

La llegada del arte abstracto

Humberto Musacchio

Con base en una búsqueda en los archivos hemerográficos, el periodista y escritor Humberto Musacchio reconstruye el momento en que se presenta, en la Ciudad de México, la exposición de Los Cuatro Azules: noviembre de 1931, fecha que marca el arribo a este país del arte abstracto europeo. La respuesta simplificada y burlesca de parte de la prensa completa el cuadro.

Ya no existe doctrina ni herejía.

Paul Klee

El 24 de noviembre de 1931, *El Universal* informaba que esa noche, en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, se realizaría “la solemne apertura de la exposición de los *Blue Four*”, Los Cuatro Azules, “nombre que designa al grupo que forman cuatro de los más eminentes pintores vanguardistas de la actualidad: Feininger, Kandinsky, Jawlensky y Paul Klee, consagrados por los más ilustres críticos universales”.

El anónimo redactor, basado en el respectivo boletín de prensa, se daba el lujo de predecir que “en los anales de las exposiciones celebradas en México, indudablemente la que hoy anunciamos ocupará un lugar y significación culminantes. La crítica europea ha hecho objeto a estos célebres pintores de las más encendidas alabanzas. Su prestigio descansa sobre bases de estricta probidad artística y en su producción se refleja uno de los avances más considerables para determinar los lineamientos definitivos del arte nuevo”.

No era menos encomiástica la nota de *Excelsior*, según la cual serían aproximadamente sesenta obras las que se expondrían, entre “óleos, grabados y litografías”. Agre-

gaba que habría números musicales, que Carlos Mérida expondría “algunas ideas sobre la obra de Klee” y el doctor Siegfried Askinasy dictaría una conferencia sobre el arte abstracto. *El Universal* concluía que aquella “bellísima colección de óleos, grabados, litografías y acuarelas... indudablemente, como en todas partes, apasionará a nuestros críticos de arte y al público conocedor. Los Cuatro Azules, repetimos, es la más insigne entidad creadora de obras pictóricas”. Del mismo tenor era la nota de *El Nacional* que, al igual que otros diarios, reproducía párrafos enteros del boletín de prensa.

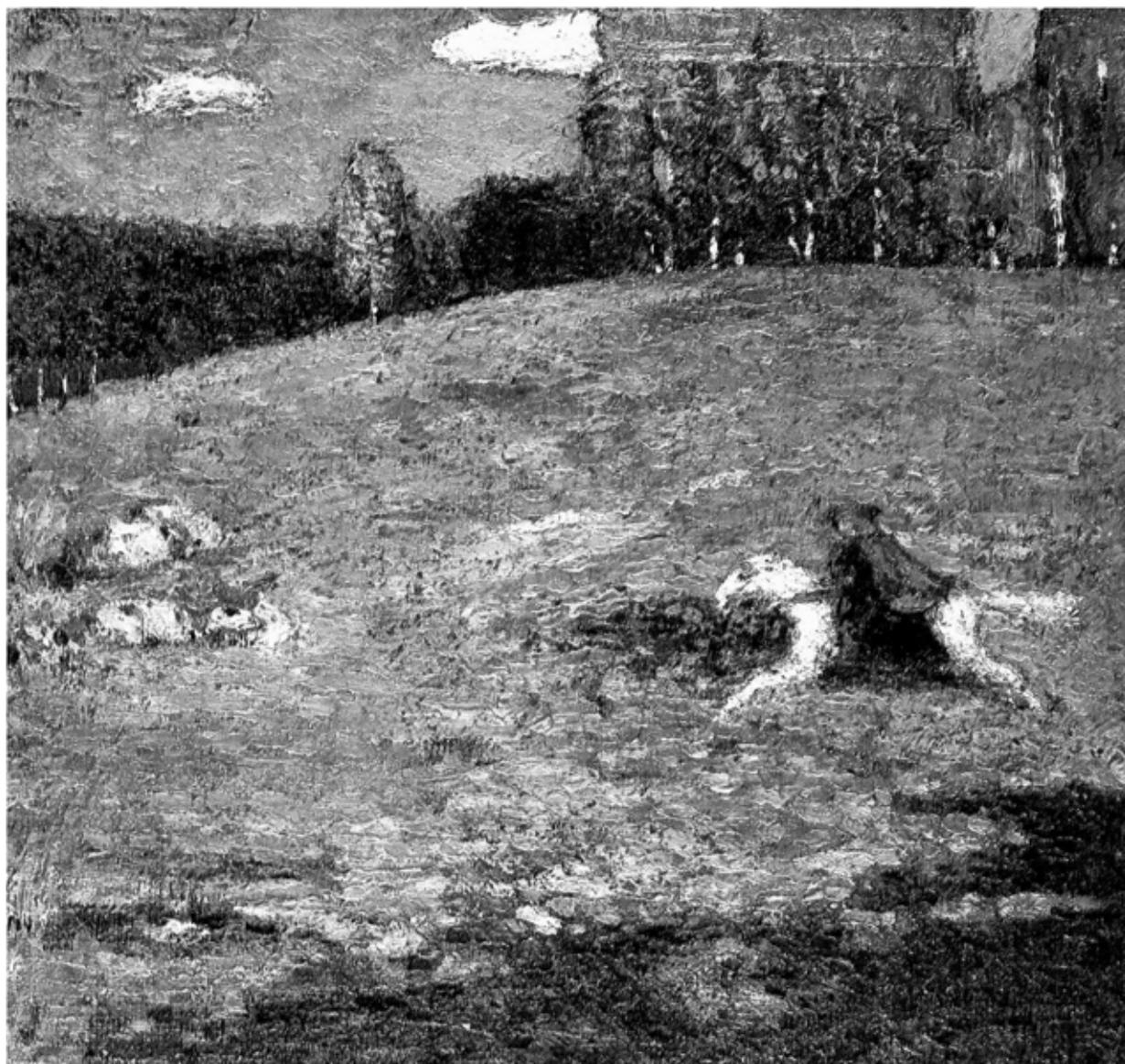
Lo que no decían las notas periodísticas era que esa noche marcaba la muy tardía llegada a México del arte abstracto y que la ignorancia y la incapacidad para entender el fenómeno desatarían una agria polémica que tacharía la “desconcertante exposición” de inentendible tentativa de *snobs*, de tomadura de pelo, simulación, fraude, “gato por liebre” y “broma de mal género”. La crítica de entonces, cegatona y aldeana, era la misma que despectivamente llamaba “monotes” a las figuras de nuestros muralistas. Por eso no fue extraño que se lanzara a descalificar las obras de Los Cuatro Azules, a las que tildó de acertijos, logogrifos y extravagancias. Queriendo aparentar ingenio, a una pintura de Feininger la

llamó “huevo estrellado” y a un cuadro de Jawlensky lo bautizó como “queso de puerco”. Las cosas llegaron al extremo de exigir que se llevara a juicio a los responsables “de este desacato” que implicaba la exposición.

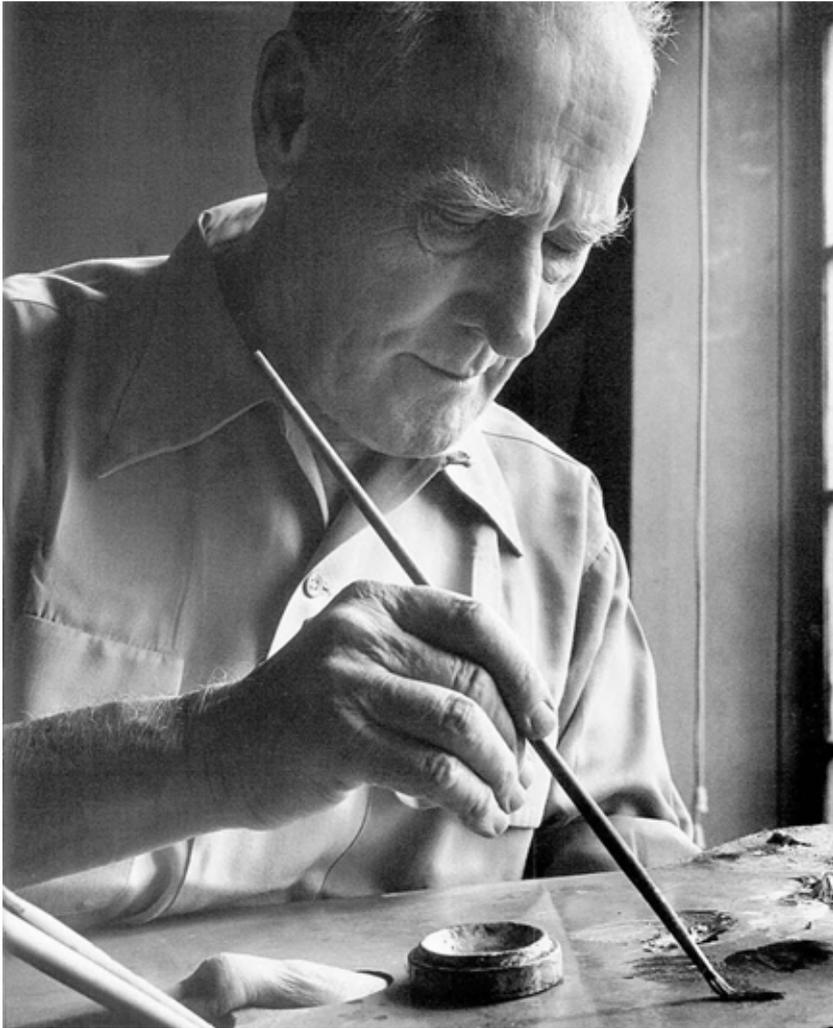
Los “culpables” eran Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, directores de la Sala de Arte de la SEP, quienes con el apoyo de Diego Rivera habían conseguido que Galka E. Scheyer, “representante en América del grupo Cuatro Azules”, trajera a México la colección de W. H. Clapp, director de la Oakland Art Gallery. En esa lógica, cómplices en la operación resultaban el otro Fernández Ledesma, Enrique, director de la Biblioteca Nacional, donde se montó la exposición, Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y hasta Ignacio García Téllez, rector de la Universidad Nacional. Todos ellos estuvieron presentes en la inauguración de la muestra, que fue acompañada de un programa que incluyó números musicales en los que, para ponerse a tono, se interpretaron composiciones de Eric Satie ante una “extraordinaria concurrencia” en la que había “distinguidos elementos artísticos nuestros”.

Los Cuatro Azules se llamaba el grupo formado en 1924 en Wiesbaden, lugar de residencia de Alexei Jawlensky. El nombre trataba de evidenciar la continuidad con El Jinete Azul (*Der Blaue Reiter*), movimiento que en 1911, en Múnich, había fundado el propio Jawlensky con Vassily Kandinsky, quien un año antes había producido una acuarela que fue su primera obra abstracta. El Jinete Azul era un nombre que hacía referencia a un cuadro impresionista de 1903 del propio Kandinsky. Los otros integrantes de Los Cuatro Azules eran Paul Klee, quien en 1912 participó en una exposición de El Jinete Azul, y Lyonel Feininger, que desde el mismo 1912 conocía a los otros tres.

El nombre, El Jinete Azul, evocaba al san Jorge que en los iconos rusos mata al dragón, el bien que vence al mal, lo que Kandinsky llevaba al plano del arte y hacía referencia al artista que libera a la sociedad de la decadencia. Con el mismo nombre ecuestre, Kandinsky y Franz Marc editaron un almanaque para “comunicar las nuevas formas que están floreciendo”, difundir “la nueva producción artística” y “convertirse en la voz que reúne a los artistas que forman parte de esta nueva era”.



Vasili Kandinsky, *El jinete azul*, 1903



Lyonel Feininger

La presentación del almanaque, que también incluía obras de Picasso, Van Gogh, Matisse y Kokochka, fue acompañada de una exposición que se mantuvo abierta en la galería múniquesa Thannhauser del 18 de diciembre de 1911 al 3 de enero de 1912. Las obras presentadas eran heterogéneas, pero la muestra ponía el acento en las producciones decididamente abstractas de Kandinsky, Marc y Delaunay. En febrero de 1912 se realizó una segunda exposición, esta vez de gráfica, y junto a los trabajos de El Jinete Azul se colgaron obras de Braque, Picasso, Malévich y otros artistas.

A fines de 1913 hubo otra muestra en la que por última vez participaron juntos los fundadores de El Jinete Azul, ya para entonces enredados en las querellas propias de los grandes egos. Hizo el resto la Primera Guerra Mundial, durante la cual murieron August Macke y Franz Marc, y aun la revolución rusa jugó un papel disgregador, pues Kandinsky, nacido en Moscú, en los primeros meses del régimen soviético se sintió llamado por su país y se convirtió en un activista que trabajó para llevar el arte a las masas, hasta que, hastiado de la intromisión de los comisarios, regresó a Alemania a fines de 1921.

En mayo de 1924, Galka Scheyer planteó a Kandinsky, Klee y Feininger, quienes entonces eran profe-

sores de la Bauhaus, promoverlos en Estados Unidos y representarlos para la venta de su obra. Kandinsky propuso agregar a Jawlensky y la señora Scheyer fue quien decidió presentarlos como Los Cuatro Azules para sugerir alguna relación con El Jinete Azul. Su tarea no fue fácil, pues la primera exposición, celebrada en la Daniel Gallery de Nueva York, fue un completo fracaso económico al no venderse obra alguna. Sin mucho éxito ella organizó después otras muestras, una en Alemania en 1929 y un par más en la costa oeste de Estados Unidos. Los resultados eran para desanimarse, pero lo había apostado todo por el cuarteto y no se daría por vencida.

El líder y animador de los Azules, *primus inter pares*, era Kandinsky. Considerado iniciador del arte abstracto, contaba que una vez entró en su estudio y vio “un cuadro enigmático, absolutamente incomprensible en su contenido y hecho exclusivamente de manchas de color. Finalmente —agregaba— lo comprendí: era un cuadro que había pintado yo y que había apoyado en el caballete cabeza abajo... Ese día, pues, entendí con claridad que el objeto no tenía sitio en mis cuadros y que, incluso, era dañino para ellos”. En su libro de 1911, *De lo espiritual en el arte*, obra clave en la historia de la plástica, dejó dicho: “Nos hallamos al principio de un camino que llevará a la pintura, atendida a sus propias fuerzas, a convertirse en un arte abstracto y a realizar finalmente una composición puramente pictórica”.

A partir de entonces empezó a disociar el color de las líneas, que de ese modo dejaban de contener áreas cromáticas definidas y sus masas de color se convirtieron en manchas transparentes (“permeables como ectoplasmas”, dice Eva di Stefano) o áreas definidas sobre las cuales sobrevivían aún ciertas figuras, más sugeridas que dibujadas. De estas experiencias extraería conclusiones en *Punto y línea sobre el plano*, obra de 1926, otro de sus trabajos de teoría pictórica donde establece que “en el arte como en la naturaleza, la riqueza de las formas no tiene límites”.

Kandinsky, pues, nutrió con teoría el abstraccionismo de los primeros años, pero sus ideas parecían demasiado audaces, no siempre comprensibles. No lo fueron para cierta crítica mexicana que ante la exposición de Los Cuatro Azules mostró su perplejidad, como un autor anónimo que pretendiendo ser gracioso escribió (25 de noviembre de 1931) en *Excélsior*: “A primera vista el espectador de esos trabajos se siente agobiado de incertidumbres, pues no se sabe si efectivamente los organizadores de esta exposición han querido tomarnos el pelo o si estamos dentro de un arte de tanta vanguardia que él ha ido a toda velocidad y nosotros nos hemos quedado en el mismo sitio en que nos dejó ese arte que tan demasiado abstracto, tan idea pura —como anoche dijo el señor Mérida—, tan brochas de aire, lo tenemos a larga distancia para poder comprenderlo en realidad”.

Para contribuir a esa comprensión, como lo consiguió *El Universal*, “el pintor Carlos Mérida disertó inteligentemente acerca de la personalidad y de la obra de cada uno de Los Cuatro Azules, informando al público acerca de su evolución y obras principales. Después de proporcionar interesantes datos al auditorio, terminó diciendo que los pintores mexicanos podían sentirse satisfechos por admirar obras como las expuestas, ‘que rompen con la monotonía de cuadros en que se repite un pseudo nacionalismo de jícaras de Michoacán’”.

Pero el redactor de *Excelsior* continuó imperturbable, señalando que el camino del arte debía de estar anchísimo para los esnobs “viendo esos acertijos”, si bien se curaba en salud al advertir que “esos óleos, acuarelas, etc., sean de tal ‘estructura atmosférica’ que no nos sea permitido apreciar tales excelencias si las comparamos con el ambiente más comprensible de las pinturas de Rivera, Mérida, Siqueiros y otros mexicanos”.

Al embozado periodista le asomó la cola del anticomunismo y el antisemitismo cuando embistió contra el doctor Siegfried Askinasy y su conferencia intitulada *Primera salida del Jinete Azul, en Munich, en 1911*: “sentado en su cátedra y hablando en español, será todo lo esteta que se quiera, pero no nos hizo el prometido ahorro de billetes del viaje a Nueva York o a Europa con sólo llevarnos por los callejones de la pintura contemporánea... Los judíos —que son autores de muchas turbulencias contemporáneas— saben hacer estupendos trucos con el gato para hacernos creer que lo que nos dan es liebre. Anoche sonó el nombre de Lenin en labios del doctor Askinasy y asomaron algunos otros nombres de la roja sinfonía rusa. El arte, ya hemos visto, es un sutil vehículo para las ideas”.

Askinasy, nacido en Odessa en 1880, era un hombre de múltiples talentos. A los 17 años había publicado su primer artículo sobre arte y ejercía profesionalmente la crítica. Era doctor en filosofía por la Universidad de Leipzig, tenía estudios musicales y en Múnich, donde vivió de 1910 a 1914, se interesó en el Siglo de Oro español y escribió el libro *Ensayos sobre el arte* que publicaría en San Petersburgo. Durante su estancia en Múnich presenció el surgimiento de El Jinete Azul, de modo que estaba bien pertrechado para disertar sobre el tema. Militante del Partido Social Revolucionario desde 1898, participó en la revolución que derrocó a los zares y fue diputado al Sóviet de Soldados de Petrogrado, pero dejó Rusia meses después, al consumarse la Revolución de Octubre. Se trasladó a Finlandia y ahí escribió *El origen del bolchevismo*, libro en el que expuso sus diferencias con el partido de Lenin. Durante algunos años se dedicó a viajar por las aldeas de Rutenia, región compartida por Ucrania y Polonia, donde realizaba proyecciones de cine y dictaba conferencias sobre esta manifestación artística. En

1925 se instaló en París y ahí escribió *La música como impresión y como expresión* y profundizó en sus conocimientos sobre el México prehispánico.

En 1929, por solicitud del presidente Emilio Portes Gil, Askinasy redactó un informe sobre cine educativo, con lo que ganó una invitación del gobierno para venir a México a organizar la producción de películas con fines educativos, las que se harían llegar a todo el país. Fue así como pisó suelo mexicano el 7 de noviembre de 1929. Por alguna razón no pudo concretar su proyecto, que finalmente se le asignó a Jorge Enciso, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes, del que Askinasy sería un técnico más. Como compensación, le fueron encargados algunos estudios sobre poblaciones indígenas y se le abrieron las páginas de *El Nacional*, el diario del partido gubernamental, donde el sabio ucraniano escribiría sobre temas culturales. En México, además de dictar conferencias, publicó cinco libros: *La escuela racionalista de Tabasco*, *El problema del socialismo en México*, *El problema agrario en Yucatán*, *El mestizaje en América* y *México indígena*. Murió en el Distrito Federal el 29 de agosto de 1939.

Askinasy era indudablemente un hombre de amplia cultura y con el ojo entrenado en las antiguas y nuevas manifestaciones artísticas. De acuerdo con *El Universal*, en su conferencia

se remontó a los años anteriores a la guerra, cuando acababan de ser escuchadas, con asombro, “las resonancias del famoso manifiesto del pintor italiano Marinetti, artista y hombre moderno”; cuando Pablo Cézanne en París rompía con “el principio pictórico subjetivo e ilusionista de la gran escuela de los impresionistas”; y era seguido por Picasso y Ferdinand Hodler.

En Baviera surgió entonces Kandinsky, que reunió en torno suyo a varios pintores para publicar una revista titulada *El Jinete Azul*, de contenido tan extraño como su nombre.

El doctor Askynnasi [*sic*] refirió cómo se puso en contacto con aquellos jóvenes que buscaban nuevas orientaciones y que más tarde triunfaron plenamente.

Continuaba *El Universal* citando a Askinasy: “lo que verá el público en esta exposición no son pinturas en la acepción común del vocablo. No encontrará paisajes ni retratos del señor Fulano o la señora Zutana, ni árboles o flores, ni damas vestidas de rosa o de azul; tampoco hallará anécdotas contadas en lenguaje colorístico, ni pastorales o dramas conmovedores representados con el estremecedor naturalismo de una sala de jurados. Y llámense estas obras ‘improvisaciones’ o ‘composiciones’ o traigan cualquier otro nombre, son lienzos extraños, desconcertantes para el público espectador; son obras ‘sin sentido’ o ‘insensatas’ como suelen



Alekséi von Jawlensky, *Autorretrato*, 1912

calificarlas los muy respetables y gotosos representantes de la crítica moderada y tradicional”.

El anónimo reportero de *El Universal* informaba que el conferencista,

después de hacer notar, humorísticamente, que “es casi cuestión de moda burlarse del arte moderno” y de referir algunas anécdotas interesantes, pasó a hablar de las exposiciones de París, que nada nuevo contienen, de los impresionistas que insisten en repetirse copiando la naturaleza. Para liberarla de esa esclavitud, dijo, lanzó Kandinsky su grito de guerra: “la pintura es una composición como lo es la música”.

Para concluir, advirtió que “discursos infinitos se podrán pronunciar y escribirse tomos enteros en pro o en contra de estas nuevas tendencias en el arte moderno, que dominan actualmente los espíritus de las generaciones contemporáneas de pintores”. Y añadió, refiriéndose a Los Cuatro Azules, que fueron los precursores necesarios: “tras ellos ha de venir el redentor que bautizará en fuego y Espíritu Santo, y entonces, después de la lucha por la Tierra nueva y el Hombre nuevo, resueltas ya las contradicciones y antinomias de nuestra vida actual, de

las que habla Kandinsky, sólo entonces despertará la alborada del nuevo arte sintético y monumental”.

El Nacional también citó textualmente pasajes de la conferencia de Askinasy:

La pintura, que desde el Renacimiento trata de conquistar el mundo exterior aprisionándolo en formas y colores de un absorbente naturalismo, parece haber logrado su objeto. Este mundo de formas y colores se encuentra ya, dócil, bajo su férula. Se apoderó hasta de la luz, que es la única realidad para el ojo humano: la ató, la descompuso y la realizó de nuevo en el relativismo inconstante de las sensaciones visuales...

Y a pesar de todas estas brillantes conquistas del impresionismo, el pintor quedó en un vacío absoluto. Dentro del naturalismo, cuyo remate brillantísimo es el impresionismo, el mundo real dejó de existir. Sólo quedaron las sensaciones retinales del pintor: un espejismo fantasmagórico que refleja, no la realidad exterior y el material que el arte trató de captar con el cedazo cribado del método naturalista, sino las efímeras visiones del pintor.

Lo dicho por Askinasy tenía un evidente tono didáctico y estaba expuesto con brillantez, pero la pequeña crítica nacional no estaba dispuesta a abrir las entendaderas. El día 27 *Excelsior* continuó con su campaña desde los encabezados: “Han puesto verdes a Los Cuatro Azules...”, “No han entendido ni pizca de las obras de esos raros pintores”. La nota decía que “la desconcertante exposición de Los Cuatro Azules” había causado “la alarma del público que no se deja tomar el pelo tan fácilmente en cuestiones de arte, a pesar de las tentativas de los *snobs*, de los rastacueros que creen que con presentarnos rompecabezas nos comunican un nuevo calosfrío espiritual”.

Luego descalificaba a Francisco Díaz de León, Carlos Mérida y Gabriel Fernández Ledesma y los acusaba de haber presentado “con una habilidad espantable”, algo que sólo era

simulación, falta de seriedad artística y fraude... porque cualquiera que vaya a conocer los trabajos que con el nombre de acuarelas, óleos y litografías figuran en el catálogo de Los Cuatro Azules, se dará cuenta inmediata, sin violentar su espíritu, de que se trata de una broma de mal género, hecha con toda premeditación, alevosía y ventaja. Premeditación porque ya no estamos en los tiempos en que se daba a tragar ruedas de molino; alevosía, porque se está consumando este grave delito —que por desdicha nuestra no cabe en la sanción penal— en un lugar público, donde nadie lo esperaba; y ventaja, porque se aprovechan elementos oficiales que paga el pueblo mexicano

para hacerle bromas al buen gusto de quienes están obligados a vigilar por los fueros de éste.

El redactor, que no daba su nombre, seguía escupiendo su ignorancia y daba por muerto el abstraccionismo:

Basta leer las noticias biográficas que aparecen en el catálogo de esa exposición para darnos cuenta de que las “obras maestras” que se han traído desde California en calidad de préstamo —por fortuna para México— pertenecen a una época de la pintura en que lo abstracto, lo impersonal, la pura idea —que no es lo mismo que la idea pura— preocupaba intensamente a los que entonces revolucionaban no sólo en la pintura sino en las letras... Son, pues, noticias que nos quieren dar como nuevas, pero que ya tienen su respetable edad. Hecho el balance de aquellas inquietudes estéticas, nos encontramos con que impresionismo, cubismo, simplismo han tenido que ceder el paso a una reacción de la cultura en el arte, a un movimiento de equilibrio en el que no todo puede ser formas y colores, álgebra esotérica, logogrifo, cábala... esas cosas ni sus autores las entienden.

En la sección Editoriales Breves, la exposición daba pretexto para desplegar el rabioso anticomunismo que caracterizaría por décadas a *Excelsior*: “En México y en otras naciones, ciertos grupos de seudointelectuales y de pseudoartistas creen o fingen creer que una civilización o una cultura nuevas, que en Rusia tienen asiento, redimirán al mundo de sus errores y faltas... y se quedan estupefactos ante las extravagancias de los pintores ‘azules’, que nos ‘toman el pelo’ y se ríen de nuestra candidez, infantil y cursi al mismo tiempo” (28 de noviembre de 1931).

Diego Rivera, autor del texto para el catálogo de la exposición, escribió llevando agua a su molino que “el público encontrará, en las bellas obras de estos cuatro pintores célebres de la supervanguardia europea, la confirmación por comparación, de la alta calidad de cierta producción de arte instintiva y espontánea, por esto la más pura y la más alta del pueblo de México”.

“Kandinsky es el más realista de los realistas porque es enteramente imaginativo”, escribió Diego, a lo que respondió también en *Excelsior* José F. Elizondo: “Las cosas que dice uno por no saber qué decir”. Elizondo firmaba como *Pingüino* y después de admitir que se había “metido de rondón” a la sala donde estaba la muestra de Los Cuatro Azules, le hacía honor al carácter zoológico de su seudónimo.

¡Santa Claus! ¡Qué pesadilla! Me arranqué de corto y ceñido sobre el primer recomendado, el azul Feininger. En su lote hay tres cuadros que resultan: *Entrada al puerto*, *Poesía de sol* y *Pueblo de Nermsdorf*.



Paul Klee, 1911

¡Mentira! Nada de eso. La *Entrada al puerto* es una colección de pajaritas de papel. *La puesta de sol* es huevo estrellado o frito, como ustedes quieran comerse eso, y el *Pueblo de Nermsdorf*... Yo no sé dónde queda ese pueblo, pero compadezco con toda mi piedad a los que viven en él.

El “Azul” Jawlensky presentó un sabroso “queso de puerco” que él llama *Flor venenosa*, varias *Variaciones sobre el tema de un paisaje* que seguramente las pintó para que dijeran eso de que “hace música” con los colores, y realmente como variaciones de flautín están muy bien pintadas.

¡Ah! Además tiene más que él llama *Visiones* y que si no las llama él se las llama el público. Efectivamente, son unas verdaderas VISIONES.

El tercer “Azul” es el señor Kandinsky. Vean ustedes los títulos de sus cuadros y ya se darán una idea: *Geometría*, *Conexión*, *Organización* y *Gravedad aligerada*... Después de eso, ¿pa’ qué hablamos?

El cuarto “Azul” —no es habitación— es el señor Paul Klee. Es decir, era azul, pero después de lo que han exhibido ahí de él, ha cambiado de color porque me consta que los estaban poniendo de “oro y azul” los visitantes... Estoy, como vulgarmente se dice, “entre azul y buenas noches”.

Esa crítica se negaba incluso a conceder al arte nuevo el beneficio de la duda, pero frente a tanta estulticia hubo críticos que buscaron comprender el fenómeno que estaba ante sus ojos. Un columnista de *El Universal Ilustrado* (3 de diciembre de 1931) intentó una analogía para mostrar el orden que ofrecía la nueva pintura. Bajo el título “El esqueleto del Akron” publicaba cuatro fotos del esqueleto o armazón de un dirigible, de las que decía:

En estas fotografías, donde el desorden aparente desconcierta al profano, el ojo avezado a contemplar las audacias plásticas, sean éstas sencillas o complejas, ha de gustar de un interés y de una emoción estética, auténtica, que las fotos poseen. Y este interés y esta emoción plástica no radica en la razón de ser de las fotografías. Radica en su mera objetividad. No nos importa su destino mecánico ni su finalidad aérea... Plásticamente, su valor estriba en la combinación de sombras, en los vigorosos claro-oscuros que reclaman nuestro interés óptico sin saber por qué. Por su interés entrañable y auténtico. Porque sí.

Luego, ante una gráfica del esqueleto del dirigible, decía que “cuando las cosas se sitúan fuera del radio visual de vértice inalterable, el objeto, por ley de refle-



Vasili Kandinsky

xión, se descompone, se desarticula, se desorganiza en lineamientos, luces y sombras, en proyecciones absurdas”. Agregaba que la fotografía era “una realidad auténtica” pero que no lo parecía porque “el objetivo fotográfico... en este caso ha hecho aquí de pintor surrealista. Sin eludir una sola condición verídica, se ha situado desde un punto en que su visión parece a los demás un absurdo”, pues la realidad, “existiendo, puede ser escamoteada por un sentido estético de selección”, de lo que concluía “que el ojo profano que se asusta de Los Cuatro Azules es un ojo de limitado radio de visualidad. Hay que cultivarlo más”.

También en *El Universal Ilustrado* (diciembre de 1931), A. F. B. (Adolfo Fernández Bustamante) firmaba el texto “Algo sobre Los Cuatro Azules”, con el balazo “Las últimas exposiciones... incomprensibles”. Aparecía un grabado de la exposición y, pese al título o por eso mismo, el autor desplegaba un saludable afán didáctico mediante el diálogo imaginario entre un impugnador de la muestra y un defensor. El primero empezaba advirtiendo: “Yo no soy un lerdito completo. Yo he gustado de las exquisiteces de Picasso, de los atrevimientos de Rivera, de las grandes concepciones de Orozco, pero esto...”. El defensor respondía: “esto no es tan moderno como Picasso, esto es de 1915, aproximadamente, de cuando el cubismo y el dadaísmo... además de tener aciertos cromáticos notables”.

En otra parte, el defensor dice: “en esto hay armonía de línea y de color, y esa armonía abstracta es la que produce la emoción estética. Así como para entender determinada música hace falta preparación artística, así también para comprender a estos pintores es forzosa la preparación...”, a lo que respondía el impugnador: “Quedamos entonces que el arte es...”. El defensor: “Para minorías, a no ser el arte popular, que tiene su característica especial de vulgarización, de popularización”. El impugnador: “¿Y usted puede decirme qué significan estos cuadros?”. El defensor: “Nada y mucho. Nada, porque no representan en su mayoría cosas vistas; mucho, porque dan ideas armónicas de pensamientos, de estados de alma, a través del color o de la composición de las líneas...”.

La argumentación de Fernández Bustamante retomaba conceptos de Joaquín Torres García, miembro del grupo ¡30-30!, quien destacaba que lo importante era “lo intrínseco de cada obra (impenetrable a todo razonamiento)”. El mismo autor se oponía a quienes caen en el error de desdoblar “la obra en fondo y forma... estableciendo una dualidad que no debe existir”. Para él, “una obra de arte jamás describe nada”, sino que es, “en su aspecto, unidad”. Por eso, seguía, “el artista moderno de hoy ha podido suprimir el ‘motivo’ y hacer pintura apoyándose solamente en elementos plásticos, a veces no figurativos, abstractos... Así ha nacido una

pintura que necesariamente tenía que ‘desconcertar al público’, y no menos a esos críticos a quienes nos hemos referido, y que, sin la fina percepción necesaria, han pretendido guiarle”. De este modo, para Torres García, al suprimirse “todo intento de descripción, y a la vez toda dualidad de la obra... desde ese momento ya no se pintaron cosas: se hizo pintura”.

Pero más allá de conocimientos y argumentos que ya circulaban en el México de la época, lo que predominó fue el desconcierto, aun sobre las mejores intenciones. Por ejemplo, José Córdoba, en su columna *Radiogramas* de *El Nacional* (27 de noviembre de 1931), abordaba la exposición y tildaba las obras de “impentrables a veces, a ratos comprensivas”, y asentaba que los comentarios a los lienzos que estaban en exhibición eran variados: “ya la excomuniación incondicional de los académicos, que sólo encuentran belleza en las tarjetas postales, y que creen que el arte es uno, y que todo lo que de ese criterio se salga es una herejía; ya la admiración glacial y diplomática, en la que se sustituye la ignorancia por la sonrisa, como dice Jarnés, de tantas personas que cruzan frente a los cuadros impasibles”. Y seguía Córdoba:

Nosotros nos divertíamos sutilmente, viendo los extraordinarios esfuerzos de algunos concurrentes optimistas por sobreponerse a los vahídos y desfallecimientos cardíacos que los asaltaban frente a esta comarca desconocida en los viejos mapas de la pintura.

Con un criterio puramente literario, despojado de toda pretensión técnica, son particularmente notables, aun para los profanos, las cabezas de Jawlensky que, hechas en dos o tres líneas y salpicado su litoral con los más armoniosos colores, producen una gran emoción, lo mismo que los dibujos de Paul Klee, de quien dice Diego Rivera que ninguna obra, como la de este pintor, puede ser motivo de emoción para los más refinados y para los más ingenuos.

En resumen, la impresión que nos produjo esa galería fue una mezcla de extrañeza, de incomprensión, de maravilla, de emoción; todo lo cual nos lleva a desear que se dé impulso a estas manifestaciones del espíritu del mundo.

El abstraccionismo, pues, había llegado, pero tardaría en sentar sus reales en el arte mexicano. La escuela mexicana estaba en el cenit y no había más ruta que la suya. Pocos creadores se atrevieron a salirse de ese camino, así fuera tentativamente, como Julio Prieto, que en 1934 publicó en la revista *Fábula* un trabajo en estencil llamado *Golfo de México*, tímido intento abstraccionista, o el fotógrafo Agustín Jiménez, que en sus procesos de búsqueda intentó composiciones que bien pueden considerarse abstractas.

Con Agustín Lazo ocurrió algo singular. Como se sabe, los caballos son un motivo recurrente en su obra y varios de ellos los pintó en azul. Este artista debió conocer algo de El Jinete Azul, pues en los años veinte, dice James Oles, hizo “dos largos viajes” por Europa y entró en contacto con las tendencias de vanguardia, si bien se mantuvo ajeno al abstraccionismo. Aun así, Jorge Cuesta, al inaugurar en 1932 una muestra del propio Lazo, en su discurso dejó caer conceptos que muy bien pudo suscitarle la exposición de Los Cuatro Azules del año anterior. Cuesta dijo cosas como que “el arte se ha convertido en abastecedor de realidades, como si la realidad nos hubiera faltado de repente”, señaló que la pintura era “una especie de fantasía de la razón” y que en la obra “es la razón la que divaga, es la razón la que sueña (y) no tiene otra razón a que obedecer para explicarse; obedeciéndose a sí misma se da ya razón de sí”.

Cuesta fue más lejos: “Una pintura profunda —dijo— es una pintura en la que no hay una continuidad ideal; es una pintura esencialmente discontinua. Quiere decir que cada contorno no se sigue en el mismo plano, sino que es como el tajo de varias capas geológicas sobrepuestas; quiero decir que el color no es resumen de la unidad de los cuerpos, sino el análisis de sus diferencias más recónditas”.

De algo habrá servido el llamado de Cuesta a abrir la inteligencia y la sensibilidad al arte nuevo. En mayo de 1933, también en la Sala de Arte de la SEP, se presentó una exposición de maestros alemanes que iba de Dürero hasta Feininger y Kandinsky, un conjunto —reseñó *El Nacional*— de “dibujos, grabados, xilografías y litografías” en donde había obras de “los impresionistas, los expresionistas, los cubistas y los que podríamos llamar sintetistas, que marcan el último aspecto en este arte”. La inauguración corrió a cargo de Jesús Silva Herzog, subsecretario de Educación Pública, y la atestiguó el embajador alemán, lo que seguramente le dio a la muestra un aire de respetabilidad que la dócil prensa de la época no se atrevió a poner en duda. Esta vez no hubo la feroz crítica de dos años antes ni el escándalo derivado de la incomprensión, pero pasarían más de tres décadas para que el arte abstracto obtuviera carta de naturaleza.

Juan García Ponce (*Sábado*, 16 de noviembre de 1991) declaró que en el Salón Esso y en Confrontación 66, “nosotros [quienes no eran seguidores de la escuela mexicana] aprovechamos la oportunidad para que por primera vez en México fueran premiados dos artistas abstractos en pintura, Fernando García Ponce y Lilia Carrillo, [y] uno de escultura: Olivier Seguín. Eso fue un escándalo...”. Tan lo fue, que la inauguración en el Museo de Arte Moderno fue interrumpida a golpes por los inconformes, pero “el arte de México nunca volvió a ser el mismo”. **U**