

TRES INSTANTES EN EL QUEHACER DEL ARTE CONTEMPORANEO

Por Carlos G. Cañas

*El ángulo agudo de un triángulo en contacto
con un círculo no es menos efectivo que el dedo de
Dios en contacto con el dedo de Adán en la pintura
de Miguel Ángel.—Kandinsky*

Cuando el impresionismo, en su gran momento, jugaba al niño grande de ojos verdes y sonrosada piel, para el arte de pintar, sutiles vivencias vaticinaban la presencia de nuevas estructuras.

Nuevas estructuras, cuyos sucesos diferenciales, demandaban una fuerza mayor, sobre la problemática del quehacer del arte

Tales vivencias, con su punta de causas y efectos, horadaron profundamente, las ya frágiles columnas del edificio impresionista. Y todo, para formular, desde ese mismo momento, una serie de angustiosas preguntas frente a lo que es en sí, la realidad de la pintura, como cosa

* A Julia Díaz, por el entrañable respeto que tiene para mi pintura y mi persona.—Cañas

en sí misma. Y este preguntar sobre lo que es en sí la realidad de la pintura, inicia su contestar, en unos cuantos pintores, que emergen del seno impresionista.

Tales pintores, hábilmente amamantados en las inisaciones del impresionismo, así como de los últimos reductos del naturalismo dieciochesco; surgen de sus propias consecuencias, mostrando en su hacer pictórico, la solidez de un pensamiento insuflado de vitales vaticinios. Pensamiento que a su vez, era favorable hacia el futuro, en cuanto a una sólida estructuración de la pintura.

El impresionismo, en su glorioso afán de aprisionar el color dentro de la misma fuerza energética de la luz, caminaba sin quererlo, a su fracaso. Mas aún, cuando basaba sus poderes sobre la fusión de la óptica y la naturaleza, graciosamente se perdía en su propio pensamiento pictórico.

Con tal pensamiento, inconscientemente los impresionistas, se acercaban a las dulces delicadezas de la pintura del siglo XVIII, antes de la Revolución Francesa. Y se acercaban, sin propósito alguno, sin programa establecido, a una nueva valorización del recocó. Si bien no en lo temático, bien en la ligereza y en el "bonitismo" del color.

o O o

Monet, el niño grande del impresionismo, azucarado hasta la médula, nos llena de tarjetas postales y de etiquetas de perfumería; más para el desmayo de las damas, que para el goce estético.

o O o

Los naturalistas primero; luego los *airélibristas*, dotaron a la pintura de una apariencia de lo real, de lo existente. Dotaron así a la pintura de experiencia: cabe decir, de una persistencia de la ilusión, del mimetismo. No obstante, tal experiencia fue positiva. Tuvo su razón de ser. Y tuvo tan razón de ser que prohió nuevas directrices. Directrices que después de las aventuras de los pintores paisajistas ingleses, como Turner y Constable; así como la dorada miel de Corot, higienizaron la pintura, dotándola de aire y luz. Lo físico, el color acie de lo humano, tomaron para sí, el hábito de la higiene. Se hizo en la pintura la luz. Y con la luz el aire. Y con el aire y la luz, el baño y los perfumes. Después, el oro pulverizado de los impresionistas. Luego su lucha determinada, destructora radical del glorioso pasado. Lucha sin lugar a recetas y a los "bálsamos" de los "brujos" y los honorables boticarios.

Y por último la decadencia del impresionismo. Decadencia debida a su debilidad conceptual.

Es entonces, cuando dentro del anillo del impresionismo, un número de pintores proponen su codificación. Y de aquí surge un nuevo tipo de gimnasia. Gimnasia cuyo ejercicio, promueve milagrosos cambios. Y donde antes había fragilidad, la fuerza crece favorablemente. La savia se vigoriza y surge del impresionismo un nuevo ramal del arte. Surge así, el rosa verde Renoir, el simbolista y tristemente olvidado Gauguin; y Toulouse, el cronista admirable del París finisecular. Y dentro y fuera de ellos, Cézanne.

o O o

Con Cézanne tenemos, un primer instante en el arte, que abre las posibilidades a la puesta en escena del cubismo. Digamos en verdad, que la pintura nacida del milagro Cézanne, se aparta de la plástica para tornarse pintura, y pintura nada más. Con Cézanne la pintura ya no es el común denominado académico del volumen plástico, del volumen articulado, del volumen escultórico. Tampoco será el pintar tan solo un dibujar, como más adelante lo será genialmente con el proteico creador de monstruos: el español Picasso.

o O o

Dibujar fuera de lo plástico, fuera de lo escultórico y del modelado, es hacer pintura. Y es aquí donde nos llega Cézanne, inmenso, grande. Cézanne dibuja. Pero no dibuja el volumen por excelencia. No modela con el modelar redondeado de los clásicos, sobre los valores físicos de un torso o de un Peñón. Pese desde luego, a su amor por los clásicos.

Cézanne no es sensual, piensa como Leonardo, que la "pintura es cosa mental".

Cézanne dibuja como pinta. Dibuja por valores tonales, por enfoque de colores locales y sus armonías contrastantes. Armonías sometidas a una proporción del espíritu y de la razón, más que a la presencia física de las cosas. Cézanne nos enseña una nueva manera de la perspectiva, valorizada ésta, a base de acordes tonales. Cézanne no emplea su sensibilidad en el ajuste de una línea y de una sombra. Tampoco hace uso de las medias tintas hacia una media sombra, ya que el empleo de tales ajustes, solamente llevan a la gran mentira del ilusionismo pictórico: el volumen.

La historia del arte nos demuestra que, en varios períodos del arte, el arte no solamente ha sido emoción, comprobación y lirismo, sino también que razón. Y sabemos, que tanto la emoción como la razón, también son créditos variables, dado el tiempo en que se gestan sus esfuerzos técnico-creativos. Y así, por supuesto, nuestros gustos también varían, y varían en cuanto al tiempo en que vivimos. Siempre y cuando estemos de acuerdo, y de común acuerdo, a este lo que es el ser de nuestro tiempo.

El amor por ejemplo, siendo complejo y oscuro, suele ser entendido y sentido con mayor claridad. El amor, no obstante, es el mismo, desde la prehistoria hasta nuestros días. Pese incluso, al traje corte inglés, con el cual escondemos nuestra pureza.

Sin embargo, el amor va desde lo emocional a lo mental. Y por tanto, los modos varían. Pero . . . aunque los modos cambien, siempre seguimos amando, ahora tristes, ahora alegres, o bien con toda la fuerza de la sangre, o con una delicadeza imperativa . . .

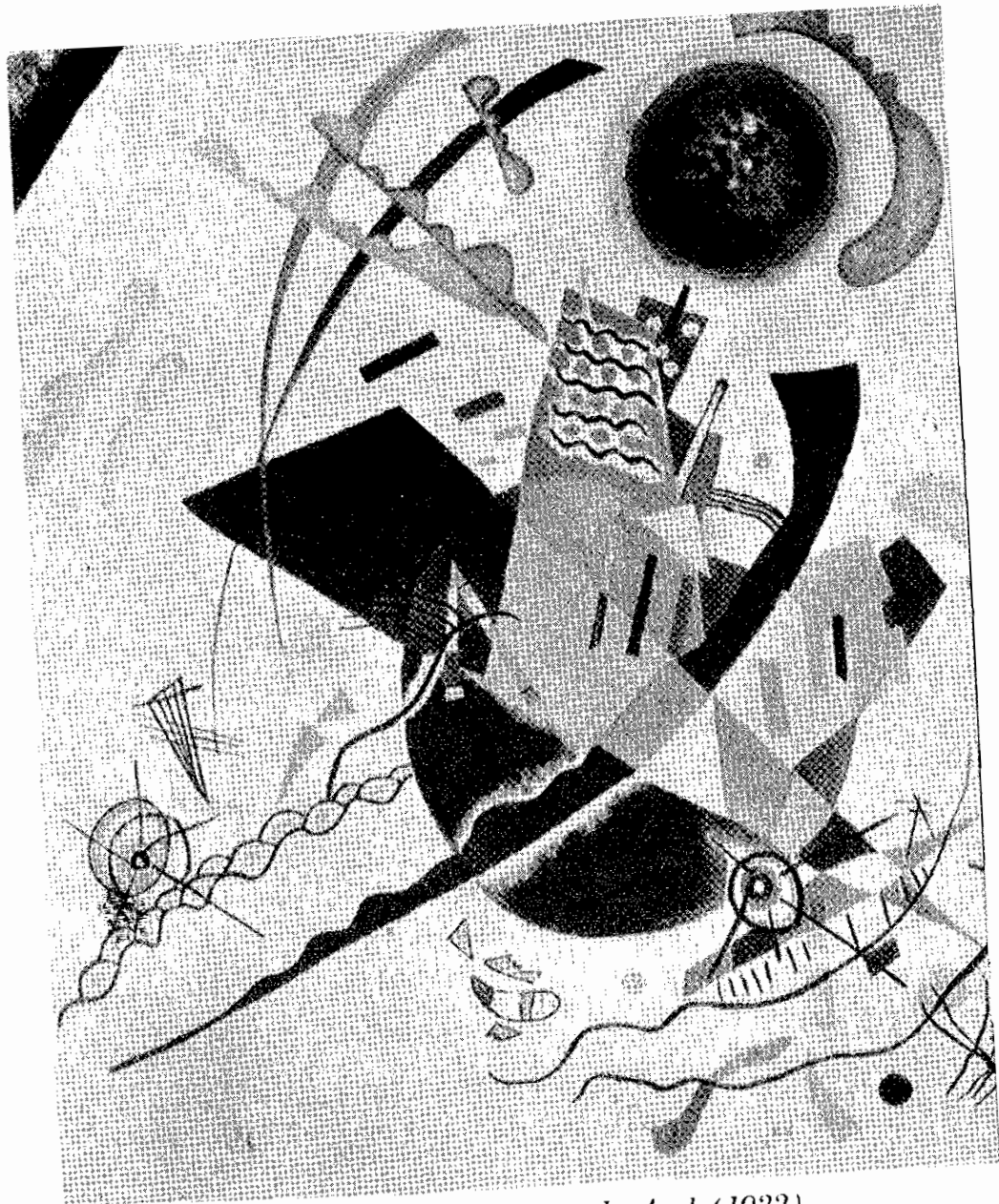
Así, desde luego, amamos todo lo que en la vida merece, no la aprobación, sino el calificativo de ser amado. No obstante, el amor que prodigamos por las mismas eternas cosas, lo prodigamos con un amor de hoy, sin pasado, limpio y nuevo. Limpio y nuevo en su ser actual, en su ser actualidad, en su ser hoy. Empero, el amor como el arte y la libertad, es de ayer como lo es de hoy. Y por eso, por el amor, creemos en la libertad de hacer. Siempre y cuando tal libertad de hacer, sea la propia de una realidad social vivida en hoy y no en pasado. De aquí el arte y sus *modos diferenciales*

o O o

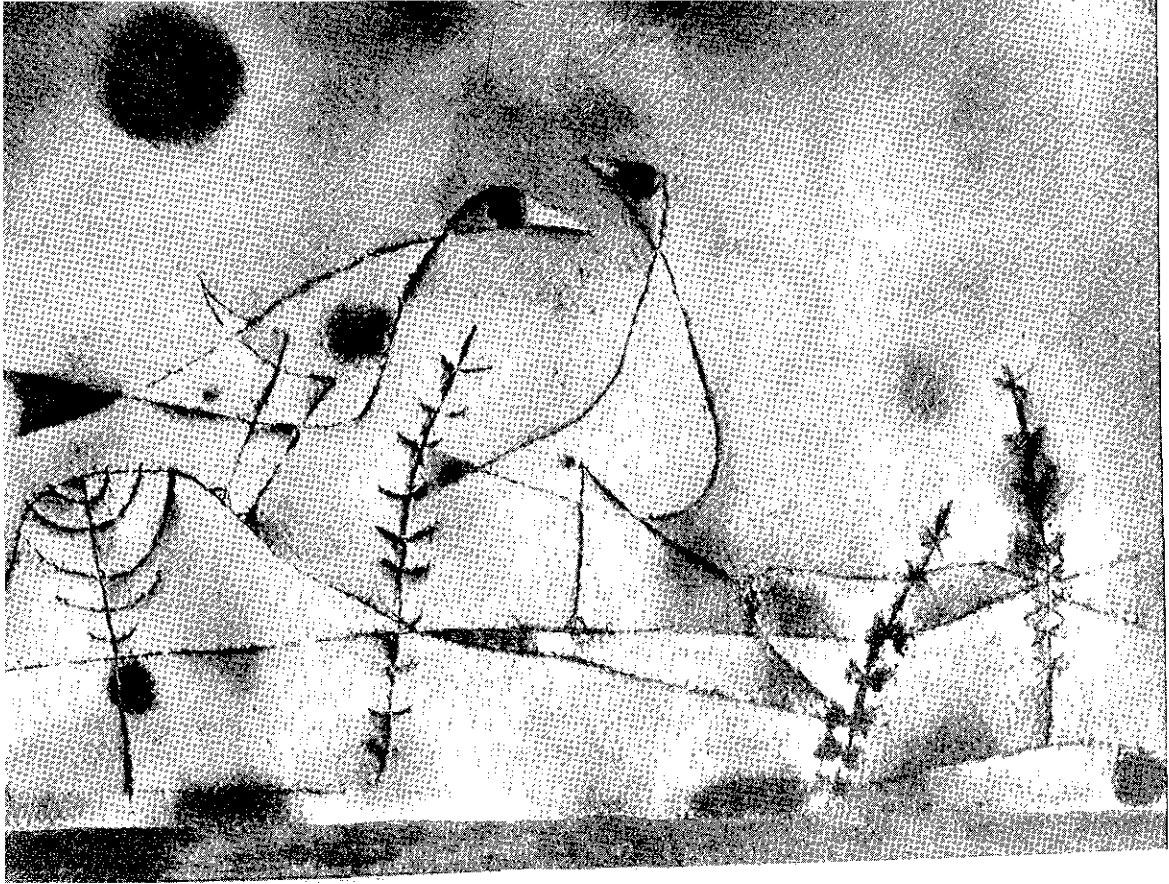
Cézanne, en todo su caminar artístico, desde sus flores de papel, desde sus paisajes y sus bañistas dislocados, incluyendo unos cuantos arlequines caros a Picasso, siempre se manifiesta en una voluntad determinante. Voluntad que viene a significar, la coherencia del mundo conceptual que lo determina como a un pintor, dentro de su propia causa de ser pintor. Causas ausentes de la mera apariencia sensorial de ese otro mundo: el del ilusionismo. Ilusionismo cuyo mimetismo modelo-igual-imagen, destruye la realidad de la pintura. Ciertamente es que Cézanne no destruye el mundo de la realidad circunstancial, como el hombre y su ambiente. Pero tampoco enfoca tal realidad circunstancial, dentro de una simple copia. Ya que dentro de los valores cuantitativos y cua-



Richelieu — Cezanne



W Kandinsky — Círculo Azul (1922)



P. Klee — Perdices Blancas (1922)

litativos, existe la transferencia de tales modelos, hacia una esfera superior, privativa del arte. Siempre y cuando al arte lo entendamos como creación

La imagen pues, de un mundo conocible, existe en la pintura de Cézanne Pero entre lo conocible y lo mimético prima la diferencia Y es precisamente ese estado diferencial, el que da a la obra de Cézanne, su derecho a la transformación o mutación de las cosas, por otros equivalentes. Equivalentes que ya no nos es posible juzgarlos, dentro del mimetismo modelo-igual-imagen

o O o

En la pintura de Cézanne no existe la alegoría, ya que sus símbolos son concretos Entendemos aquí como símbolos, durante este período del arte, las transposiciones de los hechos naturales por equivalentes pictóricos. Son pues, símbolos definidos en la constante de su pensamiento. Lo emocional lo aflora de lo interno, de lo invisible, y no de la piel de la naturaleza. Y esto solamente se puede definir, como un pensar de la pintura

Sus estructuras son de una rigurosa formación geométrica, en cuanto a los accidentes naturales de las cosas tratadas Pero no nos equivoquemos. No se trata de una geometría aplicada Sino más bien, de una geometría emanada del espíritu mismo de las cosas, y no de la simple descripción de las mismas cosas. Es una geometría gozosa de su clara coherencia Y tal geometrización, tal espíritu de coherencia, se encuentra flotando en sus composiciones, por las vivencias de su objeto de hacer arte

“Pintar —decía Cézanne— es registrar sensaciones coloreadas . . . no hay líneas, no hay modelado, no hay mas que contrastes Cuando el color tiene su riqueza, la forma tiene su plenitud”.

SEGUNDO INSTANTE

Cézanne con su pensamiento, establece el derecho de ver en la naturaleza, “el cubo, el cilindro y la esfera”. En 1908, tanto Braque como Picasso, movidos por estados mentales diferenciales, dan validez a lo preconizado por Cézanne, en su pintura No obstante, la pintura, dentro de su despliegue en pos de la libertad creativa, exigía nuevas posiciones Posiciones, que después de Gauguin y Van Gogh, así como de la concentración colorística del fauvismo, habían creado una serie de

créditos en beneficio de esa añorada libertad. Libertad establecida en lo propiamente creacional del arte. De estas posiciones, de estas inquietudes, parten directamente Braque y Picasso. Más adelante, Juan Gris, como un solitario, gritando la matemática de su pintura.

Picasso, melancólico, romántico, azul rosa y buho al mismo tiempo, se aprovecha de la geometría euclidiana del solitario de las manzanas, partiendo del expresionismo. Partiendo de ese expresionismo subjetivo, donde un secreto amoroso más pensado que sentido, le proporciona a Picasso un entendimiento práctico y sutil con la miseria.

Braque por su parte, sale del fuego, al cual Matisse había sometido a la pintura, desde sus ventanales de armónicos colores primarios. Pinturas sonoras las de Matisse, dominadas bajo el signo de la síntesis dibujística y la ausencia de presentaciones materiales. Braque, salido puro del grosor del fauvismo, recordando muy de cerca a Cézanne, se inicia en la geometría del paisaje y su valorización tonal. Braque, que "ama la regla que corrige la emoción", busca de esa manera, la coherencia forma-color, para escaparse de la apariencia sensible de las cosas. Entre 1907 y 1908, Braque y Picasso se encuentran. Un mismo camino los reúne. Las "Señoritas de Aviñón" de Picasso, y el "Gran desnudo" de Braque, plantean una nueva estructuración en la pintura. Mas adelante son unos paisajes, en los cuales, dentro de un espacio establecido, espacio virtual, se suman los rectángulos de las formas naturales de techos más árboles.

Este encuentro entre ambos pintores, en relaciones a idénticas soluciones, marcaba un principio, de lo que iba a ser el cubismo. Principio que vendría a marcar una problemática el simple pintar y el hacer arte. Principio en fin, zazonado con una salsa monocromática, para poder pasar con alegría la futura Picasiana de ídolos negroides, y patatas a la española. Significando así, un plato inicial y delicado, que desembocaría en la estructuración del cubismo.

Y así nace un lenguaje nuevo en el arte de la pintura. Lenguaje que se aleja de la apariencia física del hombre como representación. Pero sin alejarse, desde luego, del ser del hombre, ya que es el hombre quien hace el arte.

Por tal razón, el cubismo nos enseña, dentro de su propio y natural lenguaje, la realidad del espacio pictórico. Nos enseña, dentro del espacio bidimensional del cuadro, el juego de relaciones entre las formas y el color. Y de esto nace un nuevo concepto que nos afirma de una vez por todas, que una pintura realista, solamente se posesiona de una ima-

gen, doblándola entre la realidad y lo sensorial, y que por tal razón, representa una falsedad. Y que tal falsedad radica en el mimetismo. Movidos dentro de la energética de tal concepto, los pintores cubistas, en sus razonamientos pictóricos, buscaron la realidad del arte y no de las cosas, dentro del mundo de las estructuras de lo existente. Pero tales cosas, llevadas, no a través de una relación subjetivista, sino más bien, llevadas tales cosas, dentro de un mundo de ordenaciones sobre la *realidad* de la pintura, y no sobre el centro mismo de la realidad aparental. Para lograr estas ecuaciones, el cubismo se vale del rectángulo, del cuadrado y de las fuerzas creativas de las líneas. Cabe decir, leyes del espacio pictórico.

El cubismo, generalizado, utiliza las características de las cosas, o bien las propiamente abstractas. Y de esta manera, por medio del color, construye articulaciones, donde la verdadera plástica se asegura, como ordenación vital entre espacio y forma. No se trata, por supuesto, de la plástica entendida como volumen real o escultórico. Se trata de la verdadera plástica, como valor estrictamente pictórico, sensorial y mental a la vez.

Se trata, al mismo tiempo, de valores tonales que acusan por sí mismas, profundidades pictóricas. De valores que acusan salientes, pero desde el mismo plano, o bien fuera del plano, cuando lo táctil, por medio de textura, expresa su propia realidad existencial. Realidad existencial en cuanto a que es materia transformada en arte, por una voluntad de trabajo.

TERCER INSTANTE

Diríamos, que el arte en sus innovaciones, es producto de una sensibilidad y de una experiencia nada común, sobre los sucesos claves, que en cada tiempo, establecen la validez vivencial del arte. Cabe decir, los sucesos claves, que evitan el empobrecimiento del arte, sacándolo de los compartimientos estancos y reiterativos, en cuanto a las evocaciones del pasado.

Muchos son los nombres, muchos los pioneros, que de una u otra forma, investigaron sobre el espacio pictórico y la no figuración. Y todos, llenos de verdad, trabajaron hacia una finalidad determinante: finalidad de hacer arte.

Todos estos hombres, en busca de su finalidad de hacer arte, vieron que tras las puertas del cubismo, afloraba una nueva realidad expresiva en lo recóndito del arte. Y desde ese momento, todos los esfuerzos aisla-

dos, se encaminan hacia un encuentro con lo irracional, o bien, hacia el mundo de la coherencia del ser del arte

Y en la búsqueda de esa expresión, donde el objeto sensible iba a ser tratado más por dentro que por fuera, el cambio se deja entrever. Y en ese partir de un subjetivismo, que era buscar en la angustia la realidad; la verdadera realidad del arte se mostraba en los resultados de una serie de aventuras personales. Aventuras que por causas determinantes en un tiempo de avances sociales, industriales, económicos y científicos, buscaban la realidad de lo invisible: lo espiritual en la dinámica.

KANDINSKY

Toca pues, al alma eslava, dar principio, o razón de ser a lo actual en el arte

Kandinsky, movido por una espiritualidad y una cultura específica, nos muestra una nueva confrontación visual, del fenómeno de la pintura.

Un cierto dinamismo transmitido a su personalidad, lo lleva a descubrir, el cuerpo pictórico de lo invisible. Registrando, especulando de noche y de día sobre su propio pensamiento, lo lleva a descubrir nuevos signos para el arte.

Horada la piel del objeto, porque intuye, porque sabe, que dentro de la piel de las cosas, existe algo que es distinto a ellas mismas. Y no busca la máquina orgánica de las cosas. Busca lo invisible para hacerlo visible con letras nuevas. Con esas que no dicen esas y que tienen una forma distinta, busca una dinámica diferencia

Su alfabeto pictórico, se lo constituye de exquisitos alimentos. De alimentos extraños pero coherentes. También utiliza fuerzas nuevas. Fuerzas que emanan de un concepto puro del arte. De esa manera, parte de la dinámica retenida del cubismo analítico, así como de las líneas fuerzas del futurismo mecanizado. El azar por su lado, le presta su camisa matinal, para que se vista de intuitivo. Kandinsky, poseído de la idea de una pintura sin objetos, pinta y escribe dos libros: "De lo espiritual en el Arte" y su "Punto y línea frente al Plano". De sus primeras acuarelas abstractas, denominadas improvisaciones, llega con el tiempo, a sus grandes telas dinamizadas. Su mundo lleno de música y de "antagónicos triángulos", juega maravillosamente, con líneas y puntos entre lo continuo y lo discontinuo.

En su pintura, para establecer la objetividad de lo invisible, se vale de múltiples elementos concretos, hasta dar con la médula de su propio mundo. Mundo donde hace aparecer toda una suerte de relaciones de formas y colores, creando la dinámica del espacio, de un gran espacio abierto.

“El punto —nos dice Kandinsky— es un ente invisible. Debe definirse por lo tanto como un ente inmaterial. Considerado en términos materiales, el punto se asemeja al cielo”

MONDRIAN

Mondrian, hijo del cubismo, nos lleva a una rigurosa medida de lo abstracto, marcando un concepto diferencial al de Kandinsky. Desde su compromiso con el cubismo analítico, comienza la búsqueda, sobre la base de un pensamiento, no común en la pintura. Pensamiento pictórico, donde para siempre, lo anecdótico y el delirio de lo subjetivo, ya no tendrían cabida. Sólido pensamiento, en cuyas disciplinas, la pintura se torna un dogma de fé, en virtud de las tensiones dominantes, propuestas por el uso de las líneas verticales y horizontales.

En sus catedrales y sus árboles, Mondrian nos muestra el inicio de una mística, que lo llevará al dominio mental de la pintura. Al dominio de los valores puros, en contra de todo lo que signifique las secuencias de la representación figurativa. Por tanto, su pintura parte de un principio sustancial, que consiste en despojar al objeto de su envoltura, para poder llegar así, fuera del objeto mismo, a la plenitud de la forma y el color, sobre un plano o continuidad de planos.

Fortalecidas sus ideas por la efectividad de su trabajo pictórico, varía el contenido de su concepción inicial, a sistemas de mayor rigor mental. Sistemas que van en pos de definir en la constante de sus signos y de su inventiva, el diagrama de sus estilos.

Así vemos su paso. De sus catedrales y sus árboles, más signos que presencias, pasa a una serie de valores aritméticos. Sus telas, en este período, se pueblan de signos más y de signos menos; así como de minúsculas arcadas, sobre ligeros y entonados campos colorísticos. Campos colorísticos y signos, dirigidos en ese momento, más que por la fuerza del espíritu y de la inteligencia, por la circunstancia del mundo sensible que lo rodea. Luego, ya maduro su pensamiento, se desprende de todo romanticismo y de todo confrontar. Para de esa manera, poder medir su fuerza en una aventura plena, a la cual solamente sucumbirá con su muerte.

En la pintura de Mondrian, el color tiene un papel importante, en la medida de que su color, no es el producto emocional, de una sensación confrontada sobre una relación óptica natural. Su color será, por tanto, un color racional. Será pues su color, un color programado en sí mismo. Un color en íntima relación, con el contenido de sus signos, de acuerdo al programa de su dinámica del espacio.

Y esta dinámica del espacio, en Mondrian, es la solución lógica, racionalista, hacia la permanencia de una nueva realidad de la pintura. Realidad cuya pureza, genera tensiones vivenciales, como producto de una armonía suprema. Armonía dominada por Mondrian, en su constante del ángulo recto.

Entre la pureza de sus espacios grises, naranjas, azules, amarillos, y negras barras, místico, nos lega su pensamiento: "La realidad —nos dice— es entendida como la manifestación plástica de las formas y no de los acontecimientos de la vida".

KLEE

En 1902, Klee escribe lo siguiente: "Es al mismo tiempo motivo de gran desconsuelo y una gran necesidad comenzar por lo más pequeño. Necesito ser como un recién nacido, que nada sepa sobre Europa. Nada. Ningún acontecimiento de los poetas, no ser pulido en ninguna dirección, partir del principio por decirlo así" Y este está en el principio de las cosas, en la fábula, el ensueño y la duda, constituye para Klee, su acto de fe en el arte. Acto de fe que le proporciona la llave del mundo de lo fabuloso. Donde en una constante evolución, aligera el peso de las formas, para dotarlas, dentro de sus percepciones, de la gracia de la realidad de la pintura

Sus formas constituyen un programa asombroso. Un programa de formas continuamente nuevas, siempre inventadas. Inventadas, imaginadas, para clarificar la realidad del mundo interior.

Klee, iluminado todo por dentro, nos muestra un nuevo concepto de lo visual en arte: la dualidad de lo racional con lo irracional. En sus manos la noche se torna ojo, nave, hoja.

La pintura de Klee, se transforma gradualmente, hacia formas, cuyos atributos radican en lo abstracto. Participando la mayor de las veces, como constante de su quehacer artístico, lo irracional, dentro de su dualismo forma-objeto. Tal sistema de la forma-objeto, anticipa el nacer de dada.

Su pintura, no obstante, trabaja sobre el recuerdo, transformando, variando el suceso naturalista por la razón de ser de su maravillosa inventiva. Por lo expuesto, hay en su pintura, una recia voluntad de formas. Voluntad propicia para cambiar el potencial sensitivo de lo visto y lo sentido. Voluntad cuya escritura radica en la fuerza expresiva de un signo lineal y su cualidad cromática

Escritura que cambia totalmente, los contenidos materiales de la naturaleza, por otros contenidos, donde lo invisible registra su derecho a existir.

Klee, en su eterna búsqueda de lo desconocido, inventa el cuerpo de lo invisible. Especula y satiriza, cuando investido de lo irracional, descubre lo visible del mundo serio, donde los niños-ángeles caminan sin tocar la tierra.

Klee, con toda la fuerza de su ser espiritual, establece la validez de un nuevo lenguaje pictórico. Lenguaje que en su período de mayor fuerza creativa, se despeña en una serie de formas cristalinas y orgánicas. Formas con las cuales logra la claridad de su pensamiento, al conjugarse en un todo esplendoroso, idea, forma y espacio. Y de una vez por todas, dar grandeza a su mundo de las cosas pequeñas, en su encuentro feliz con la dinámica del espacio

CARLOS G. CAÑAS
13 Calle Oriente N° 158 San Salvador, El Salvador, C. A.

