por la realidad, por todas las medidas y normas de la realidad.

Todo esto nos convencerá más aún cuando contemplemos un dibujo de George Grosz, de su famosa serie "El Rostro de la Clase Dominante". Grosz observa los hechos consciente, minuciosa, y fría y los comprueba con una gran objetividad, como si se tratara de levantar un acta. Un trazo tajante, como ejecutado con afilada navaja, sin crescendo ni decrescendo. Trabajo de precisión. Nada de excitación, nada de pathos. Un dominio perfecto de la pasión. La calma imperturbable del tirador cuyo dedo espera junto al gatillo. George Grosz interpreta una realidad; Siqueiros plasma un mundo de imaginación. Su obra expresa sentimiento y pasión y la total entrega a una idea. Obra de un obsesionado, cuya intuición visionaria extingue la realidad; para quien su visión es la realidad, la única que está dispuesto a reconocer.

* *

Orozco dijo alguna vez: Vean cualquier obra mía. Si dentro de tres mil años todavía les dice algo a las gentes, seguramente no será por su tema. Su tema habrá perdido todo interés en el curso de los siglos. Lo que quede será lo que haya en ella de creación artística.

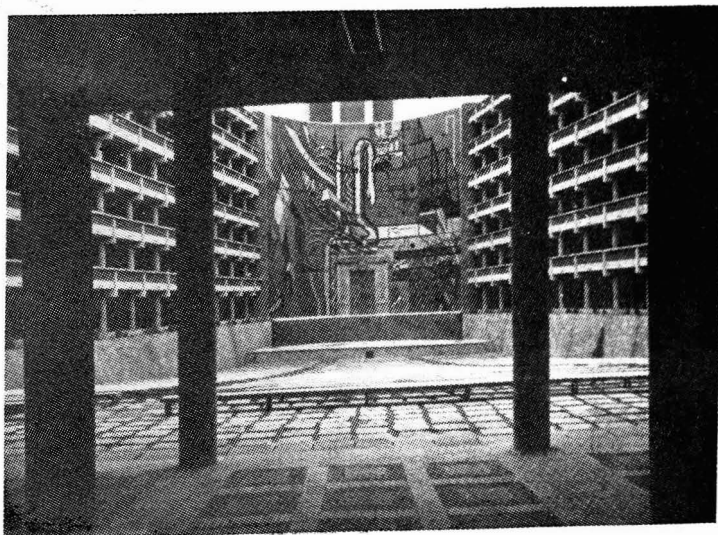
Orozco pintó, en 1930, el "Prometeo". Un cuerpo que secciona la superficie en audaz diagonal. Para subrayar el vigor del movimiento, la pierna derecha, de dimensiones supranormales, está extendida. (Impresionante ejemplo de forma funcional). Otras dos diagonales se disparan por encima de las cabezas, por encima de las manos extendidas de las multitudes humanas. Es como si el cuerpo erguido, de tensión sobrehumana, estuviera a punto de reventar la superficie pictórica y aun la arquitectura de la sala. El marco arquitectónico, demasiado estrecho, obstruye la trayectoria del movimiento; actúa como contrafuerza, re frenando y sujetando con violencia el ímpetu que brota del cuerpo. (Impresionante ejemplo de auténtica integración plástica). Como para defenderse contra el empuje de esta pasión, Prometeo alza las manos por encima de la cabeza. Manos y brazos están desarrollados como diagonales contrapuestas a la diagonal dominante.

El arte de Orozco es acción. Todo lo que crea está henchido de vigor, cargado de energías que piden su descarga. Dinamismo del movimiento, tensión dinámica. Estos son los elementos que Orozco aprovecha para estructurar la superficie pictórica.

La última creación que Orozco pudo ejecutar es el gran mural —lienzo parabólico de trescientos ochenta metros cuadrados— en la Escuela Nacional de Maestros. Entre los muchos estudios en torno al arte moderno de México falta, que yo sepa, una investigación sobre la estructura plástica, que se ocupe al mismo tiempo de los problemas pictóricos planteados por la época y de las diferentes soluciones encontradas por los artistas y que establezca un criterio para una valoración objetiva del nuevo arte de México. Gracias a este estudio —si existiera— ya todos sabrían lo que hasta ahora sólo saben algunos iniciados: que aquel mural de la Escuela Nacional de Maestros no sólo marca una nueva etapa en el crear del propio Orozco, sino que señala un nuevo camino a toda la pintura mural. En ese mural la visión aparece traducida a un idioma plástico integral, a "lo que quede", como Orozco



José Clemente Orozco: Prometeo



José Clemente Orozco, mural, Escuela Nacional de Maestros

se expresa en el pasaje arriba citado. Líneas, ascenso e interrupción del trazo, intensificación del ímpetu, consonancias y disonancias entre masas contiguas, segmentos de superficie contiguos: todo esto lo emplea el artista como elementos funcionales. Con ello logra una depuración y condensación del idioma formal que llega hasta lo geométrico-abstracto. Asociaciones con las formas de la realidad orgánica: la serpiente que se retuerce, una garra de águila, unos pies humanos, también un trozo de cuerpo humano, se hallan insertas en la estructura cúbicogeométrica, como contraste, para aumentar por su contraste esa intensidad que es supuesto y premisa de todo crear monumental. "Un art sans esprit, c'est un oiseau sans ailes", me dijo alguna vez en París un escultor.

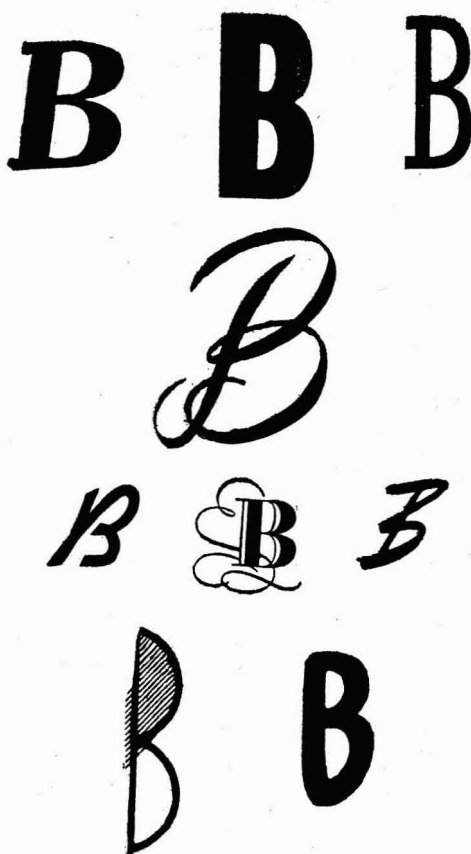
Tamayo. La meta creadora que persigue en sus nuevos murales en el Palacio de Bellas Artes o en "El Hombre" del museo de Dallas (Tejas) es asimismo organizar con elementos plástico-funcionales un espacio pictórico, claro que de manera muy distinta: de la suya. Para Tamayo, pintor pictórico, el color es a la vez el medio para desplegar espacio y ritmo espacial. Mediante la degradación y el contraste de los colores, mediante un movimiento de avance y retroceso, resultado de la yuxtaposición de tonos oscuros y claros, de color cálido y color frío, desarrolla profundidad espacial, sin que se destruya el carácter plano de la superficie. El objeto queda aislado dentro de la superficie, es incorporado a una unidad superior. Se realiza, como en los murales de Teotihuacán, una transubstanciación: la materialidad del fenómeno se torna signo, forma simbólica.

* *

Daumier es, en el siglo XIX, el pintor de las multitudes. Durante toda su vida no deja de atraerlo la representación pictórica y litográfica de escenas de masas: los revolucionarios en la barricada, el gentío apiñado en el vagón de tercera clase, "Le ventre législatif", las muchedumbres de espectadores en el teatro. A veces plasma también lo que pasa en la escena; pero mucho más le interesan las aglomeraciones en las salas de espectáculos o en las galerías. Ve las masas y ve, transformada en masa plástica, en masa maciza, a cada una de las cabezas, de las personas que las integran.

Las multitudes humanas han llegado a ser un tema frecuente del arte de hoy. Cuando comparamos atentamente estas representaciones contemporáneas con las de Daumier, nos llama la atención una diferencia radical. Daumier ve las masas y ve cada uno de los individuos que las componen, ya lo dijimos. Pero no ve al individuo solamente como estructura plástica, lo ve también y lo muestra también como ser humano, en su peculiaridad. El joven apasionado sobre la barricada; en el vagón de tercera clase la mujer afligida, preocupada, cada una de las personas que discuten, un hombre que parece distanciarse, un poco altivamente, de los demás...

Ha cambiado el concepto de las masas desde los tiempos de Daumier y con él su representación. El modo de ver de Daumier es el del siglo XIX. Las masas de hoy son masas organizadas, el individuo ha quedado absorbido por una sola colectividad. Su querer y actuar es querer y actuar de la colectividad. Ya casi no tiene rostro. Sólo lo tiene el líder, que impo-



... cada artista tiene su propia escritura

ne al avance de las masas, la dirección y la meta. Un documento característico, verdadero "document humain", es "La imagen de nuestro tiempo", de Siqueiros: el hombre sin semblante, sin yo. Este cuadro me recuerda dos libros aparecidos hace más o menos veinticinco años. Uno de ellos titulado "El último hombre", por el poeta alemán Max Picard, es una queja: El hombre ha muerto, ya no es, se ha vuelto una ficción, ya no tiene rostro; queja que nos evoca aquella lamentación que antaño resonaba en las islas helénicas: "El gran Pan ha muerto..." El otro libro, "El rostro de nuestro tiempo", reunía fotografías en que un fotógrafo sensible había procurado captar no hombres sino tipos: al ingeniero, al joven comerciante, al médico, al historiador de



Rufino Tamayo: El hombre

arte, al campesino, al profesor, a la pareja de novios. En el prefacio, Alfred Doeblin, eminente novelista alemán, subraya, que el hombre se ha convertido en una mercancía, en un artículo fabricado en serie. El rostro humano ha quedado nivelado por la sociedad, por la clase social, por la profesión u ocupación. "Anonimidad que iguala y unifica".

* *

Según una representación muy generalizada, romántica y burguesa, el pintor pinta la visión que lo llena, y lo que resulta es el arte. La visión, sin la cual ciertamente no puede haber creación artística, es sólo el supuesto, es sólo uno de los supuestos del arte. El artista tiene que encontrar la expresión que transforme la vivencia suya en vivencia del espectador; no se trata de provocar en el espectador una vivencia cualquiera que éste luego proyecte desde su propio yo a la obra de arte: el artista debe transmitir su propia vivencia. Esto es lo que se llama creación. El arte es creación de formas. Comprender la obra de arte es saber leer estas formas.

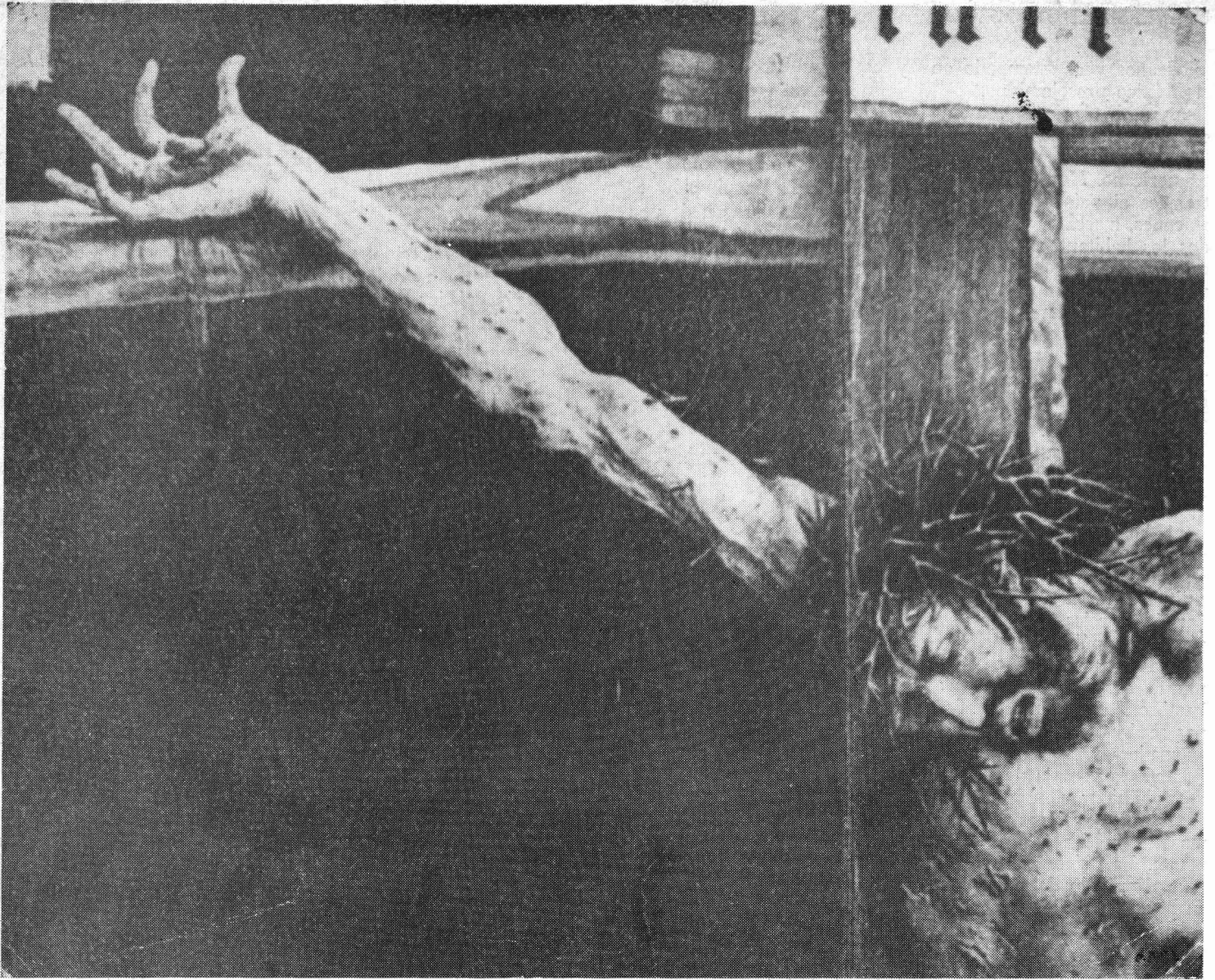
Saquemos de ello una conclusión: la pintura, como todo arte es un lenguaje, y es una escritura — la escritura por medio de la cual el artista expresa lo que tiene que decir y que puede ser leída por aquellos a que se dirige. En esto reside también la importancia social del arte: transmite emociones e ideas capaces de formar y transformar a los hombres, a la sociedad humana.

Pero, ¿cómo suceden las cosas viéndolas desde el ángulo del artista? ¿Cómo es posible que el pintor, con los medios de que dispone, pueda producir en otras personas determinadas vivencias anímicas y espirituales?

Para expresarnos por escrito disponemos de las veintiséis letras del alfabeto. La letra, ¿qué es? Un ornamento. Claridad y oscuridad en una superficie. La "eme" del alfabeto fenicio, del cual se deriva el nuestro, es la letra inicial de la palabra "mar". Estilización de la ola marina. La "o" es la reproducción de la forma que adopta la boca al pronunciar la vocal "o". La jota, derivada del "jad" hebreo es la mano con el índice extendido. Esto quiere decir que las letras fueron originalmente formas naturales, que en el curso de la evolución vinieron transformándose en signos. Quien conozca el significado de esos ornamentos sabe leer y escribir. Reproducimos una serie de diferentes versiones de la letra "B", encontradas todas ellas en un solo número de un periódico. El contenido de la representación es uno mismo en todos los casos, pero las formas de que se sirve son totalmente distintas. Una de esas *Bes* es clásica, la otra cursiva, una es fina, la otra compacta, la última aparece adornada por unas líneas decorativas. La diferencia consiste en la forma, en la manera del dibujante de expresarse, en su escritura — y cada hombre, cada artista tiene su propia escritura.

El artista no dispone, para expresarse, de un alfabeto de signos conocidos, de sentido previo y definitivamente establecido. El mismo tiene que crear esos signos, tiene que crear una y otra vez un lenguaje nuevo, inteligible no sólo para él sino para todos.

Supongamos que el artista se propone
(Pasa a la pág. 32)



Grünewald, fragmento de La Crucifixión

V E R

(Viene de la pág. 16)

representar un dolor espantoso. Pensemos, por ejemplo, en Grünewald, en la crucifixión del altar de Isenheim. Vemos a Cristo, colgado de la cruz, un ser atormentado. Las vigas se doblan hacia abajo, tanto pesa el cuerpo, clavado con toscos clavos de carpintero en la madera apenas desbastada. El hombro, salido de la articula-

ción; los dedos señalan convulsamente hacia arriba. Es la carne que grita. El artista no nos describe el dolor; lo vemos, lo vivimos nosotros. La función de líneas, colores y masas es recrear en nosotros la visión del artista.

Expresión. Forma que se ha vuelto expresión.

Traducción de Mariana Frenk.



Daumier: Vagón de tercera clase



Siqueiros: Nueva resurrección