

Fernando de Szyszlo. La pintura y la poesía del tiempo

Para el arte y sus múltiples expresiones y manifestaciones, el fin de la Segunda Guerra Mundial representó un giro incontestable y sin retorno. El período de posguerra gravitó profundamente sobre el arte. La guerra, la destrucción, la muerte, actuaron de manera contradictoria en el comportamiento del individuo y en la sociedad de manera general. En la pintura, Pollock y Giacometti se reencontraron en su común actitud absoluta y existencialista a la vista de los descubrimientos científicos que habían contribuido a las atrocidades de la guerra (la bomba atómica nos exime de otros ejemplos). De este modo puede explicarse cómo entre 1945 y 1955 se observa un repliegue radical en los artistas en su problemática de poder recapturar al individuo, en su energía interior, frente a un mundo hostil con proyectos de sociedades ausentes de compromiso social, en la pérdida de la libertad en el subdesarrollo económico que de una u otra forma, queriéndolo o no, invadían y asfixiaban la condición humana. Las experiencias de Fontana y Klein, después del Grupo “Zero”, acumulaban las energías de todos los que deseaban romper con el individualismo y el mito del gran creador solitario publicitados hasta ese entonces por artistas informales. Fontana abandona su abstracción barroca a favor del concepto espacial integrando el neón, el radar, la televisión.

En la Europa del Norte se abandona la subjetividad a favor de la neutralidad del hecho plástico y de la eliminación de toda emotividad gestual de parte del artista. Es así como se

emprende en las artes en general, la exigencia de un retorno a la especulación artística en el mundo real, allí donde se pueden experimentar nuevos materiales, abriendo el arte a un mayor número de personas, desacralizándolo, como lo habían hecho los dadaístas de comienzos de siglo. El desarrollo del arte luego de la Segunda Guerra Mundial instalará los elementos necesarios para establecer una nueva realidad para los nuevos realistas, una nueva plasticidad para los minimalistas y una nueva materialidad para los artistas del arte *povera*.

Pero las obras de arte son manifestaciones de una conciencia estética y determinan, a su vez, la formación de teorías estéticas. No olvidemos que el pasado nos proporciona un marco, un contexto, una idea, que han constituido a lo largo del desarrollo del arte y en contacto con las nuevas doctrinas y escuelas filosóficas, el sujeto, la memoria y la identidad como natural eje y soporte del arte. En ellos se elaboraron, ya sea inductivamente (partiendo de la producción artística existente), ya deductivamente (desprendiéndose de un sistema filosófico), las categorías que determinaron la esencia, la cualidad estética de la obra de arte. A pesar de las modificaciones y fracturas evidentes, la cultura occidental ha concebido y verificado en las obras de arte el fenómeno figurativo, la cualidad de la totalidad, y el orden inmanente como características constantes de lo estético. De esta manera es posible, por lo menos en el conocimiento, superar el carácter contradictorio, arbitrario e inconexo del mundo real superando el caos de lo puramente sensible y casual. Las ciencias de las artes han transferido el concepto estructural de la psicología de la forma a la obra de arte y han desarrollado el “análisis estructural”, un método que permite determinar el orden figurativo interior de la obra de arte como indicio de su rango o categoría estética.

Para hacer más claros estos aspectos, que se inician a me-

diados de este siglo, recordemos brevemente a Cézanne. Este gran artista va a ser el primer y solitario gran artista que va a iniciar una revolución en la pintura y que hoy, en la distancia del tiempo, podemos aplicar a todas las expresiones artísticas. Cézanne limitó la comunicación del objeto e inició el camino de la abstracción. Lo que queremos indicar es que inició el “enrarecimiento” de la dimensión significativa, lo que suponía superar la complejidad de la obra. No es sólo el objeto representado el que experimenta una reducción, sino también otros contenidos semánticos vinculados a este objeto y que hasta ese momento estaban incorporados a la estructura de la obra. Citemos como ejemplos las cualidades ilusionistas de la materialidad, la plasticidad, la espacialidad, la luz o las dimensiones simbólicas que se verificaban a través del objeto.

Estas ideas nos sirven para explicar el proceso de lo imaginario, del gesto simbólico y de los diversos procesos interiores como la esperanza, la violencia, el eros o la libido como partes del delirio o de la racionalidad consciente en la base creadora del artista. Por ello la compulsión gestual en la danza, en el teatro, que se alejan del texto, de la palabra y otorgan un sentido interior al movimiento, y que pusieran de manifiesto ya casi épicamente Martha Graham y Merce Cunningham, hasta las últimas experiencias de Pina Bausch con el Wuppertal Tanztheater o Carolyn Carlson. Y también el reconocimiento de la realidad en el compromiso político del realismo social con el “distanciamiento” de Bertolt Brecht, válido en su opción y en su momento como el reconocimiento de la parábola simbólica en Heine Müller. Contrastes y opciones en el teatro, como reconocimiento de la realidad en el hiperrealismo o en la parábola –idea– símbolo del arte conceptual en la pintura actual.

En todo este inmenso *corpus* de esta realidad, nosotros

no alcanzamos sino a ver algunos rostros grises, opacos, de ella. En el arte éste es el análisis que Derrida y Lyotard efectuaron desde perspectivas diferentes. El fraccionamiento de esa realidad al que se sumará luego Habermas para cuantificar esas partículas en la fantasía y en la creación facilitando una posición filosófica más clara que explique las razones cada vez más profundas de la libertad en la creación.

Esto nos acerca el uso de los símbolos que expresan con naturalidad los temas de la soledad, la angustia, la marginalidad, la incomunicabilidad. Pero también la observación del medio, la espesura de la naturaleza, el mar, los desiertos, el pasado y la memoria del tiempo que analiza la historia. De ahí esa necesidad objetiva de utilizar los signos porque ellos atraviesan lo cotidiano y lo expresan en el más simbólico lenguaje de lo artístico. Y por ello, también la memoria imaginada del arte es distinta a la memoria histórica. A lo concreto de esta última, el arte se expresa en los símbolos que recogiendo la fantasía creadora nos devuelve en imágenes los temas determinados en el tiempo, en el recuerdo, en los anhelos y sentimientos de nuestra propia existencia.

Fernando de Szyszlo describe el período 1944-1950, en Lima, cuando dejó sus estudios de arquitectura para iniciar la formación en pintura con Adolfo Winternitz en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, la que abandonó dos años más tarde. Vive la Lima de posguerra en un medio cultural aletargado y con un mercado de arte muy débil. Se integra a grupos culturales con Piqueras y Bresciani, con quienes pintaba, y recuerda con gratitud la influencia de Paco Pinilla en la música. “Ya entonces, Pinilla tenía una cultura vasta, nos hizo conocer a Joyce y a todo el espectro experimental de la literatura contemporánea”. De su contacto con la cultura peruana y su proceso de familiarización con la pintura nos dice:

Sentíamos que estábamos muy atrasados y, al mismo tiem-

po, la necesidad de expresarnos en un lenguaje contemporáneo. Vivíamos la impresión de que quienes más a la vanguardia estaban entonces en el Perú estaban sin embargo atrasados tanto en pintura como en poesía. Esta sensación generacional se produjo por igual en todas partes después de la guerra, era un deseo de conquistar el mundo. Al concluir la guerra mundial, los propósitos artísticos en el mundo estimulan a los pintores y se establecen contactos de los medios artísticos peruanos con las grandes capitales del mundo.

Y será la generación del artista la que propiciará un acercamiento con la pintura internacional. “Yo tenía una inclinación natural por el surrealismo y por el cubismo”. Simultáneamente manifiesta un interés por el estudio de las obras artísticas de las culturas precolombinas. “Ellas me han interesado por dos razones. Una era la posibilidad que me brindaba de reconocer una tradición plástica autónoma en esta parte del mundo y la otra el reconocimiento de las formas que nos llegan desde nuestro propio pasado”. Surge de este modo su atracción por las culturas Chavín, Chancay y Paracas. Citemos de paso que Fernando de Szyszlo realiza su primera exposición en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima en 1947, que frecuenta la peña Pancho Fierro y a José María Arguedas y que su segunda exposición, con Jorge Eduardo Eielson en la Galería Lima en 1948, significa el inicio de un lenguaje artístico de avanzada que se aparta de las reglas del indigenismo y del academicismo de su época. En este largo periplo, desde 1947 hasta nuestros días, Szyszlo va a elaborar esa maravillosa alianza entre lo antiguo y lo moderno, tendiendo un puente entre la abstracción europea y el arte prehispánico, vestigios que pueden rastrearse como una reminiscencia o una nostalgia en sus telas. Es importante subrayar

que esta puesta en valor del mundo prehispánico no adquiere una forma de nacionalismo pictórico, hecho que además no sería garantía alguna de logro. Entre el cubismo y la abstracción de los años cincuenta, su obra se recrea de las influencias de Miró, Klee y la maravilla de las telas de la cultura Chancay. Es conveniente citar esta última influencia porque el recurso creativo de la costa peruana es un *continuum* que puede observarse en sus obras hasta la actualidad. Economía de medios, pureza y levedad de formas, sobriedad del diseño, como la suavidad de los arenales de Chancay, de Lurín y el misterio del mar.

Los elementos formales de su obra nos descubren a un artista de cambios, evoluciones serenas, tranquilas, sin mayores violencias y estridencias. Como un artesano, en el trabajo del taller, su preocupación constante ha sido el rechazo de la superficie uniforme. Dibujar, colocar la textura compuesta de polvo de mármol fino y, luego, la pintura. Un enlace de la materialidad pictórica con una vinculación a la tierra y a la realidad. Un juego visual complejo que se hace más patente en la serie “Mar de Lurín” del que queda como testimonio el mural titulado *Sol negro*, que preside el exterior del auditorio de la Universidad de Lima. A la importancia de la textura hay que citar la menor relevancia concedida al color para lograr en sus cuadros el planteamiento del “contraste” entre la luz y la sombra, las tinieblas y la claridad, lo oscuro y lo claro. En ese sentido, el color para Szyszlo tiene un valor secundario y sólo actúa para agudizar y hacer vibrar el contraste de luz y sombra. “El color viene fácil mientras que la composición del claroscuro provoca partos difíciles” (cita del artista). Volviendo al terreno del color, el contenido del negro es para el autor el misterio y la magia y nos recuerda, como Tintoretto, que el color más hermoso era el negro. En cuanto al manejo del espacio

abierto y el espacio interior ha oscilado siempre entre el paisaje y la habitación. Los interiores son cuartos de sacrificios o cámara nupcial mientras que los espacios abiertos connotan los desiertos o la interpretación del mar. En lo que se refiere a la fascinación por lo primitivo, Szyszlo la sustenta en una sociedad que ya no puede alcanzar la grandeza del Giotto o la descripción del desnudo en *La primavera* de Botticelli. Tampoco el arte contemporáneo es la tragedia de Rembrandt –nos dice– que ante la muerte de sus seres queridos lo hacen muy cercano al mundo desesperado en que nosotros vivimos. Aquí es donde mejor podemos entender la actitud del artista y del hombre Fernando de Szyszlo, cuando afirma que: “Rembrandt era un persona completa y su mundo por trágico que fuera era un mundo sólido. El nuestro es un mundo deshecho en donde no tenemos nada en qué apoyarnos”. Y cita a Valery: “He sido sacado de la nada en donde estaba nulo y tranquilo para ser arrojado a este carnaval extraño”. Por ello el homenaje a la orfandad del hombre en el concepto acerca del amor y la muerte. Nos dice:

Para que la vida tenga un máximo valor es necesaria la muerte. La vida vale tanto porque existe la muerte. Lo importante para mí es que la contraparte de la muerte no sea la vida sino el amor. El amor engendra vida, está antes que la vida y hoy que sólo se practican religiones, las únicas puertas que nos quedan para escapar de la ferocidad humana de la condición humana son el arte y el amor. Son las posibilidades que nos permiten un contacto con lo sagrado que está todavía al alcance de los hombres.

Estas líneas nos dicen mucho del artista y del hombre, de su sensualidad y de su orgullo, como de su sencillez. El hombre es el único que puede sentir el erotismo, experimen-

tar la sensualidad sin fecundidad. Posición cercana a Bataille, en su teoría de las fuerzas más oscuras, que con más ímpetu luchan contra la muerte. Y el amor es una batalla “y para que sea total tiene que haber una transgresión”. Una insistencia, un recuerdo de Jorge Luis Borges cuando afirmaba que “las religiones son una rama de la literatura fantástica”. Mundos creados por el hombre en su esfuerzo por apoyarse en algo para no morir de angustia... para no morir.

Esta búsqueda del hombre, este retorno al legado del Perú antiguo es la base de la contemporaneidad de su arte. Un lenguaje de idiomas híbridos, un inconsciente, un interior oscuro que, en su caso particular, incluyen las huellas del cubismo y del Perú precolombino. Una modernidad que mira la realidad descaradamente para aceptar que nuestra alma es una “selva oscura”, como afirmaba D.H. Lawrence, a fin de multiplicar las confidencias del abismo interior. Pero en su arte, esta teoría se manifiesta en un nivel cuya estrategia es una técnica que mantiene al espectador a una distancia de su mundo, a obligarlo a observar lo que la muestra y no conceder un facilismo, dejando al espectador con la impresión de que algo esencial resulta siempre oculto. “Una pintura que no se entrega, replegada sobre su propia intimidad, que desdeña la complicidad sensual y exige al espectador una contemplación más ascética” como la definió Octavio Paz. Ésa es la función y el mensaje –no siempre inteligible– de su obra, una representación plástica como una exposición alegórica, un mundo de refinamiento y armonía mental que recoge dos mundos, su historia, su cultura. Dos tiempos, dos actitudes vitales en la unidad del arte. Una pintura que no sólo habla a los sentidos de la percepción sino también a su inteligencia y a su cultura, como afirma Mario Vargas Llosa. Esa intensidad manifiesta en nuestras culturas antiguas, en los temas de la vida y de la

muerte han construido sólidamente una confesión y una profesión de vida y de arte. Un respeto a sus influencias, tanto de escuelas o de maestros –como Tamayo–, que forjaron ese camino, y una manera de suscitar la presencia histórica en una imagen manipulando la luz y, sobre todo, la textura de la superficie.

Una parte más amplia y significativa de su obra que propone una lectura icónica del vestigio, lo que equivale a decir que su pintura, al sumergirse en el tiempo, intenta alcanzar y rescatar al hombre del Perú antiguo y con él la constelación de signos que le fueron propicios (Javier Sologuren).

El tiempo telúrico ha forjado las series por las que ha ido atravesando su fecunda obra: “Runa Maci”, “Imago”, “Interiores”, “Waman Wasi”, “Camino a Mendieta”, “Casa de Venus”, “Noches estrelladas”, “Cuarto de paso”, “Anabase”, “Mesas rituales”, “Canto de la noche”, “Mar de Lurín”... Un modelo de temas y opciones, como una búsqueda nueva, vigorosa de la vida, del misterio, como dice Raúl Chávarri:

Un lenguaje que escape a todas las tentaciones propias de la abstracción y que establezca una comunicación directa con el mundo de las emociones y de las sensaciones más difíciles de definir y de investigar. Un símbolo que para el artista americano es distinto que para el europeo. Esos símbolos son instrumentos, herramientas, objetos herméticos y misteriosos con los que el artista se dirige a lo incognoscible, hacia el pasado que es un enigma, hacia la interpretación de un presente siempre inexplicable, hacia el enfrentamiento de un futuro convocado bajo el signo de la zozobra (Gaceta de Arte-Madrid).

La posición de Szyszlo, como artista y como hombre latinoamericano, ha quedado establecida en las actas del Simposio sobre Arte y Literatura Contemporánea de América Latina, celebrado en 1975 en la Universidad de Austin-Texas:

Creo que en los mejores casos el arte de América Latina ha cesado, no digo ya de soñar, de interesarse en lo que fue considerado hace algunos años como su puerta de salida: que directores de museos o críticos de Europa o los Estados Unidos lo descubrieran; y ha superado al mismo tiempo sus dos más graves tentaciones. La tentación de remedar para ser aprobado y la de perderse en un folklorismo banal que finalmente buscaba por otro camino, pero con igual ingenuidad, la misma aprobación.

En verdad no es claro analizar lo que ha sucedido en la pintura en estos últimos 25 años, por la complejidad del fenómeno plástico en América Latina y por el curso que los acontecimientos mundiales han dibujado y moldeado en el futuro del arte, incierto como precario, de nuestros días. Nada mejor que sus propias palabras para condensar estas dificultades y presentar la condición de ser artista:

... tratar de oponer a un sueño, a una idea, un pedazo de materia palpable, física y corruptible. El producto final importa menos que la necesidad de realizarlo... es difícil decirlo, pero en todo caso no se produce sin malestar o dolor. Creo que en un trabajo como el que hago se vive una cacería nocturna en la que uno camina a tientas.

Hace muchos años que esta cacería se prolonga y los indicios, como bien él manifiesta, lo impulsan a seguir buscando en ese camino. "A veces pienso que podrían haber aplacado la angustia del cazador que era hace tiempo atrás, pero ca-

da día me convenzo de que lo que queda del trabajo son los despojos de la batalla, no su botín”.

Estas palabras, que lo reciben como un miembro del claustro de la Universidad de Lima, han tratado de manera apretada de ofrecer un panorama breve del pintor, del artista, del hombre como de la identidad peruana a través de una actividad vasta donde se pueden reconocer los trazos de una obra en sus pinturas, en sus escritos, propuestas, diálogos y en cierta medida las conversaciones que nuestra amistad han permitido. Es el reconocimiento a un artista latinoamericano filtrado difícilmente en su fuerza creativa, en su orgullo como en su sencillez y amistad.

Hace cincuenta años los hombres dudaron en aceptar que podían existir otros creadores de aquéllos que se expresaban por las palabras, las notas y las imágenes fijas. El arte, desde hace mucho tiempo, implica la inmovilidad. Como la belleza en Baudelaire, ellos tenían horror al “movimiento que desplaza las líneas”. Ha pasado mucho tiempo para aceptar que los *mobiles* de Calder eran obras de arte. Si Ricardo Grau impuso el abstracto y su lucha se agotó en abrir no sin dificultades ese camino, Fernando de Szyszlo ha dirigido la gran maniobra de estructurar dos mundos diferentes en una realidad sustentada por una cultura extensa y su historia. Sus telas se inscriben en la memoria, saltan la fatuidad o el adorno y se imponen a la precariedad del tiempo. En una era donde el artista para realizarse no depende sólo de él mismo, sino del dinero, de las teorías de ocasión, o del prestigio y la vanidad de la fama, será siempre extraño poder ser un gran artista. Éste es un reconocimiento de que a pesar de todo ello, Fernando de Szyszlo ha logrado serlo. En lo más sencillo, en su humanidad, con una vitalidad y una sonrisa que, sin querer, lo hacen el gran pintor americano de este siglo.

Silvio De Ferrari