

Soplo de luz

Héctor Tajonar

En el marco de la doble conmemoración del centenario de Octavio Paz y el octogésimo aniversario del Palacio de Bellas Artes se han reunido más de doscientas obras procedentes de más de ochenta museos y colecciones privadas de Europa, América y Asia, en la exposición En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte, cuyo curador, Héctor Tajonar, comparte con nuestros lectores su acercamiento a las relaciones del Nobel de Literatura con el arte moderno.

La reflexión acerca de la hermandad entre poesía y pintura recorre la historia del arte y las letras desde el mundo grecolatino hasta el siglo xx. Octavio Paz es uno de los representantes de esa tradición surgida de la frase *Ut pictura poesis* (“Como la pintura, así es la poesía”), mencionada por Plutarco y Horacio, ambos inspirados en la expresión atribuida a Simónides de Ceos: “La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. En su *Poética* Aristóteles ya había establecido que pintura, escultura, música y danza son formas poéticas como la tragedia y la épica. En griego, *poietiké* (arte poética) y *poiétés* (poeta) provienen del vocablo *poiain*, que significa “hacer”. El poeta, al igual que todo artista, es un hacedor. El Estagirita pensaba que la esencia de las bellas artes era la imitación de lo real con el fin de generar placer y admiración mediante el ritmo, el lenguaje o la armonía. En *El arco y la lira*, Paz reflexiona acerca del elemento creador de la poesía y de su capacidad para unificar la diversidad de las artes dentro del universo del lenguaje y la significación: “Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo”. En un texto posterior, Paz retoma el

argumento esgrimido por Gotthold Ephraim Lessing (*Laocoonte*, 1766) a favor de la autonomía de la poesía y de la distinción entre esta y la pintura: “Poesía y pintura son artes que se despliegan en territorios opuestos: el reino de la poesía es el tiempo y el de la pintura el espacio; la poesía se oye y la pintura se contempla; el poema transcurre y al transcurrir cambia, mientras que el cuadro siempre es idéntico a sí mismo. Sin embargo, la facultad que rige a pintura y poesía es una, aunque el pintor se sirve de los ojos y el poeta de la lengua, ojos y lengua obedecen a la misma potencia: la imaginación”. Al ingresar en el ámbito de la poesía, palabras, sonidos, colores o piedras trascienden su materialidad para convertirse en obras artísticas dotadas de sentido, gracias a la capacidad creadora del ser humano. Poesía entendida no como género literario sino como conocimiento, experiencia y emoción; expresados en obras plásticas, auditivas o verbales capaces de suscitar en el oyente o espectador una constelación de imágenes que impactan a un tiempo los sentidos, la imaginación y la inteligencia. “Un cuadro será poema si es algo más que lenguaje pictórico. Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo o Uccello no merecen ni consienten otro calificativo que el de poetas... Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su len-

guaje”, apunta Paz. Dos versos de Lope de Vega lo confirman: “Marino, gran pintor de los oídos, / Y Rubens, gran poeta de los ojos”.

En sus escritos sobre Eugène Delacroix, Charles Baudelaire sostuvo que uno de los síntomas de la condición espiritual de su tiempo era la aspiración de las artes no a tomar el lugar de las otras, sino a compartir recíprocamente el poder de cada una de ellas. Paz llamó “triángulo de Baudelaire” a la unidad de poesía, música y pintura: “Un triángulo que es un misterio como el de la Trinidad: poesía, música y pintura son tres artes distintas y una sola verdadera”. Para Baudelaire la imaginación es la más importante de las facultades humanas porque nos permite comprender la analogía universal: él la llama “correspondencias”, concepto que da título a uno de los poemas esenciales del movimiento simbolista, raíz de la modernidad artística. A dicha tríada propongo agregar otra a la que podemos llamar el “triángulo de Octavio Paz”, formado por el vínculo indisoluble entre poética, estética y ética, presente en toda su obra y de manera especial en sus ensayos sobre artes plásticas.

En China nació otra trinidad artística conocida como Unidad de las Tres Perfecciones, formada por la fusión de pintura, poesía y caligrafía. Mediante dicha

unidad trinitaria los artistas orientales imbuían su visión y sentimientos, sus ideales y valores estéticos a las imágenes objetivas, para convertirlas en imágenes artísticas subjetivas. La obra que reúna esas condiciones será capaz de invocar la imaginación del espectador y provocar en él una experiencia estética. Hay mucho que aprender de la sabiduría y la estética del Oriente.

En la metáfora bíblica, el espíritu de Dios, como el viento, aleteaba sobre las aguas mientras la tierra estaba desierta y las tinieblas cubrían la superficie del abismo (*Génesis*, 1, 2). En ese momento Dios creó la luz, el firmamento, la tierra y los mares, los árboles frutales, los peces, las aves y los animales y finalmente hizo al hombre a su imagen y semejanza. “Entonces Yahvéh Dios formó al hombre con polvo del suelo e insufló en sus narices el aliento de vida [*ruah*, en hebreo] y resultó el hombre un ser viviente” (*Génesis*, 2, 7). De ese soplo (*psyché*, *ánima*, alma) nació el ser humano: creado, finito, mortal, perecedero; pero dotado de libertad, imaginación e inteligencia. Las aptitudes espirituales del ser humano, únicas entre todos los seres vivos, lo capacitan para engendrar entes inmortales e impercederos dotados de belleza y significado. En su expresión más elevada, el *homo faber* es creador de objetos artísticos. “Antes que los hombres del paleolítico aprendiesen a tallar colmillos de mamut o a decorar con pinturas las paredes de sus cuevas, ya cantaban y bailaban: componían poemas”, plantea Octavio Paz. Fue en el ámbito del arte —tanto en las pinturas rupestres como en las primeras manifestaciones del lenguaje— donde primero se manifestó la dimensión espiritual de la persona humana. El hombre nace con el arte.

De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación, y en este mundo sólo nos es dado asistir a ese milagro en una sola esfera: la del arte, nos dice Stefan Zweig. La creación artística es el soplo de luz del ser humano. Sea poeta, pintor, escultor o músico, el artista posee la capacidad excepcional de infundir a su obra una energía vital (*ruah*, *ánima*) que le permite trascender su ser material y temporal, ubicándola en un ámbito reservado para las obras maestras del arte y la literatura universal. La experiencia estética que se produce al estar en contacto con ellas se explica por esa energía vital infundida por sus creadores. El artista, como la naturaleza, da forma a la materia.

La cosmología y la estética chinas también están fundadas en la idea del *soplo*, a la vez materia y espíritu. A partir de esa idea se concibió la unidad orgánica del universo viviente que, mediante el soplo primordial, anima a todos los seres (François Cheng, *Cinq méditations sur*



Indian Celestial Nymph, ca. 825-1310



Henry Moore, *Reclining Figure*, 1969-1970

la beauté, 2006). La operación de separar la luz de las tinieblas (*post tenebras lux*) expresada en el Génesis es común a las cosmogonías de China e India, a las mitologías de Persia y Egipto, así como a las tradiciones judeocristianas y del islam. Todas ellas han atribuido una naturaleza luminosa a lo *numinoso*, es decir, a lo sagrado. En la mayoría de las mitologías de Oriente y Occidente la luz posee una dimensión simbólica asociada a un estadio superior al de la materialidad terrenal. La luz está vinculada a la ordenación del caos, el conocimiento, la iluminación, la vida, la salvación, la revelación, la epifanía, la felicidad, el amor, la belleza. En el pensamiento y el arte modernos, la luz no ha perdido ese carácter simbólico. La luz de la razón y de lo bello separa al hombre de las tinieblas de la ignorancia y la estulticia. En ello radica el misterio y la importancia del arte. Los iniciadores del arte abstracto lo sabían.

CAMINOS A LA ABSTRACCIÓN

El cubismo desfiguró la realidad, el surrealismo intentó cambiarla y Duchamp se burló de ella; la abstracción la borró. Al suprimir la imitación y toda referencia a la realidad de la naturaleza o de los inventos humanos, el arte abstracto representa la revolución más profunda de las vanguardias artísticas del siglo XX. También es la que más ha perdurado como estilo pictórico. Además, el abstraccionismo surge de una tradición milenaria, vinculada al pensamiento filosófico, religioso y artístico de Occidente, desde los griegos hasta las teorías de Wassily Kandinsky, Kazimir Malévich y Piet Mondrian; y el debate continúa. En el libro *La imagen prohibida* (2003),

Alain Besançon narra la fascinante historia de la iconoclasia (del griego *eikón*, imagen, y *klaó*, romper), el rechazo a la representación visual de lo divino o a la adoración de las imágenes religiosas. Se considera a Platón el padre de la iconoclasia porque su concepción de la naturaleza de lo divino hace que la imagen de lo divino sea imposible. Sin embargo, el autor de *El banquete* reconoce como justo el deseo del hombre de contemplar la belleza divina. Retomando esa idea, Plotino propone una forma de cumplir el deseo de contemplar la belleza del Uno (Dios, el Bien): purificar el alma a través de la ascesis y de una *anábasis interior*: “Nuestro centro se une al centro universal”, es decir, se produce una “contemplación identificativa” con la esfera luminosa donde se halla el Uno. “La visión es luz y la luz es visión. Existe una especie de autovisión de la luz, que es como transparente para sí misma”, escribe Plotino en sus *Enéadas*. El alma capaz de contemplar y fundirse con la luz del Uno es el alma del artista. Por ello Besançon postula que el arte abstracto podría calificarse a sí mismo de plotiniano. Pero Kandinsky, Malévich y Mondrian seguramente no lo supieron, porque el fundamento para elaborar sus teorías no fue la filosofía de Platón o Plotino, ni la teología de Lutero o Calvino, sino doctrinas esotéricas o teosóficas que estaban en boga desde el simbolismo. No obstante, las ideas y sobre todo las obras de los iniciadores de la abstracción pictórica ocasionaron un cisma estético de inigualable trascendencia en el arte del siglo XX, cuyos efectos se extendieron a Estados Unidos, México y otros países del mundo occidental hacia la segunda mitad de la centuria pasada y aún perviven.

En el texto pionero del arte abstracto, *De lo espiritual en el arte* (1912), Kandinsky anuncia el advenimiento



Biombo Autrey, siglo XVII

del *Reino del Espíritu*, de la era de la *Gran Espiritualidad*, en la que el artista tiene una misión salvadora: crear un nuevo mundo pictórico, ajeno a la realidad exterior, surgido del *Principio de Necesidad Interior* que refleje el *espíritu de las cosas* y produzca una *vibración* como la que se siente al escuchar la música de Richard Wagner, pero a través del color: “El color es un medio para ejercer una influencia directa en el alma”, afirma Kandinsky. Partiendo de la teoría del color de Goethe, el artista ruso postula que la tensión entre el azul y el amarillo representa la dicotomía del frío y el calor, la espiritualidad y la pasión. Mezclados, esos colores producen el verde, el color de la calma. El blanco es el gran silencio; el negro, la nada; el gris, lo callado e inmóvil; el rojo, poder, energía, alegría y triunfo; el bermellón, la pasión constante e incandescente. Las formas también expresan ideas o sentimientos: el círculo es la perfección; el triángulo, la energía. Lo mismo las líneas: la horizontal es calma; la ascendente, alegría; la descendente, tristeza. *Fragmento 2 para la composición VII* (1913) sintetiza visualmente las teorías mencionadas. Obras como esa recuerdan a Octavio Paz los juegos artificiales de las ferias de Mixcoac. *Inclinación* (1931) denota el influjo de la Escuela de la Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919.

La sinestesia entre pintura y música es clave en la concepción del arte abstracto y en su aspiración a la pureza: “Cuando la conciencia haya perdido la costumbre de ver en un cuadro la representación de rincones de la naturaleza, de madonas y Venus impúdicas, *veremos la obra puramente pictórica*”, escribe Malévich en su manifiesto *Del cubismo y el futurismo al suprematismo* (1915). Ambos artistas eslavos compartían el sustrato teosófico de sus teorías, pero Malévich fue más lejos en su propósito de crear una “nueva civilización” y un nuevo “realismo pictórico” sustentado en la nueva rea-

lidad construida por el suprematismo. La expresión más radical de esa idea son *Cuadrado negro* (1915) y *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918), en los que no sólo se suprime toda figuración sino también el color. Se trata de una suerte de *via negationis* pictórica —ya que Dios rebasa toda representación—, llamada por algunos “mística suprematista”. Esta religiosidad “mística” impregnada de esoterismo influyó también en Mondrian, quien a través de la composición ortogonal y de tres colores primarios (azul, amarillo y rojo), además de los “no colores” (blanco y negro), logró crear una obra en la que se concilian la coherencia y la diversidad. “Nunca me gustó Mondrian, pero en él aprendí el arte del despojamiento”, comenta Paz. Tal vez en la obra de Paul Klee —tan cercano al romanticismo de Novalis como a Mozart y Bach— es donde con mayor claridad se manifiesta el carácter musical de la abstracción pictórica. En la línea, los colores, las flechas y los círculos de Klee —como en *Hafen mit Segelschiffen* (1937)—, Paz ve un “poema del movimiento y la metamorfosis”.

A pesar de que prefiere la corriente del arte moderno ligada a Duchamp, el surrealismo e incluso a Picasso, Paz hace un reconocimiento de la abstracción: “Al arte abstracto idealista debemos algunas de las creaciones más perfectas y puras de la primera mitad del siglo”. Pero previene: “No hay que tocarlas ni repetir las”. Su deseo no se cumplió. El proceso de lo que José Ortega y Gasset llamó la *deshumanización* del arte moderno, en especial la abstracción, continuó con gran fuerza en la segunda mitad del siglo XX en la obra de artistas tan relevantes como Robert Motherwell, Mark Rothko, Jackson Pollock, Adja Yunkers, Antoni Tàpies y Joan Miró; así como los mexicanos Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Gunther Gerzso. Sobre todos ellos escribió Paz y están incluidos en este núcleo de la exposición.

Empiezo por el Miró abstracto. Desde el inicio hasta el final de su producción hay ejemplos notables de obras abstractas; mencionaré sólo dos muy representativas, ambas dominadas por el color del cielo: *Campe-sino catalán con guitarra* (1924), del Museo Thyssen-Bornemisza, y el tríptico *Azul* (1961), del Centro Georges Pompidou. Salvo dos puntos, uno negro y otro rojo del que sale una línea apenas perceptible, el tercer lienzo del tríptico es totalmente azul, semejante a los cuadros negro y blanco de Malévich: la abstracción total. El propio Kandinsky se inspiró en las *Constelaciones* de Miró, como lo muestra *Azul celeste* (1940). Del Miró abstracto hemos incluido *Mujer* (1974) en la Sala Nacional.

Caso emblemático de la vocación dialogística de la exposición-homenaje a Paz es la convivencia de dos artistas amigos suyos, el estadounidense Motherwell y el mexicano Felguérez, a través de dos obras de gran formato entre las cuales he encontrado asombrosas “rimas, correspondencias y ecos”: *Face of the Night (For Octavio Paz)* (1981), de Motherwell, y *Orden suspendido* (2004), de Felguérez. Los colores y la composición de ambos lienzos producen una instantánea armonía visual que se confirma al leer el poema “Piel/sonido del mundo”, que Paz dedicó a Motherwell, observando las dos obras simultáneamente. El espectador es el invitado de honor a participar en este diálogo entre los textos de Paz y dos pinturas de dos grandes del arte abstracto. Cito sólo un pequeño fragmento y remito al lector a leer el poema completo:

Negro sobre blanco
 azul,
 el gigante grano de polen
estalla
 entre las grietas del tiempo,
entre las fallas de la conciencia.

La riqueza de un poema radica precisamente en la multiplicidad de significados y alusiones que posea, así como en la variedad de interpretaciones o recreaciones que despierte en los diversos lectores. Lo mismo puede decirse de los textos en prosa del poeta, como el siguiente fragmento dedicado a Motherwell que podría aludir también al óleo de Felguérez: “Las masas sombrías de Motherwell, condensaciones azules, negras, blancas y ocres que evocan, simultáneamente, las nubes antes de la tormenta y las montañas abruptas”. Asimismo, la percepción de la obra de Felguérez expresada por Paz en un ensayo escrito en 1979 renueva su sentido al ver esta pintura: “Su arte es visual y táctil. No es un texto que habla sino un objeto que se muestra. Las proposiciones de Felguérez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto”. En ese mismo escrito, Paz califica a Felguérez de artista lúcido y exigente consigo mismo. Ello

se muestra de manera fehaciente en este cuadro espléndido, producido a los ochenta años de edad, en plena vitalidad creativa del artista; lo cual, sin duda, hubiese sido celebrado por su amigo Octavio.

“[Mark] Rothko descubrió el secreto de la melodía que fascina a Baudelaire: la mancha de pintura como un espacio que evoca el mar, el cielo, el desierto, metáforas del infinito”, apunta Paz. Al tiempo de reconocer la “extraordinaria riqueza de vibraciones, reflejos, matices” que hay en la obra del artista estadounidense, manifiesta una salvedad: “La pintura de Rothko nos invita a la contemplación pero la manía de la sublimidad —defecto frecuente en la pintura norteamericana moderna— acaba por abrumarnos”. En efecto, Rothko y otros representantes de la Escuela de Nueva York son herederos de la *espiritualidad* de los fundadores del arte abstracto. Para Rothko, la pintura abstracta es una “construcción interior mística” capaz de convertir la realidad empírica en trascendencia extática. La formulación resulta un tanto excesiva, pero es parte del sustento espiritualista que tuvo la abstracción pictórica. *Sin título (Guinda, anaranjado y amarillo)* (1947) representa el momento de transición en el que Rothko decidió pintar rectángulos de colores, en tanto que *Sin título (s/f)* denota la etapa de madurez del artista.

¿Qué queda de la pintura abstracta si se le despoja de su contenido espiritual? La respuesta más contundente la dio Jackson Pollock al desacralizar el arte abstracto, despojándolo de su contenido espiritualista, no sólo de toda figuración. Lo que queda es la pintura-pintura: los colores, la composición, las texturas; la materialidad de la pintura y la capacidad expresiva del artista, independientemente de las ideas o creencias que sustenten su trabajo. El cisma causado por Pollock dentro de la abstracción no es el resultado de la especulación intelectual sino de la inspiración intuitiva de un artista en la búsqueda existencial de un lenguaje pictórico propio. Tres lienzos ejemplifican los momentos clave de la transición de la figuración al expresionismo abstracto total característico de Pollock: *Guardians of the Secret* (1943), en la que hace alusión a las doctrinas teosóficas de los “guardianes del umbral”; *The She-Wolf* (1943), la primera obra que Pollock vendió a un museo estadounidense, adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York por intercesión de Mondrian, y *Mural* (1943-1944), obra de seis metros de largo pintada en una noche y un día. A partir de ese momento inició el proceso creativo que lo condujo a encontrar su lenguaje inconfundible y personalísimo, mediante el uso del *dripping* y el *pouring*, colocando lienzos de gran formato en el suelo, hasta llegar al cuadro emblemático *Number 1 A* (1948).

La influencia de Siqueiros en dicho proceso fue determinante, como lo muestra *Explosión en Hiroshima* (1955). Desde principios de los sesenta, Octavio Paz

destacó el influjo ejercido por Orozco, Rivera y Siqueiros sobre algunos artistas estadounidenses de mediados del siglo pasado —Motherwell, Pollock, Noguchi, Tobey, Guston—, lo cual fue ocultado o minimizado por la crítica norteamericana y durante algún tiempo también por la mexicana. Dicho desdén ha sido subsanado al menos parcialmente por el libro de Ellen G. Landau, *Mexico and American Modernism*, publicado en 2013. La influencia de Siqueiros sobre Pollock —a través de sus clases, la utilización del accidente en la pintura, el chorro y el derramado, la gestualidad del trazo y la creación de texturas mediante el uso de materiales novedosos— dejó su impronta en el *dripping* y la *action painting*. “Jack the Dripper”, como bautizó a Pollock la revista *Time*, se ha convertido en la figura emblemática y mítica del expresionismo abstracto. “El impetuoso Pollock: la pintura-torbellino”, lo llama Paz, y se pregunta: “¿Un gran pintor? Más bien: un temperamento poderoso”. Juicio lapidario, sujeto a discusión. En contraste, Ellen Landau piensa que Pollock es el artista norteamericano más influyente jamás producido en ese país, que transformó la herencia del arte abstracto europeo como resultado de su “impetuosidad, perseverancia, falta de sofisticación combinada con un auténtico primitivismo interior, además de su desenfadada temeridad y sentido del descubrimiento”. La originalidad y fuerza expresiva de la pintura de Pollock están a la vista.

La abstracción pictórica llegó tarde a España a causa del franquismo, aunque tiene antecedentes ilustres como el célebre *Perro semihundido* de Francisco de Goya. El pintor y ensayista catalán Antoni Tàpies, el más destacado representante del arte abstracto español, imprime un carácter matérico a su pintura mediante el uso de yeso, cemento, arena, arcilla y recortes de periódico, logrando un equilibrio entre la emoción y la serenidad, el espacio vacío y la gestualidad. Existe una estrecha relación entre las ideas estéticas de Tàpies y su obra plástica. Enraizadas en la realidad de su país, ambas tienen el propósito de influir en el cambio de una sociedad alienada. Tàpies ilustró un libro-objeto con Octavio Paz sobre el poema “Petrificada petrificante”. Tàpies está representado en la muestra con el lienzo de gran formato titulado *Figuras* (1960).

También nacido en Barcelona, el pintor, escultor, diseñador gráfico y editor Vicente Rojo llegó a los 17 años de edad a México, donde realizó toda su obra con rigor de geométrica y sensibilidad de poeta. Alejado de la pretensión “mística” de los fundadores del arte abstracto, para él la poesía representa el motor del mundo, a la vez que el sustento y la aspiración de su universo pictórico. *Aproximaciones, Señales, Negaciones, Recuerdos, México bajo la lluvia, Escenarios y Escrituras* marcan las distintas etapas de su obra, en permanente búsqueda creativa de un lenguaje propio e inconfundible, inspi-

rado por lo que Jorge Luis Borges llamó la “imaginación rigurosa”, compañera constante de su proceso artístico. Rojo pertenece a la “Generación de la ruptura” (con el muralismo), aunque él prefiere llamarla “de la apertura” hacia obras como las de Klee, Tàpies o Jasper Johns: sus pares, con quienes entabla un diálogo silente y colorido en homenaje a Octavio Paz con su obra *México bajo la lluvia* (1981). También se exponen los tres proyectos de libros-objeto de arte diseñados por Rojo con Paz: *Discos visuales, Marcel Duchamp o el castillo de la pureza y Topoemas* (de Ediciones Era, fundada por el propio Rojo).

En la pintura de Jasper Johns, conocido principalmente por sus representaciones de la bandera de Estados Unidos y por la elevación de objetos cotidianos a obras artísticas —tal como lo había hecho Duchamp décadas antes—, Octavio Paz encuentra un “exquisito equilibrio”. De Johns se exhibe un cuadro interesante por su cercanía con la abstracción más que con el arte pop, titulado *Cicada* (1979). Paz escogió al artista estadounidense de origen ruso Adja Yunkers para ilustrar el libro-objeto basado en *Blanco*, uno de sus poemas más extensos y complejos que admite seis formas distintas de lectura, como si fuese un cuadro abstracto: “Tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo ‘en blanco’ a lo blanco —al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul”, se lee en la introducción al poema. Recordemos que para Kandinsky “el blanco actúa sobre nuestra alma como un silencio absoluto”. En la pintura de Yunkers, Paz encuentra un ascetismo extremo que desea devolver su transparencia a la pintura; pero se trata de un ascetismo sensual y sexual en el que la tierra y el espacio son realidades corporales, como la del óleo *Embroidered Halo* (1958).

Otro de los artistas que realizó un libro-objeto con Paz fue Gunther Gerzso, quien logró conciliar el surrealismo con la abstracción mediante un concepto común a ambas escuelas: el *modelo interior*. “Más que un sistema de formas, la pintura de Gerzso es un sistema de alusiones. Los colores, las líneas y los volúmenes juegan en sus cuadros el juego de los ecos y las correspondencias”, escribe el poeta. Detrás del orden geométrico su pintura trasluce carnalidad: desgarraduras, heridas, oquedades sexuales. La significación secreta de los cuadros de Gerzso no surge del idealismo de la primera pintura abstracta, sino de la emoción del artista y de su visión interna poblada por imágenes del arte prehistórico, la poesía surrealista o el expresionismo abstracto. *Plano rojo* (1963) es sólo un ejemplo de una evidencia estética: la pintura de Gerzso es una presencia singular e indispensable en el arte abstracto internacional. De este diálogo entre artistas abstractos de Europa, Estados Unidos y México podemos concluir que, a pesar del empuje por imponer su juicio, el mercado no define la calidad estética de una obra de arte.