

UNIVERSIDAD *de* México

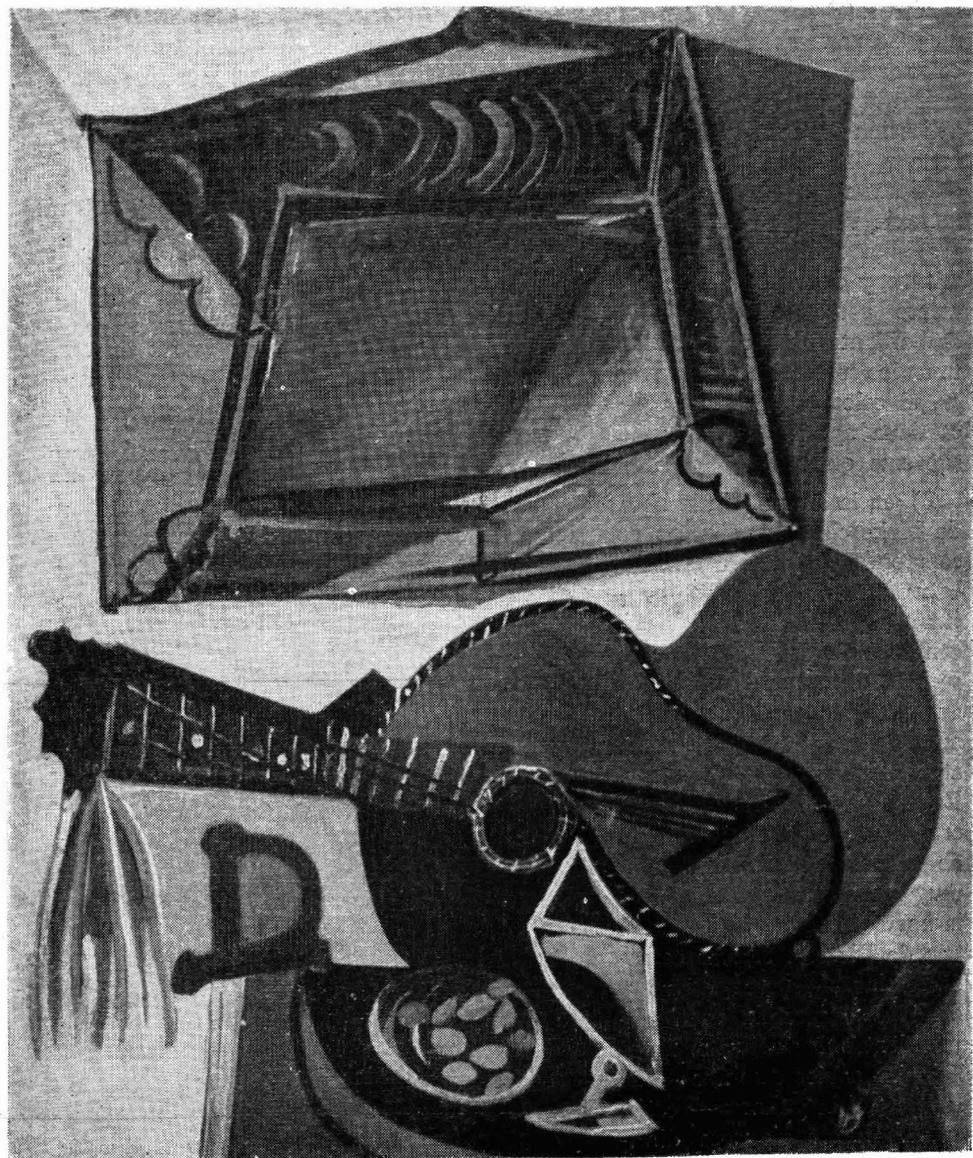
VOLUMEN VIII • NUMERO 11
MEXICO, JULIO DE 1954
EJEMPLAR: \$1.00

ORGANO OFICIAL DE LA U. N. A. M. • MIEMBRO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES

I

ZOLA escribió una vez: "Diríamos que el artista pintó sobre papel secante y que el aceite se extendió."

La creación artística es síntesis de lo sensible y lo espiritual. La realidad de la obra de arte es una realidad espiritual. El artista creador lo es en virtud de establecer relaciones sujetas a ley entre los materiales de que se sirve. Destruyendo el aislamiento de las cosas, las



V E R

Por Paul WESTHEIM

vuelve activas en el sentido de una idea. Les quita su ambigüedad, reduce la pluralidad de sus aspectos a un solo significado. Las dota de la capacidad de hablar al espíritu por conducto de algo espiritual.

Sin esa capacidad sería inconcebible que los hombres se entendieran al través de la obra de arte. De la masa confusa de elementos solamente sensibles cualquiera podría tomar lo que le placiera. La virtud de la obra de arte, en cambio, es someter la materia y los espíritus a una sola voluntad.

En la forma se manifiesta el conocimiento que el artista tiene de la esencia de las cosas; la forma le sirve para revelarla.

En lugar de seguir teorizando vamos a contemplar algunas obras de arte, pro-

El óvalo, domina.

Colores brillantes, matizados.

El artista aspira a la neutralidad.

curando descubrir la pista del proceso creador que tornó forma lo que había sido representación mental.

* * *

Empecemos por una pequeña investigación estética. Vamos a comparar una de las más importantes realizaciones de Oskar Kokoschka, *La borrasca*, con una naturaleza muerta de Picasso, *La mesa del torero*. Las diferencias radicales que hay entre las dos obras y que podemos comprobar a primera vista, residen en la disposición de la superficie y en la escritura pictórica. Se manifiestan:

1) en el colorido y la estrategia del color. En la obra de Kokoschka colores brillantes, tonos múltiplemente matizados, manchas de color que se compenetran mutuamente, produciendo un sinnúmero de subtonos. Una pincelada vigorosa, muy personal, que se despliega en grandes ritmos pictóricos. En el lienzo de Picasso colores opacos, apagados, colores sin matizar. Dentro de cada zona cromática de la superficie, el color está aplicado en una capa uniforme y todas ellas se hallan nítidamente determinadas: en ninguna parte se le permite al color rebasar los límites. El artista aspira, y no sólo en la aplicación del color, a una perfecta neutralidad. Es como si quisiera esconder tras impenetrable velo su pincelada, el grafismo específico de su escritura, y con ella su temperamento personal. Junto a la desbordante pasión que alienta en los colores de *La Borrasca*, el colorido de la obra picassiana aparece saturada de suprema quietud.

2) en la silueta. En la obra de Kokoschka las siluetas se componen de líneas rotas. No encontraremos ni en el conjunto ni en los detalles ningún contorno definido. Las formas se funden unas en otras. Vibra en ellas un continuo movimiento hacia adelante, hacia atrás, hacia arriba y abajo. En ese barroquismo de la escritura se expresa un máximo de vehemencia y dramatismo, muy adecuado al tema, que es la borrasca de la pasión. En la tela de Picasso, formas cerradas. Líneas fuertes, claras y concisas encarcelan cada objeto dentro de su silueta. También las azules sombras —del espejo, de la guitarra— están sujetas a esa rigurosa disci-



...La estructura plástica la distingue de la primera...

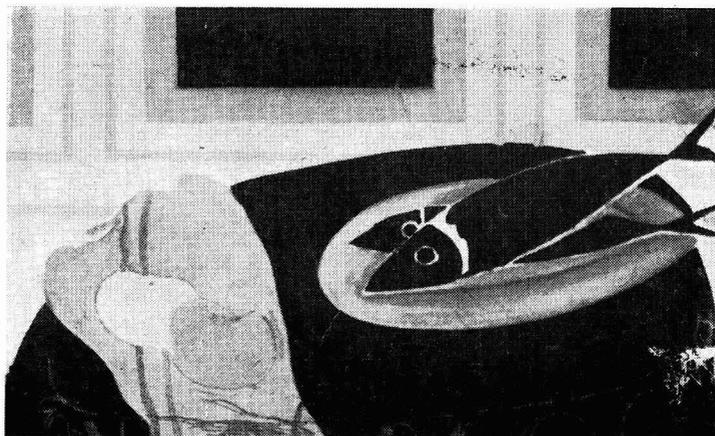
plina: adoptan una forma cerrada, geométrica. Ni las siluetas ni los colores tratan de salir de su propia zona, de penetrar en la contigua, de comunicarse con ella. Cada objeto está aislado, se destaca enérgicamente del fondo y de cada uno de los demás. Nada de emoción anímica; ya en la elección del tema se hace patente la voluntad de excluir toda motivación subjetiva: un espejo, una mesa, una guitarra, un plato con frutas, —en total un conjunto de objetos indiferentes. Lo que importa, lo que da a la composición su grandeza artística son los contrastes cromáticos y las relaciones de las formas, traducidas por el artista en unidad espacial. Una realidad captada con insuperable concisión y objetivismo.

El arte cubista se ciñe a lo ópticamente perceptible —según su nueva óptica. El arte

de Kokoschka y del expresionismo en general tiene sus raíces en la fantasía, en la visión. Está basado en las enseñanzas del Tintoretto, del Greco, de Van Gogh.

* * *

Un bodegón de Georges Braque, *Los peces negros*. Encima de una mesa cubierta de una carpeta negra, un plátano con dos pescados y, del otro lado de la mesa, dos frutas sobre una tela. Algunos cuadros colgados en la pared del fondo. Objetos reales, una realidad vista, hecha forma. Composición de óvalos y curvas en correspondencia. La curva de la mesa se repite en el contorno del plato y de las frutas. Un rítmico alternar de rectángulos —superficies azules y negras— articula la parte alta del cuadro. Ese negro reaparece en el negro del tapete y de los peces. El gris de la tela repercute en el gris



La regla que corrige la emoción.

azulado del plato, el amarillo grisáceo de la fruta en el color de la pared. Es conocida esta frase de Braque: "C'est la règle que corrige l'émotion". La regla, es decir la ley, la razón, que supedita la emoción a un orden, a una disciplina. ¡Espíritu formalista de París!

* * *

Una cabeza totonaca, de piedra: en su monumental expresividad documento característico del pueblo que creó los grandiosos yugos, hachas y palmas. Es una obra que invita al análisis formal. La superficie unitaria de que parte la concepción de Braque tiene en esa creación precortesiana un paralelo en la unidad formal del bloque, articulado por una ininterrumpida sucesión de zonas ovales parecidas entre ellas: el copete sobre la cabeza, que pasa en suave transición al óvalo del lomo de la nariz y a la masa ovalada de la región occipital; las cejas, la curva encima de los ojos y la de los labios. Las prominencias y depresiones de la masa producen un mismo ritmo. Hay que hacer notar que se evitan estrictamente otros elementos formales: rectas, ángulos rectos, ángulos agudos.

En lo temático, la segunda cabeza totonaca que reproducimos es casi idéntica. Exclusivamente la estructura plástica la distingue de la primera. Mientras que en ésta la dominante formal es el óvalo, la estructura de la otra cabeza recurre exclusivamente a masas horizontales agrupadas en torno de un eje vertical. Es horizontal la parte superior del copete y también los labios. La cinta frontal que remata el rostro por encima de la nariz es una forma horizontal, que se destaca plásticamente con una gran fuerza. La nariz, los surcos nasolabiales y la parte entre la nariz y el labio superior forman ángulos agudos. Las mejillas están transformadas en superficies planas; superpuestas a ellas aparecen las orejas, cuyo contorno reitera el del copete. ¿Azar o, como dice Braque, "la regla que corrige la emoción"?

* * *

La *Piedad* de Manuel Rodríguez Lozano, mural de la Penitenciaría, acusa la clásica estructura de triángulo. Las masas concluidas en sí mismas forman, por así decirlo, una

(Pasa a la pág. 12)

V E R

(Viene de la pág. 2)

pirámide, que descansa sobre ancha base y cuyo vértice es la cabeza de la Virgen. El rebozo une la cabeza con el cuerpo, convirtiéndolos en una sola masa de unidad plástica. A la derecha la silueta de la manga se continúa en la línea de las piernas. El segundo lado del triángulo lo forman las cabezas de madre e hijo y la pierna derecha de la madre. El eje central parte de la cabeza de la Virgen y atraviesa el cuerpo del difunto. Los pies abajo y la línea de remate del cuerpo exánime se despliegan en la horizontal. Otra horizontal es la de los brazos del hijo, brazos que penetran en el espacio, violentos e implacables, de duras aristas, que no saben de curvas, de las suavidades de la carne. Y con aristas no menos duras, no menos brusca y violentamente caen, casi en ángulo recto, los antebrazos. Las manos de la madre apoyan los brazos del hijo muerto, los mantienen en la horizontal, subrayan —forma expresiva— la inerte rigidez del cuerpo. El borde inferior de su blusa acentúa, una vez más, la horizontal. Todos los elementos formales están relacionados entre ellos y con el todo; a ninguno se le permite desarrollarse por sí solo, iniciar un movimiento que no esté legitimado por los movimientos de los demás, que no contribuya a intensificar y robustecer el desenvolvimiento espacial del conjunto. Todo está ordenado consciente y meditadamente. Todo lo que pudiera contradecir o contrarrestar este orden, está suprimido. Disciplina suprema, suprema parquedad en los recursos expresivos. Colores fríos, opacos. Ningún tono vivo, nada de brillantez. Sumisión al destino, dolor sin queja. Para expresar lo que quiere expresar, el artista recurre a valores funcionales, al lenguaje de la estructura, a la consonancia y el contraste de líneas y colores.

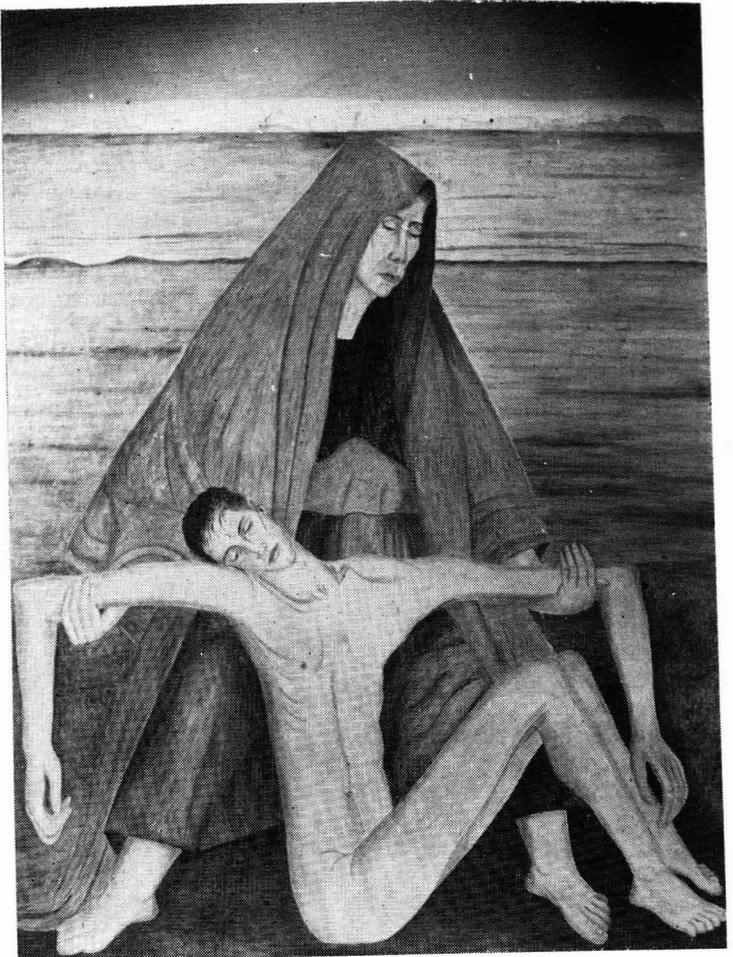
Esta *Piedad*, en su honda melancolía y resignación, en su contenida angustia, es una *Piedad* muy mexicana.

* * *

“Un tipo de obra frecuente entre las creaciones de la cultura teotihuacana es la representación de Xiuhtecuhtli, dios del fuego, sentado a la manera oriental, con las piernas cruzadas. Sobre la cabeza lleva un brasero; la figura relativa-

mente baja da la impresión de zócalo a éste. En el brasero se mantenía constantemente un fuego para quemar las ofrendas hechas al dios. La escultura está estructurada en un bloque de contorno rectangular, casi cuadrático. La impresión que da es la de una figura encajada en un bloque dividido en cuatro cuerpos horizontales, uno encima del otro, de carácter tan marcadamente arquitectónico que casi se podría hablar de pisos. Arriba, el ancho borde del brasero con su ornamentación abstracta —rectángulos incisos en la superficie—, creadora de un ritmo que se despliega en la horizontal. Abajo, las piernas cruzadas que forman otro como rectángulo tendido horizontalmente, cuyo lado superior se hunde un poco hacia su centro. En medio, la parte de la cabeza: los ojos, la boca, óvalos alargados. El artífice se abstuvo de abombar la cabeza hacia adelante y, sin embargo, logró plasticidad. La logró mediante el “calado” o “vacío plástico”, por el contraste de masa aérea y masa de piedra. A pesar de una selección de formas que impide el desenvolvimiento cúbico de la masa, se produce así, sólo por el efecto del contraste, una fuerte tensión, gracias a la cual se evita la impresión de lo plano. Todos los elementos están dispuestos dentro de un plano de relieve; pero no se aspira a un efecto de relieve, sino a la corporeidad plástica. Dialéctica asombrosa, producida por un dominio consciente y muy ingenioso de los elementos formales...

“El cuerpo de Xiuhtecuhtli está eliminado. El atrista teotihuacano no toma en cuenta la “naturalidad”. ¿Por qué? Plasmando con recursos expresivos un símbolo religioso, se concreta en su creación a lo esencial, a lo característico, a aquellos elementos que para el creyente están asociados con el concepto de Xiuhtecuhtli: brasero, cabeza de un hombre anciano, postura sentada, piernas cruzadas. Lo demás se suprime como innecesario. Un cuerpo más o menos alto hubiera introducido en la estructura un movimiento vertical que no parecía deseable al artista teotihuacano. Es más: el movimiento vertical habría ofendido su sentimiento vital, propenso a la horizontalidad, a lo ancha y sossegadamente tendido. Con to-



...Sumisión al destino, dolor sin queja...

da seguridad no es interpretación arbitraria el afirmar que la eliminación del cuerpo le proporcionaba la posibilidad (deseada) de colocar el rostro del dios, como elemento esencial, en el centro de la composición, esto es, en el centro del interés. Y exactamente el punto central de la composición, si nos ponemos a medir, es la punta de la nariz, la parte que más sobresale del plano de relieve. Alrededor del punto central se podría trazar una circunferencia que casi pasa por los cuatro extremos de la obra: tan equilibrada está la disposición de las formas, tan enérgico es el afán de inhibir todo movimiento dinámico.

“Una figura sedente de carácter monumental es también el escriba egipcio en el Museo de Berlín. Al compararlo con el Xiuhtecuhtli salta a la vista una diferencia decisiva en la concepción de las dos obras: el escultor egipcio y el tolteca logran la monumentalidad por caminos distintos, con una táctica por entero diferente. El escriba egipcio abomba la masa de su cuerpo hacia todos los lados en el espacio: masa de piedra contra masa aérea. Los brazos, apretados contra el cuerpo, forman casi un marco en torno

a la parte entre hombros y muslos, los cabellos están colocados alrededor de la cabeza en forma de peluca. La figura se delimita con carácter de bloque contra el espacio ambiente. Se estructura como pirámide. Las piernas cruzadas se juntan formando una especie de zócalo, que es aun ensanchado y reforzado por la peana sobre la cual está sentada la figura. Encima de este zócalo se eleva el cuerpo, que hacia arriba, hacia la cabeza, va estrechándose cada vez más hasta terminar casi en punta. Si se trazaran líneas imaginarias de contorno desde el vértice hasta los puntos extremos, resultaría un triángulo de ángulos agudos: una estructura indeseable para el artista teotihuacano. El brasero sobre la cabeza de Xiuhtecuhtli le ofrece la posibilidad de conferir al contorno de la escultura la forma de un rectángulo en que la anchura es casi igual a la altura. No es que una vasija colocada sobre la cabeza pida forzosamente tal disposición rectangular; al contrario, siendo un alargamiento hacia arriba de la forma de la cabeza, más bien se presta a acentuar la verticalidad de la figura y hasta es un estímulo para acentuarla, como sucede en otra escultura



...el rostro del dios, elemento esencial...



...abomba la masa del cuerpo hacia todos los lados...

egipcia, la estatuita de la 'criada' o 'aguadora' del Louvre, procedente del Imperio Medio. Esta figura lleva sobre la cabeza una caja, que en su base, rectangular, tiene el ancho de ésta y se ensancha hacia su parte superior. La caja, que agrega altura a la esbelta figurita, es remate de un trazo vertical, que asciende desde abajo, desde las puntas de los pies, pasando por las piernas, los muslos, el tronco." (De *Arte antiguo de México*.)

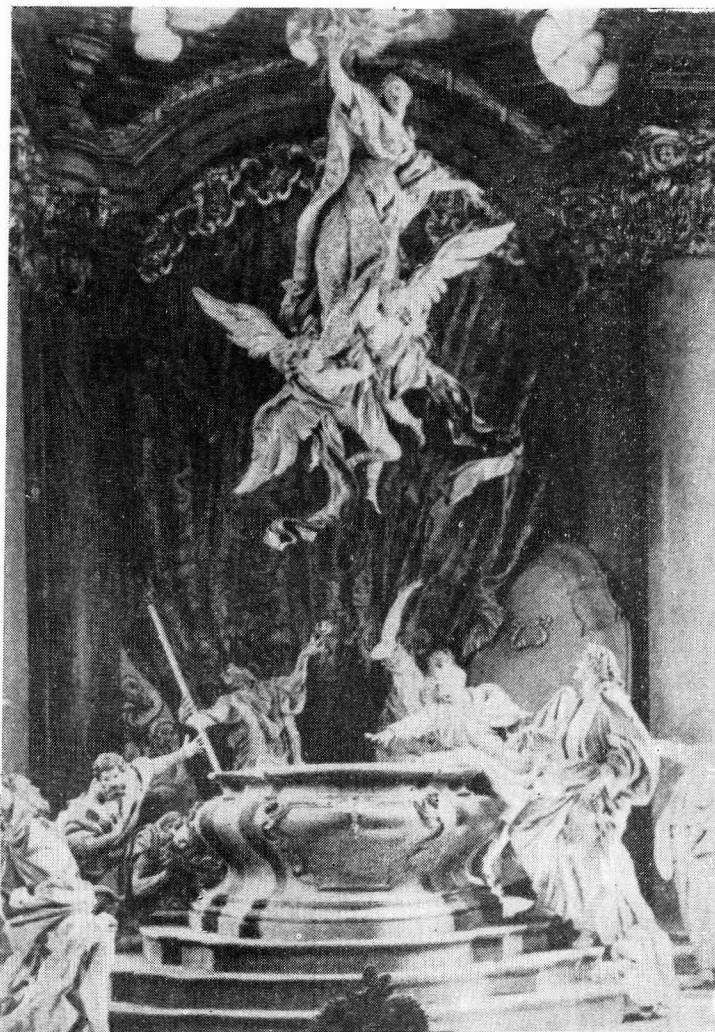
* * *

Una escultura del barroco alemán: la *Asunción de la Virgen*, de Egid Quirin Asam. Esta *Asunción*, decoración de la bóveda de una iglesia en el pequeño pueblo de Rohr, es tan "pictórica", tan poco estructural que a primera vista se podría tomar por una pintura. Lo propiamente característico de la creación plástica: la estructura cúbica de masas y volúmenes, la línea de contorno claramente abarcable para el ojo, la contraposición de masa y espacio aéreo — todo esto falta aquí. No hay silueta

definida que limite las partes entre sí y las separe del todo. Agitación turbulenta, mutua

compenetración de las masas de piedra, cuyo impetu pugna por evadirse hacia todos los

lados. Y donde en alguna parte se inicia una tranquila fluencia de la línea, por ejemplo en las piernas de los ángeles, la interrumpe en seguida el movimiento de los pliegues del ropaje. No se busca la quietud, sino el desasosiego. La obra está henchida de un dinamismo que anhela rebasar todos los lindes; que, embriagado de su propia desmesura rechaza toda fijación; que quisiera negar el finito, salirse de él hacia el infinito. "Lo que somos no es nada; lo que buscamos es todo" dice un romántico alemán, el poeta Novalis. Extasis, pasión sin límites, sin meta tangible. Quizá se podría objetar que el tema de la Asunción de la Virgen no se presta para una representación estática. Pero entonces preguntaremos: ¿por qué escogió el escultor este tema, tan poco apropiado para la creación plástica? Lo escogió precisamente porque le brindó la oportunidad de desintegrar la forma, la oportunidad de realizar —de vivir— su romántica nostalgia del infinito.



No se busca la quietud, sino el desasosiego

Traducción de Mariana Frenk.