

Nº 5
2 F.V.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



REVISION DEL PAISAJE URBANO INSOLITO:
PROPUESTA DE DESARROLLO PLASTICO.

TESIS
QUE PARA OBTENER
LA LICENCIATURA EN
ARTES VISUALES
PRESENTA:



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

MARTIN PEREGRINA ESPINOSA

FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F. 1992.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción

Cap. 1	La Naturaleza insólita	Pág. 4
	Los pintores de la Naturaleza insólita: Romanticismo	
	Simbolismo - Arnold Böcklin.	
Cap. 2	El paisaje urbano moderno: naturaleza insólita.	Pág. 18
	La pintura del paisaje urbano moderno: realismo mágico urbano.	
	El realismo mágico y la Modernidad.	
Cap. 3	La percepción del paisaje urbano insólito	Pág. 29
	Modernidad y Antigüedad en tensión.	
	La artificialidad urbana.	
	El paisaje fabril	
Cap. 4	La representación pictórica del paisaje urbano insólito	Pág. 43
	La pintura metafísica de Giorgio de Chirico.	
	La fuerza pictórica de la artificialidad urbana: Edward Hopper.	
	El precisionismo norteamericano: Charles Sheller.	
Cap. 5	De la pintura a la arquitectura. Nuevas fuentes visuales	Pág. 60
	La obra de Aldo Rossi.	
	La obra de Luis Barragán.	
Cap. 6	De regreso a la bidimensionalidad actual.	Pág. 74
	La obra de Wilhelm Heiliger.	
	La obra de Manuel Alvarez Bravo.	
	Un vasto campo de investigación visual y plástica.	
	Conclusiones	
	Bibliografía.	
	Ancxo.	

PROLOGO

Permítaseme narrar en este espacio el origen de esta tesis. Los estudios de la carrera de artes visuales en la ENAP me permitieron ir descubriendo las características de mi nascente expresión personal; las materias de Educación visual, Teoría e Historia del Arte, así como los talleres, especialmente el de Pintura, lograron que reconociera e impulsara las formas más características de mi expresión pictórica: surgieron así diversos paisajes abstractos que incluían formas de referencias arquitectónicas.

Hubo entonces dos comentarios fundamentales acerca de esos primeros trabajos: su cualidad "metafísica" y las semejanzas con las formas arquitectónicas creadas por el mexicano Luis Barragán. Investigo primeramente la obra de Barragán hasta entonces desconocida y descubro un universo plástico impresionante por su síntesis y poder expresivo; al leer algunos textos en donde él mismo narró sus influencias, descubro la asimilación que hizo de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Esa segunda advertencia me hace revisar la obra del pintor italiano; en ella encuentro la fascinante idea de ver las cosas "por primera vez", es decir, de revisarlas para encontrar en ellas cualidades antes imperceptibles que revelen de pronto un aspecto insólito. Los documentos escritos por el pintor narran que esta percepción fué motivada por su propio paisaje urbano, el cual en este momento sufría alteraciones tales como el repintado de las arquitecturas monumentales y la incidencia de la nítida luz de otoño.

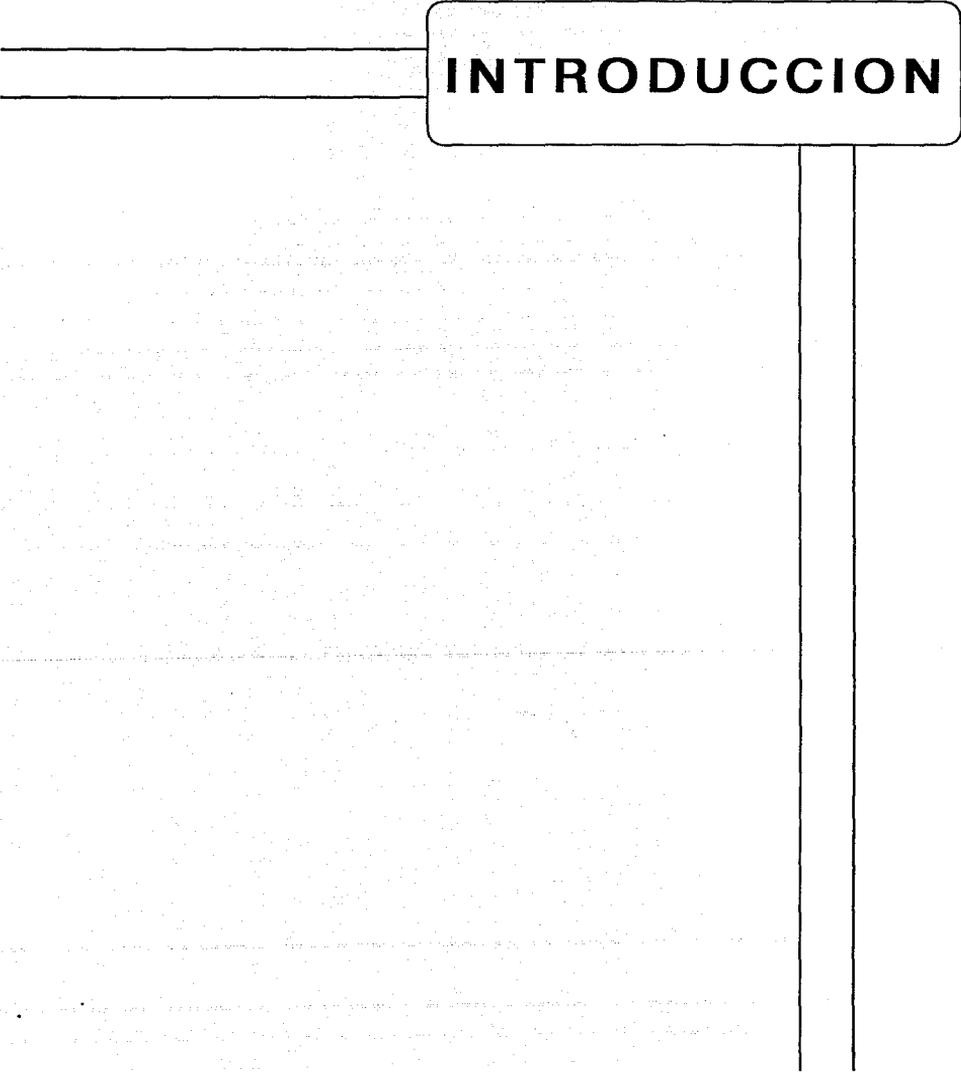
Investigo luego la obra de otros pintores modernos que crearon obras semejantes, descubriendo que sus consistentes expresiones fueron conformadas por las formas y fenómenos percibidos del mundo objetivo, elementos de específicos paisajes urbanos que se caracterizaron por su singularidad.

Busco entonces los medios para penetrar más a fondo en estas propuestas y analizar sus cualidades, limitaciones, y encontrar su sentido dentro de las principales propuestas plásticas de este siglo. Con el material obtenido decido dar forma a la primera etapa de la presente tesis, etapa teórica y revalorativa.

Paralelamente a dicha investigación va surgiendo en mí el interés por analizar la situación de esta tendencia en la actualidad: su posible continuidad, sus creadores y los nuevos paisajes insólitos vistos y representados. Encuentro tal continuidad, aunque de apariencia diferente, en la obra del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo y también, providencialmente, en la obra del artista plástico alemán Wilhelm Helliger que fué expuesta por primera vez en México en agosto de 1990 en el M A M. La búsqueda de mayores datos sobre la interesante obra de este artista extranjero me condujo hasta una entrevista personal que logré realizar con él en el mes de junio de 1991 durante una visita que hizo a la ciudad de México.

El hecho de descubrir que tales signos de continuidad se fundaban en la revisión del paisaje urbano mexicano y el encuentro e identificación con sus elementos insólitos, dió sentido a la segunda etapa de esta tesis; en ella vemos que nuestros paisajes urbanos pueden conformar la expresión plástica del artista actual; opción expresiva un tanto descuidada por el artista mexicano. Ese vacío me lleva a proponer la revisión del paisaje urbano insólito en México como conformador de nuevos desarrollos plásticos.

Decidí realizar tal búsqueda, y paradójicamente, mi propia ciudad natal, la capital del estado de Puebla, me ofrece el paisaje buscado. Cuatro años de lejanía debido al estudio de la licenciatura en la ENAP fueron suficientes para descubrir tras mi regreso a Puebla algunos elementos que si antes habían pasado desapercibidos para mí, hoy resultan insólitos y conformadores de mi reciente expresión plástica. Las pinturas y dibujos así surgidos crean una variable de mi producción anterior. No puedo asegurar que esta tendencia sea definitiva, pues quizá solo cubra una etapa de mi expresión personal; expresión que si la llegase a definirse bajo otros lineamientos, inevitablemente estará nutrida por la presente experimentación visual y plástica; práctica honesta y satisfactoria que también busca ser propositiva dentro de la plástica actual del paisaje urbano insólito.



INTRODUCCION

INTRODUCCION

Esta tesis propone primeramente la revisión y revaloración de una tendencia plástica que se manifestó durante las tres primeras décadas del presente siglo tanto en Europa como en Norteamérica; tendencia que ha sido menospreciada y en ocasiones olvidada. El olvido no debe encontrar validez cuando sabemos que toda expresión es producto tanto de su tiempo como del conocimiento y actitud que manifiestan sus creadores ante las expresiones artísticas anteriores; en ellas el artista puede encontrar el motivo de su rechazo y nuevas búsquedas, pero también puede hallar una identificación expresiva que nutra su propuesta contemporánea. El menosprecio quizá se deba a la propia naturaleza de esta tendencia, pues sus exponentes manifestaron diferentes objetivos, sus propuestas son individuales y a veces transitorias, pero también a la débil atención que se ha puesto a la definición de sus caracteres. Si bien, sus portadores tampoco coinciden geográficamente, así como tampoco comparten una misma clasificación estilística, sus obras sí revelan ésta misma tendencia, la cual tiene su origen en un fenómeno general: La Modernidad en la vida urbana.

El paisaje urbano fue uno de los primeros signos sensibles de los cambios sociales, económicos, e ideológicos generados por la Civilización tecno-científica del presente siglo; tarde o temprano este fenómeno se presentó en la mayoría de las ciudades de ambos continentes. En las artes plásticas solo pocos creadores, entre ellos los que aquí revisaremos, percibieron y representaron con objetividad las insólitas transformaciones urbanas incluyendo al propio ciudadano, pudiendo encontrar así el fundamento de sus expresiones.

La mayoría de los artistas plásticos de esos años manifestaron propuestas coherentes con las transformaciones modernas, alimentando sus obras con sueños utopistas, fiebres dinámicas y maquinistas; nuevas plásticas para un mundo futuro ideal. Los métodos de representación figurativa o realista dentro de la esfera del arte empezaban a verse anacrónicos, impropositivos, y en algunos casos hasta reaccionarios. La objetividad en la percepción y representación que propusieron los artistas de la tendencia en cuestión, de ningún modo se agota en sí misma, pues aunque hicieron uso de métodos figurativos y a veces naturalistas, descartaron el realismo académico, la ilustración impersonal, y la imagen documental. Mostraron en cambio una identificación fundamental entre artista-observador y fenómeno u objeto observado; identificación de índole emocional, estética, o conceptual con los objetos o fenómenos más impresionantes y significativos observados, aquellos que sobresalen de las vivencias cotidianas por: su inusitada aparición, su incomprendible presencia, su extraordinaria o aparente armonía, su carácter artificial, su carácter autónomo, etc.

La percepción e identificación con lo insólito motivó a estos artistas a recrearlo del mejor modo, no siempre coincidente con el lenguaje hablado o escrito. Los medios plásticos son sus medios de expresión, y crean obras tan insólitas como las escenas percibidas; obras ricas en fuerza expresiva y en cualidades plásticas, que si bien pueden hallarse circunscritas en el realismo mágico, en la pintura metafísica italiana, en el llamado Precisionismo norteamericano, comparten un origen y expresión comunes: La percepción de un insólito paisaje urbano y su re-presentación plástica.

Veremos que los antecedentes de esta tendencia están en el arte primitivo y en cualquier arte representativo de lo insólito. Especialmente, la creación romántica en el siglo XVIII revela esta tendencia en la representación de paisajes naturales insólitos; otro exponente de esta tendencia lo encontramos dentro del movimiento simbolista pictórico, en la persona de Arnold Böcklin. Revisaremos también el modo en que esta tendencia resurge en este siglo: La Nueva Objetividad alemana y su propósito, más que nada de carácter crítico.

Los tres pintores modernos que revisaremos (De Chirico, Hopper, Sheeler) percibieron específicos fenómenos insólitos en sus urbes; fenómenos naturales, pero principalmente sociales e ideológicos reflejados en los objetos arquitectónicos y en las actitudes del ciudadano. Los encuentros con lo insólito

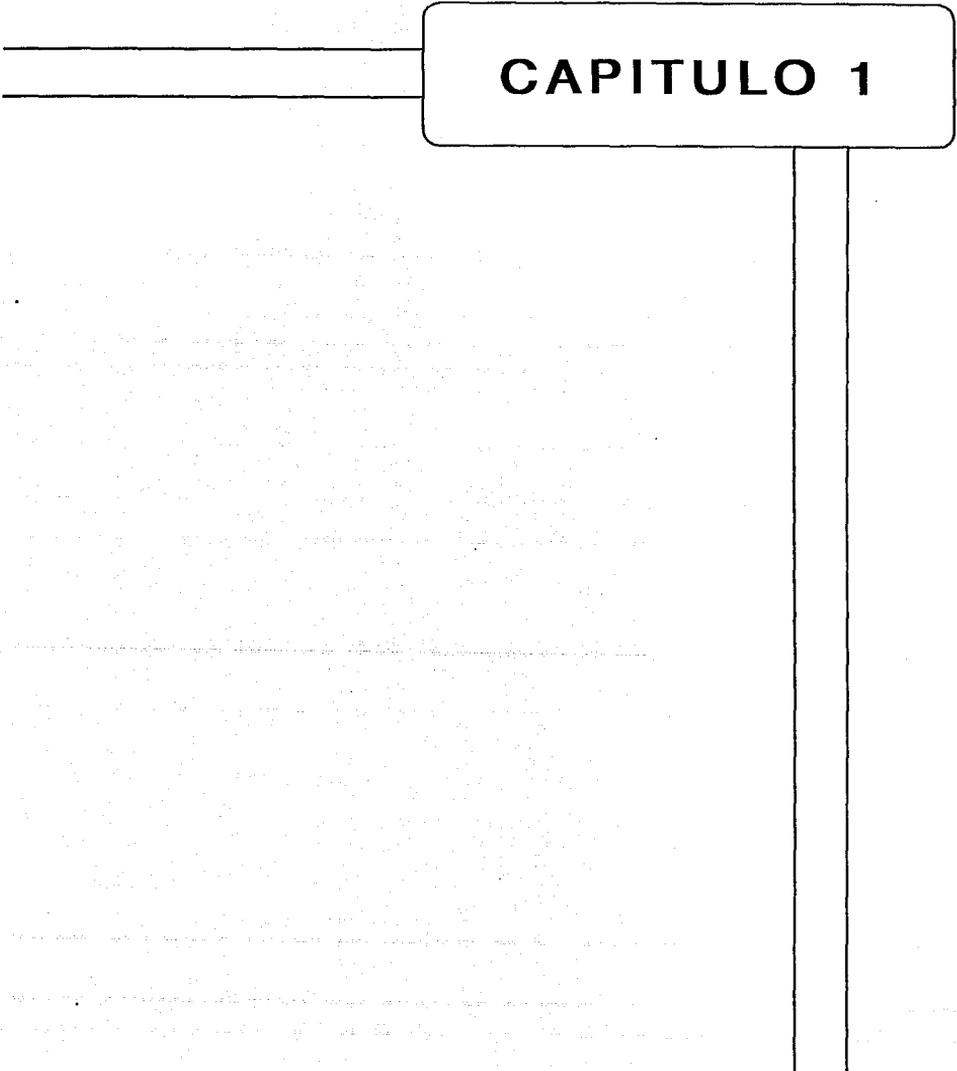
urbano generaron diferentes respuestas emocionales y conceptuales en cada autor, conformando sólidas expresiones plásticas. Las divergencias entre cada autor permiten reconocer la diversidad de conceptos y emociones motivados por la percepción de cada paisaje; conceptos y emociones recreados en sus pinturas.

Tras esta revisión histórica que espera un resultado revalorativo de la tendencia plástica de representar al paisaje urbano insólito, este trabajo busca cubrir otro objetivo más particular: la observación de las posibilidades propositivas de esta tendencia en nuestro medio artístico plástico actual, revisando su carácter actual y la identificación del artista de hoy con su paisaje urbano y con esta forma de expresión.

Por ello este estudio también se propone la revisión de los nuevos elementos que enriquecen por sus características insólitas el paisaje urbano actual: se trata de las arquitecturas de vanguardia. Su autonomía, sus innovaciones, sus sentidos diversos, sus impresionantes formas que pueden abrigar un potencial expresivo, estético, y plástico semejante al que descubrieron los pintores-observadores de las innovadoras arquitecturas modernistas; potencial que quizá el artista actual no ha revisado. De entre las múltiples arquitecturas que pudieron haber sido elegidas mencionaremos sólo la obra de Aldo Rossi y la del mexicano Luis Barragán por tres motivos: Primero porque en ambos arquitectos, dentro de la personal síntesis que logran de diversos estilos e influencias, está presente también la asimilación de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, pintor del paisaje urbano insólito. Re-creación tangible y transitable de algunos elementos del paisaje urbano pintado por el italiano, en busca no tanto de una innovación formal, sino de la capacidad expresiva y conceptual que el pintor logró a través de la representación pictórica. En segundo lugar, se prefirieron debido a que esa personal síntesis que muestran sus obras, aunada a los intereses y objetivos expresivos de cada autor genera obras de carácter muy diferente, casi contradictorias, por lo que podemos percibir claramente el manejo de diversos conceptos y sensaciones mediante específicos elementos arquitectónicos: diversidad disponible al artista plástico para la representación de esos elementos. En tercer lugar, en nuestro ámbito geográfico podemos encontrar muestras de la arquitectura de Barragán y aunque muchas se han perdido o modificado, alguna conservan cierto potencial plástico que aún puede descubrirse y desarrollarse. Además es casi seguro que el acercamiento a su obra puede motivar la revisión de una de sus principales influencias: La arquitectura colonial y popular de nuestro país.

En el capítulo final veremos que éstos y otros elementos de nuestros paisajes urbanos conforman un material capaz de impresionar y motivar la creación del artista actual; plástica del paisaje urbano insólito que se logra a través de medios y técnicas no sólo pictóricas sino también mixtas y fotográficas. Tal es el caso del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo y del artista alemán Wilhelm Heiliger. Álvarez Bravo lo demuestra al encontrar yuxtaposiciones imprevistas, circunstanciales e impresionantes entre los elementos que integran el entorno urbano, incluyendo al propio ciudadano; momentos únicos y efímeros que eterniza mediante sus fotografías. Heiliger, artista apenas conocido en México, encontró desde hace tiempo en la arquitectura popular mexicana y de vanguardia los elementos insólitos específicos para conformar su expresión plástica de tendencia concretista e inspiración filosófica, en obras mixtas y fotográficas que nos sorprenden cuando reconocemos en ellas la arquitectura mexicana.

Vasto campo de exploración visual y desarrollo plástico disponible para conformar la expresión plástica del artista mexicano interesado en lo urbano y arquitectónico (como actualmente se ha manifestado en mi obra) como medio para producir una obra propositiva dentro de la plástica actual. Hecho que no se puede concretar sin las siguientes condiciones: el reconocimiento de las cualidades expresivas, estéticas y conceptuales de la tendencia plástica representativa del paisaje urbano insólito, propuesta teórica del presente estudio; la identificación del artista con esta tendencia; y como propuesta práctica, la revisión de nuestros paisajes urbanos, la honesta identificación del artista-observador con determinados fenómenos u objetos que descubra insólitos, y evidentemente la necesidad de expresarse mediante ellos.



CAPITULO 1

CAPITULO I

LA NATURALEZA INSOLITA

Lo insólito es aquello que percibimos por medio de nuestros sentidos y nuestro intelecto, que nos impacta por su diferencia, por ser algo extraordinario; es decir, fuera del orden cotidiano. Desde un ruido extraño, hasta un hecho absurdo. Percibimos lo insólito en la aparición novedosa de objetos o fenómenos antes inimaginables, pero también de aquellos que aún existentes, permanecían ocultos a nuestro conocimiento.

La visión de lo insólito promueve primeramente en el observador un cierto desconcierto, una alteración del equilibrio existente creado por el hombre en su registro de imágenes y significado hasta ese momento completa: su memoria. Tras superar este impacto que se manifiesta en asombro, en angustia, el hombre busca el medio de recuperar el equilibrio mediante la aprehensión cognoscitiva de aquello que enfrenta. Empezamos entonces a asociar las características que mejor percibe del objeto insólito, con las imágenes y conceptos que conserva en su memoria. Si en ello encuentra relaciones satisfactorias, empieza a asimilar el nuevo fenómeno. Más aún, si llega, como dice J. J. Lahuerta, a "discernir lo que es esencial y propio, es decir, a analizar"¹, podrá entonces construir. Construir un nuevo orden, un nuevo razonamiento que le permita asegurarle un sentido común a ese objeto o fenómeno. A veces, cuando sus medios racionales, intelectivos, no son suficientes para lograr una comprensión inmediata, el hombre sublima a menudo sus temores y anhelos a niveles abstractos, a menudo de índole espiritual, infundiendo a lo contemplado un sentido mágico o religioso. Este dominio del hombre sobre la naturaleza nunca es privativo, siempre ha sido un convenio con el grupo al que pertenece, el cual lo preserva para estabilizar el bienestar común. También es un hecho que el hombre hace constantes revisiones, correcciones y nuevas construcciones del mundo y de sus fenómenos. Lucha consigo mismo cuando el orden establecido se vuelve rígido, cuando ya no permite ninguna interpretación y se vuelve absurdo, asfixiante y en ocasiones peligrosamente confortable.

Se cierra nuevamente el círculo; el hombre se enfrenta a una transición que lo tensiona entre dos fuerzas: el pensamiento tradicional empleado hasta el límite y las exploraciones e innovaciones que proponen un orden diferente. Tensión que se manifiesta no sólo en el pensamiento sino también en la creación humana. El arte y la arquitectura parecen ser signos reveladores de ese proceso; reflejan la postura histórica del individuo. Pueden ser reflejo del dominio alcanzado y la estabilidad, así como de la fatal corrupción y decadencia.

Pero pueden también conformar los procesos de revisión del mundo y sus fenómenos; es decir, la creación surgida dentro de las etapas de estabilidad, corrupción o decadencia, difícilmente puede percatarse de sí misma y enriquecerse; solamente una tendencia creativa ajena o contradictoria a éstas puede descubrir esa condición histórica en obras que expresan el asombro, los anhelos y las frustraciones individuales emergentes, a través de la percepción y representación de sus signos; que no son otros sino

¹ Lahuerta, Juan José, 1927 - *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1969, pág. 15'

aquellos más cercanos al hombre, como su propio hábitat. Revelan así una insólita realidad objetiva desapercibida o negada hasta entonces.

Esta tendencia creativa, lúcida y honesta, manifiesta generalmente reticencia ante las formas del arte antiguo, pero igualmente ante las formas innovadoras a ultranza. Debido a ese carácter cuestionador y a sus indefiniciones formales, la historia del arte a menudo le resta una debida atención crítica al valor de sus propuestas a lo largo de sus múltiples manifestaciones, como es el caso de los primeros signos del trascendentalismo del arte gótico (y no el de su posterior amaneramiento); igualmente sucede con el primitivo naturalismo pictórico italiano del siglo XV, a diferencia de la exaltación por el uso de la perspectiva renacentista; y ya en este siglo esto ocurre con algunas expresiones modernas (entre ellas las que revisaremos) ajenas a los rígidos dogmatismos y regodeos formalistas del Movimiento Moderno.

Fue en el siglo XVIII, sin embargo, en donde esta tendencia artística se reveló decididamente, pues los artistas del Romanticismo expresaron propuestas consecuentes a los múltiples cambios ocurridos en ese período de transición. La creación romántica se instaura en el propio cambio, en el devenir de un mundo en constante mutación, renovando así los fundamentos del arte tales como la mirada primigenia, la capacidad de asombro, la necesidad expresiva individual, etc., que aún a riesgo de perder el equilibrio alcanzado colocan al hombre nuevamente frente a terrenos insospechados, paisajes insólitos que alentarán su instinto vital y sus potencialidades perceptivas y creativas; las imágenes plásticas que de esta expresión plástica surgen, se vuelven así reflexión de la búsqueda eterna, de fascinantes encuentros, y quizás de las bases para una nueva conquista.

LOS PINTORES DE LA NATURALEZA INSOLITA: EL ROMANTICISMO

"Todo el mundo occidental experimentó la conmoción que supusieron las sacudidas intelectuales y políticas de finales del siglo XVIII." ²

"El siglo XVIII había sido ya una época de clasificación. Los insectos, las plantas, los animales y las razas humanas fueron divididos en géneros, especies y sub-especies. Se suponía que ésto pondría al descubierto el orden divino o la estructura racional oculta bajo la superficie de la naturaleza, pero el resultado fué justamente el contrario. El estudio pormenorizado de los especímenes individuales no hizo más que poner de manifiesto sus diferencias, propiciando la especulación sobre los conflictos entre fuerzas opuestas y los misteriosos procesos de crecimiento y mutación." ³

Diferencias y tensiones entre opuestos, se dieron no sólo a nivel científico, sino también a nivel filosófico. "La trayectoria de la Revolución Francesa agudizó enormemente la conciencia de la historia. Puso de manifiesto la complejidad de ideas que hasta entonces parecían sencillas: Los ideales de libertad personal y libertad política, por ejemplo, no eran idénticos, y hasta podían excluirse mutuamente. Demostró la debilidad de la razón y la fuerza de la pasión, la insuficiencia de las teorías y el tremendo influjo de las circunstancias sobre el desarrollo de los acontecimientos." ⁴ En Alemania e Inglaterra, "... La ilustración había sido hasta cierto punto una prolongación del protestantismo. Y cuando, hacia finales del s. XVIII, los jóvenes empezaron a notar que la Razón no había dado respuesta a unas cuestiones que a ellos les parecían más apremiantes que nunca, se volvieron precisamente hacia los autores protestantes, bien que heterodoxos, como Jakob Böhme. De aquí tal vez que la actitud protestante hacia Dios se transfiera a la naturaleza, y que concediera una importancia antes desconocida en los países protestantes, el paisajismo como expresión de la reacción del individuo ante el resto de la creación y de su relación con ella." ⁵

Si anteriormente, a principios del siglo XVIII, en pintura se hacía un tipo de paisaje que buscaba sólo la exacta representación de temas de interés científico e histórico, con un mínimo interés de renovación plástica, posteriormente la pintura del paisaje daría un giro radical, volviéndose casi un fenómeno experimental para búsquedas expresivas técnicas, temáticas y conceptuales para los pintores de esa época.

Honour nos explica: "De aquél tumulto de dudas angustiadas, provocadas por las conmociones finales de la Ilustración y la Revolución francesa, comenzaron a surgir nuevas convicciones imposibles de reducir a fórmulas sencillas: la fé en la primacía de la imaginación, las potencialidades de la intuición, la importancia de las emociones y de la integridad emotiva, y por encima de todo, la individualidad y el valor único de todo ser humano en medio de un cosmos en mutación constante. El arte se vió influido por esta transformación radical de pensamiento occidental y desempeñó a la vez un importante papel en ella. Pues la obra de arte-el cuadro, el poema, la novela, o la composición musical-, empezó a ser considerada no como mero reflejo de la realidad o encarnación de un ideal inmutable y racionalmente concebido, sino como una forma de penetrar en la vida de las cosas y quizás, como un medio de aligerar el peso del misterio, la pesada y agotadora carga de todo este mundo ininteligible." ⁶

Estos cambios se ven motivados también por la vacuidad y redundancia del arte antecedente. "El romanticismo surge posterior al estilo neoclásico, y si en algunas casos se revela como un rechazo evidente hacía el mismo, en otras deja ver en sus formas la ascendencia de las formas neoclásicas. Y

² Honour, Hugh, *El Romanticismo*, Edit. Alianza, Madrid, 1984, pág. 20.

³ *Ibidem*, pág. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pág. 75.

⁶ *Ibidem*, pág. 23.

aunque los románticos heredaron la enorme seriedad del neoclasicismo y su repugnancia por el arte frívolo o meramente decorativo, trataban de expresar ideales que pudieran ser experimentados tan sólo en el alma individual, y situados más allá de los límites del razonamiento lógico."⁷ Estos artistas apelan entonces a la experiencia individual de los fenómenos percibidos y a la recreación de ésta por medios sensibles, de naturaleza plástica. Se alejan necesariamente de los programas artísticos creados por los antiguos mecenas y académicos, para profundizar en cambio en experimentaciones originales que rebasaban los intereses convencionales."⁸ Se creían en libertad para usar los símbolos a la manera tradicional o de otras nuevas, dotando de un sentido personal a los ya de mucho tiempo conocidos, o para encontrar otros que expresasen las preocupaciones constantes del espíritu humano."⁸ La ruptura que hacían con las normas establecidas les dió mayor libertad en sus elaboraciones plásticas. En sus obras se reflejan los cuestionamientos y búsquedas del hombre de esa época: en el plano estético, en la ideología, la filosofía y la religión.

Se cuestionan nuevamente los méritos humanos, tan ensalzados por el arte y el pensamiento antiguos, colocando la existencia del hombre frente a los embates del azar, del destino, de la pasión, y la naturaleza inescrutable. Parece como si la propia duda e indefinición que se experimentaba ante el caos ideológico, se proyectara en el carácter enajenado y asombrado presente en los personajes románticos tanto de la literatura como de la pintura; asombro y embeleso que expresan frente a los fenómenos naturales insólitos de los que son testigos: ocasos espectaculares, auroras, aludes, tormentas, cataratas, riscos inaccesibles, infinitos horizontes marinos, bosques espesos, etc. Como esos personajes, los autores románticos saben que la lógica común, la Razón, no necesariamente dará respuesta a sus cuestionamientos e inquietudes, adentrándose entonces a terrenos menos tangibles tales como la conciencia del mundo en devenir, como una "teología indeterminada"⁹, la delectación estética, o la percepción trascendental, sublime, de la materia a través de la naturaleza y sus fenómenos.

Hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la literatura romántica en Inglaterra estaba representada principalmente por las obras de Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley y Keats. Los "Versos compuestos a pocas millas arriba de la abadía de Tintern", escritos por Wordsworth en 1798, parecen describir los paisajes pintados de Thomas Cole (1801-1848) o John Martin (1789-1854), pues relatan paisajes sublimes, con riscos inaccesibles y rugientes cataratas. Un pasaje de la obra de Wordsworth dice así:

"La rugiente catarata

me atormentaba como una pasión: la alta roca,
la montaña y el bosque profundo y tenebroso,
sus colores y sus formas, eran entonces para mí
un manjar: una emoción y un amor,
que no necesitaba de un atractivo más remoto
que el pensamiento propiciara, ni de ningún interés
que los ojos no prestaran..."¹⁰

Un pintor paisajista romántico que destacó en Inglaterra fué John Constable (1776-1837), quien rechazó los viejos moldes del paisaje natural en la pintura, para acercarse más y tener mayor contacto

⁷ Ibid, pág. 16.

⁸ Ibidem, pág. 18.

⁹ Cfr. Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1982, sobre todo págs. 103-116, 126-128.

¹⁰ Honour, H., *op. cit.*, pág. 59.

con la naturaleza y sus fenómenos. Constable "...Establecía una clara distinción entre los pintores que intentaban tan solo el estudio de las excelencias del pasado o de los logros de los demás, y 'los que buscaban la perfección de su fuente primigenia, la Naturaleza.' Casi al mismo tiempo, en Alemania, Caspar David Friedrich (1774-1840) afirmaba que el artista debía 'estudiar la naturaleza en la naturaleza, y no en los cuadros'.¹¹ "Esta devoción a la naturaleza se revela en sus elaborados paisajes, que además de mostrar los detalles más minuciosos del paisaje natural, evocan un sentimiento de magnificencia, de estupor ante la maravilla natural. "Sus estudios del natural podrían satisfacer al más exigente botánico, y sin embargo, transmiten con gran intensidad un sentimiento de amor reverencial."¹²

Constable encontró lo insólito en el modesto y monótono escenario de la East Anglia de su niñez, Honour nos dice: " [Constable] sabía sacar poesía visual hasta de un montón de estiércol."¹³ Ciertamente, en ese período, "diversos artistas ingleses pintaron cuadros que, por decirlo en una frase de Coleridge, "presentaban el encanto de la novedad a las cosas de todos los días".¹⁴

El creía que una pintura no podría revelar todas las maravillas naturales de un paisaje más o menos extenso; por eso, prefería contemplar escenas breves, para descubrir en ellas sus maravillas particulares. Él decía: "Mi arte, limitado y abstracto, puede encontrarse bajo cualquier seto y en cualquier vereda."¹⁵ Además, él intuitió que la pintura le daría las posibilidades para recrear, artísticamente, las maravillas naturales: "La misión de un pintor -decía-, no es competir con la naturaleza, y reproducir una extensa escena llena de imágenes en un llenzo de pocas pulgadas, sino sacar algo de la nada, objetivo que casi le obliga a actuar poéticamente."¹⁶ Entendemos que Constable buscaba representar lo insólito de la naturaleza, aún desde sus elementos más simples, a costa de cualquier método o técnica pictórica tradicional, como pudo ser la pintura de Claude o Ruissdel, que conocía muy bien. Alguna vez hizo el siguiente comentario: "Cuando me pongo a hacer un boceto del natural, lo primero que hago es tratar de olvidar que he visto alguna vez un cuadro."¹⁷ Tal seguridad por las cualidades que el modelo le ofrece, impactándolo, así como la libertad en su representación pictórica, origina la fresca y contundente presencia de la naturaleza pintada. Constable buscó renovar su capacidad de asombro, la mirada pura, desinhibida, ante los elementos del paisaje. Conoció al poeta Wordsworth, y "el punto de contacto más ostensible entre los dos, reside en su postura ante sus primeras experiencias con el mundo natural [...] En 1929, Constable coplaba el famoso poema 'The Prelude', de Wordsworth: 'Mi corazón salta cuando contemplo/ un arco iris en el cielo;/ así era cuando empecé a vivir;/ así es ahora que soy un hombre; así sea cuando envejezca,/ o antes muera. / El Niño es padre del Hombre;/ y desearla que mis días / se sucedieran en plenitud natural'.¹⁸ Intuición de la armonía y belleza del Universo, que tiene el niño, y que llega a ser conciente en el adulto, al reflexionar sobre ella por medio de la poesía, de la pintura.

La actitud de Constable nos indica ya una incipiente valoración puramente pictórica sobre su propia obra, independizándose inconcientemente del objeto contemplado, pero sin hacerlo totalmente. En esa actitud cercana a "poetizar" el paisaje natural, alejándose de la descripción literal del mismo, está gran parte de la belleza y expresión de su obra, pero también la ambigüedad que sus contemporáneos percibían, recelando entonces de su cualidad artística; mientras para algunos, su obra era puramente naturalista, para otros no era sino "ilusionista".¹⁹

11

12 Ibid. pág. 65.

13 Ibid. pág. 68.

14 Ibid. pág. 71.

15 Ibid. pág. 72.

16 Ibid. pág. 71.

17 Ibid. pág. 72.

18 Ibid. pág. 65.

19 Ibid. pág. 91.

Cfr. Ibidem págs. 96-97.

Mencionemos otros casos; Peter de Wint (1784-1849) eligió los campos de trigo maduro de las monótonas llanuras de Lincolnshire "como tema para sus grandes óleos y acuarelas de una sencillez encantadora, casi abstracta; William Mulready y John Linnell (1792-1882), sentados delante de cualquier objeto corriente, la valla del jardín de una casa de campo, una pared cubierta de musgo, o un viejo poste, trataban de reproducirlo minuciosamente, y ambos pintaron vistas de las canchales de grava de Kensington."²⁰ Estos pintores eligieron escenas las cuales, a pesar de buscar en ellas una minuciosa reproducción pictórica, realista, mostraban una apariencia verdaderamente insólita; esto, evidentemente, los diferenciaba de los pintores del paisaje tradicional, y por ende, podían verse rechazados. Pero todos ellos daban los primeros pasos para la renovación del arte del siglo XVIII y principios del XIX.

Llegamos ahora al punto medular de estas motivaciones pictóricas y conceptuales: Las cualidades de los elementos naturales hasta entonces cotidianas resultaban insólitas tras una revisión identificatoria personal; poetas y pintores empezaron a recrearlas como un signo de su individualidad perceptiva y expresiva; en ese proceso, los artistas se iban interesando en destacar algunas cualidades formales del paisaje, del objeto, utilizando los medios plásticos necesarios para lograrlo; cualidades como pueden ser clara luz, claros colores, formas, texturas, o escalas, eran aquello que más les conmovía, sensible e individualmente.

Coleridge y Wordsworth, en sus "Baladas líricas" de 1798, empiezan a manifestar esos nuevos intereses: "...Sobre los dos puntos cardinales de la poesía, la facultad de excitar la simpatía del lector mediante la adhesión fiel a la realidad de la naturaleza, y la facultad de introducir el interés de la novedad mediante la modificación de los colores de la imaginación, el repentino encanto que el azar de las luces y las sombras que la luz de la luna o del ocaso difundían sobre un paisaje conocido y familiar, parecía representar la posibilidad de combinarlos."²¹ Los aspectos insólitos mostrados por la naturaleza y sus fenómenos, predominaban en la observación de los artistas, como medios expresivos de sus propias emociones, tratando de recrearlos con la ayuda de un manejo plástico (pintura, dibujo, poesía) libre de su limitada función descriptiva, naturalista. Poetas y escritores iban proclamando esta renovación artística. El mismo año en que Wordsworth y Coleridge publicaron sus Baladas líricas, el poeta alemán Novalis (1772-1801) expresa algunas ideas sobre la necesidad de "romantizar al mundo", diciendo: "Cuando confiero al tópico una significación elevada, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto de lo infinito, estoy romantizando."²² Evidentemente, el interés del artista por mostrar la trascendencia del mundo material cotidiano, iba ligado a su necesidad de traspasar los límites de la descripción naturalista, objetiva; trataban de expresar su individualidad emocional, estética e ideológica, mediante la selección y énfasis de determinados elementos o fenómenos naturales afines a su propia naturaleza interior. El pintor y poeta alemán Carl Gustav Carus estuvo consciente de esta nueva actitud, al expresar que "...el mejor reflejo de los sentimientos interiores del artista lo constituye la representación fiel de un estado de ánimo equivalente en la naturaleza. También lo fué Corot (1796-1875) al decir que cuando trataba conscientemente de imitar lo que veía, nunca perdía, ni por un sólo instante, la emoción que le había embargado: Lo real es una parte del arte; el sentimiento lo completa".²³ Un artista romántico que muestra con su obra de modo ejemplar estas búsquedas es el inglés Joseph M. William Turner (1775-1851). En casi toda su obra va implícito su objetivo principal: la práctica de la pintura, más que la función representativa. De la naturaleza, elige los cuatro elementos básicos de los que suponían derivaban todas las sustancias: El agua, en forma de brumas, nubes, vapor, o en la inmensidad marina, ya sea agitada por el viento, la tempestad o en inquietante calma; el viento, como agente dinámico de las otras sustancias; el fuego, como luz incandescente que emana del sol o como violenta fuerza destructora-purificadora; y la tierra, diluyéndose en la atmósfera general. En sus pinturas estos elementos "representados" se conjugan, yuxtaponen, se diluyen, se intercambian, casi independientemente de su función descriptiva. Y es que Turner quería recrear efectos, más que

²⁰ Ibidem, pág. 73.

²¹ Ibidem, pág. 74.

²² Ibid. pág. 74-75.

²³ Ibid. pág. 107.

representarlos, o en sus propias palabras "Admirar la naturaleza por el poder y factibilidad del arte, y juzgar el arte por las percepciones extraídas de la naturaleza."²⁴ Pretendía fusionar, como lo hacía con los elementos pintados, inclusive arte y naturaleza, al actuar como la naturaleza a través de sus fenómenos, por medio de su ejecución plástica. Sus sorprendentes obras, que aún a nosotros nos impactan, imagínemos la respuesta que habrán suscitado en sus contemporáneos. Alcanzan una abstracción de los fenómenos naturales que las asemeja notablemente con algunas pinturas abstractas de este siglo. "Pero su propósito no era, por supuesto, crear 'pinturas puras', vacías de temática o de contenido intelectual, a pesar de la superficial semejanza de algunos de sus últimos cuadros con las obras de los expresionistas abstractos."²⁵ Ciertamente, Turner nunca abandona, al menos en intención, el concepto tradicional de la pintura de paisaje; los títulos de sus obras indican ingenuamente que contemplamos acontecimientos históricos, mitológicos o documentales. La obra de Turner queda definida ejemplarmente en las palabras de Honour: "... El deseo de transmitir emociones y creencias personales, se fundía con una imperiosa exigencia de fidelidad tanto al aspecto externo de las cosas, como al sentimiento."²⁶

Otra manifestación de semejantes inquietudes, se trata de la obra del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840). A diferencia de Turner, para quien los fenómenos naturales dinámicos servían como vehículo para sus emociones, Friedrich prefería fenómenos naturales casi siempre serenos, pero de insólitas cualidades, para proyectar sus emociones estéticas y sublimes. Además, Friedrich no rebasaba los límites de la descripción naturalista tanto como lo hizo Turner, favoreciendo el peculiar carácter expresivo de su obra. Las auroras, los ocasos, la luna, los horizontes marinos, suscitaban en él estados contemplativos, casi reverenciales, que buscaba recrear en sus pinturas. Para Friedrich, lo Natural era la manifestación sensible de una naturaleza más que espiritual, divina. Friedrich decía a su amigo el pintor Peter Cornelius: "Lo divino esta en todas partes, hasta en un grano de arena."²⁷ "Su sentido religioso se vuelve una profunda y silenciosa comunión con la naturaleza, un paciente y monástico ejercicio de contemplación y de transcripción imparcial de los misteriosos enigmas de la apariencia natural de las cosas."²⁸ Consecuentemente, su pintura trata de representar ambas naturalezas, a partir de su apariencia visible. Friedrich encuentra también en la pintura un modo de capturar esa percepción del mundo.

Para lograr esta expresión, Friedrich representó las fases más insólitas y poéticas de la naturaleza, enfatizando estas cualidades con su pintura, pero sin negar la posibilidad de una descripción literal de éstas; esto genera obras de carácter ambivalente y enigmático, semejante al carácter suscitado por las escenas naturales. Honour nos dice: "De aquí el tono de intimidad y misterio, la extraña y conmovedora fuerza de sus paisajes... El enfoque nítido, y el a la vez vago, evanescente aire de irrealidad, la literalidad combinada con la elevada 'disposición' de la poesía, nos hace casi dolorosamente conscientes de ese elemento de incertidumbre agazapado en el corazón de la obra de Friedrich y su obsesiva lucha con el problema del arte y la realidad [...] [sus paisajes] sin viento, silenciosos y poblados por unas cuantas figuras solitarias de espaldas a nosotros y totalmente absortas en la muda contemplación de la naturaleza. Todos son por completo creíbles. Y sin embargo, poseen también una cualidad ambivalente, casi alucinatoria."²⁹ Aparentemente, las figuras humanas, así como otros elementos que incluye en el paisaje, tienen una función simbólica como la "cruz de la fé", el "ancla de la esperanza", los barcos navegando

²⁴ Ibidem, pág. 103.

²⁵ Ibid. pág. 98.

²⁶ Ibid. pág. 106-107.

²⁷ Ibidem, pág. 80.

²⁸ Briganti, Giuliano, *Pintura Visionaria y Fantástica*, Gpo. Editorial Fabri, Milán, 1989, pág. 10.

²⁹ Honour, Hugh, op. cit., pág. 79.

por las aguas del tiempo o de la vida, así como otros objetos de simbología contemporánea, como las iglesias góticas en ruinas como metáfora de la decadencia de la fe católica, o los árboles que repiten los arcos góticos en mayor escala, manifestando la "religión viva de la naturaleza". Pero, lúcidamente, Honour nos advierte que: "Sus cuadros deben su extraordinaria fuerza menos a los símbolos que a su sutileza visual, un manera única de contemplar y de representar esa extraña e intensa polaridad de la proximidad y la distancia, del detalle preciso y el aura sublime."³⁰

Esa fuerza expresiva se acentúa con los personajes presentes en los paisajes que pinta Friedrich, personajes que también muestran su asombro ante la escena contemplada. Carus, pintor y teórico del arte, amigo de Friedrich, parece describir el estado anímico de estos personajes, en sus "Cartas sobre la pintura de paisajes", escritas en 1835: "De pie, en lo alto de la montaña, contempla las largas hileras de colinas, observa el curso de los ríos y todas las maravillas que se ofrecen a tus ojos; ¿Que sentimiento te invade? Es un rezo sosegado, te pierdes en el espacio infinito, todo tu ser experimenta una clarificación y una purificación, desaparece tu Yo, no eres nada. Dios lo es todo."³¹ Semejante experiencia a la vivida por Friedrich, pretendía Carus de los pintores del paisaje. Pero nuevamente, es Honour el que define precisamente el sentido de esos personajes, al descubrir la nostalgia, la inconcreción existencial que ellos experimentan ante la magnificencia e inaccesibilidad de los fenómenos contemplados: "Las figuras de Friedrich suelen ser ajenas al paisaje: ni pertenecen por completo a su mundo, ni al nuestro, se sitúan al borde de la realidad. Inmóviles, aislados, parecen estar en el seno de la naturaleza y al tiempo, sin embargo, como un poco fuera de ella, sintiéndose a la vez a sus anchas y enajenadas, símbolos de la ambigüedad y de alienación; se diría que estuvieran orando, o más blén en autocomunión, explorando reinos situados más allá de la percepción sensible, y por encima del entumecimiento humano."³² Briganti los ve, igualmente, "traspasados por un sentimiento hacia lo desconocido, hacia las fuerzas impenetrables, y abiertos a una significación que trasciende conciencia."³³

Estos "símbolos de la ambigüedad son generalmente personajes oscuros (formal y metafóricamente hablando), anónimos, nostálgicos, como el "Caminante romántico, el hastiado y perenne buscador de la verdad superior que vaga por tantas poesías y novelas románticas."³⁴, y que no son sino metáforas del individuo dubitativo de la época que se debate entre diversos juicios hasta ese momento no cuestionados, y que se abre hacia nuevas posibilidades de percepción, a través de la revisión de su mundo en relación consigo mismo. En la descripción que Honour hace de una de las pinturas más conocidas de Friedrich, "La cruz de las montañas", de 1807, nos confirma este sentido general: "[El cuadro] debe ser interpretado como expresión más que de una fé positiva, de ese estado de ánimo dubitativo, que iba a caracterizar buena parte del pensamiento del siglo XIX: la duda corrosivamente insistente, agónica, las nostalgia de la fé que se paliaría, aunque casi nunca se vencería, mediante el recurso al nihilismo o la conversión a alguno de los credos más autoritarios. Las ambigüedades del cuadro, los problemas que plantea pero no resuelve, parecen indicar que la duda se extiende tanto al racionalismo como al cristianismo."³⁵ Friedrich, sensible a los mismos cambios, parece proyectar en su obra estos cuestionamientos, esa necesidad de respuestas definidas que mientras no existan, no pueden reflejarse en su obra; obra que, por lo tanto, sólo habla de la indefinición de la época en transición, y del asombro recuperado en el hombre, ante la caída de diversos mitos y el descubrimiento de otros posibles caminos. Marchán Fiz ve en estos paisajes no sólo una reflexión del ánimo dubitativo o de la experiencia trascendental, sino

30

31 *Ibidem*, pág. 80-81.

32 *Ibid.* pág. 84.

33 *Ibidem*, pág. 84.

34 Briganti, Giuliano, *op. cit.*, pág. 10.

35 Honour, Hugh, *op. cit.* pág. 85.

Ibidem, pág. 33.

también una analogía visual del espíritu romántico, abierto a una progresión o devenir indefinido e inabarcable de la vivencia humana y de la creación artística.³⁶ Y es que en los paisajes de Friedrich desaparece ya la unidad definida, cerrada, de un paisaje abarcado por el propio formato, predominando en cambio la visión fragmentaria de un paisaje total inabarcable, sugerido por los amplios celajes, los espesos bosques, o los horizontes marinos. M.Fiz nos dice al respecto: "El marco del cuadro no actúa como cerramiento, sino como una acotación de una naturaleza sin fronteras [...] La naturaleza presentada en el paisaje no es solamente el tema del cuadro, sino que su infinitud afecta a la misma estructura plástica. La presencia de la ventana en la pintura como motivo pictórico tiene que ver, sin duda, con esta vivencia de infinitud."³⁷

Friedrich conjuga diversos planos, contrastando principalmente un primer plano pintado con gran detalle, con planos posteriores de una lejanía exagerada, "atormentadoramente fuera de nuestro alcance, que suscita así un incómodo estado anímico de nostalgia de lo inalcanzable."³⁸ Otras características de sus obras son: la creación de escalas contrastantes, dada a través de altos riscos y montañas, profundos acantilados y horizontes inconmensurables, que se revelan así por la inclusión de formas humanas miniaturizadas; perspectivas generalmente aéreas, que nos sugieren una contemplación del paisaje muy por encima del suelo; y no podemos olvidar el acento en los fenómenos lumínicos y atmosféricos: nubes altas iluminadas por el resplandor del ocaso, insólitamente teñidas de color naranja, contrastando la oscuridad de la tierra, de las montañas y las masas de árboles, formando así claroscuros impresionantes; horizontes marinos y espesas neblinas que se elevan sobre el mar y nublan el horizonte; las formas y colores del arco-iris; paisajes nocturnos iluminados por la luz de la luna. Imaginería insólita que combina literalidad y poesía, en obras ambivalentes que suscitan diversas sensaciones y pensamientos; "La sutil discordancia provocada por elementos difícilmente percibidos, la mínima desviación del equilibrio óptico normal, que se ocultan bajo la armoniosa apariencia y simplicidad formal de la composición, así como el rechazo de cualquier elemento del paisaje tradicional, nos recuerda las palabras de su contemporáneo Schlegel: 'Esta real discordancia da al hombre la sensación de melancolía, de ausencia y desubicación'.³⁹ Como los personajes pintados por Friedrich, nosotros también estamos propensos al asombro y la incomprensión de lo contemplado: Dudamos si se trata de una representación realista, que en este caso sería de una realidad insólita, sublime, o si se trata de una interpretación pictórica de elementos naturales comunes. Olvidaba citar que este carácter se acentúa también por medio del manejo de una técnica austera, que suprime todo gesto subjetivo del artista, así como cualquier manejo pictórico ilusionista (a diferencia de Turner y Constable), buscando en cambio un manejo naturalista de las formas. Si en Turner nos impacta su definida expresión subjetiva, en Friedrich nos impacta precisamente su indefinición, que nos sugiere que belleza y emoción aún residen también en el objeto, en las formas del mundo que habitamos, pero que olvidamos revisar.

El romanticismo afectó también el campo de la arquitectura. "El ansia romántica por tener edificios que apelarán al alma -igual que la música, la poesía o la pintura-, se propagó por toda Europa."⁴⁰ En 1837, John Ruskin (1819-1900) define a la arquitectura como "ciencia de sentimiento, más que de norma" y "aseguraba que "Nadie puede ser arquitecto, sin ser metafísico." En la apreciación de la arquitectura no contaba ya solamente las normas racionales ni la educación funcional y decorativa a determinado fin, sino también otros criterios, emotivos y a veces trascendentales."⁴¹ En Alemania se gestó la idea de asociar las formas arquitectónicas con la música, artes ambas generadoras de estados anímicos y predisposiciones espirituales. "El primero en formular la idea de que la arquitectura era 'erstarre Musik' (música petrificada o congelada) fué Schelling (1775-1854), hacia 1802, refiriéndose a los templos griegos y a las teorías pitagóricas. Goethe siguió sustentando esta metáfora en este contexto [...] Hacia 1829, menciona: 'He encontrado entre mis papeles una hoja en la que llamo música congelada a la arquitectura.

³⁶

³⁷ Cfr. Marchán Fiz, Simón, op. cit., pág. 127.

³⁸ Ibidem, pág. 127.

³⁹ Ibidem, pág. 81.

⁴⁰ Briganti, Giuliano, op. cit. pág. 10.

⁴¹ Honour, Hugh, op. cit., pág. 149.

Ibidem.

Y realmente hay algo de esto; el estado de ánimo Inducido por la arquitectura, recuerda al suscitado por la música.⁴² Si recordamos que el clima ideológico general en esos años era de cuestionamientos e incertidumbres, resulta consecuente que la "música congelada" preferida por los creadores, sea paralela a ese fenómeno: se vuelve la mirada hacia la arquitectura medieval, hacia la arquitectura gótica.

En efecto, al igual que ocurrió con la pintura, la arquitectura se iba separando de la "música" generada por la arquitecturas neoclásica; Honour nos ofrece un texto de John Ruskin, para quien la arquitectura clásica, a diferencia de la gótica, ofrece sólo una música monótona y conforme: "En esa extraña inquietud del espíritu gótico estaba su grandeza, ese desasosiego del alma soñadora, que vaga de acá para allá entre los nichos y vibra febrilmente alrededor de los pináculos, y se corroe y se desvanece en nudos y sombras laberínticos por los muros y los tejados, y sin embargo, todavía no está satisfecho, y nunca lo estará. El griego podía contentarse con su surco de triglifo y quedar en paz; pero la obra del arte gótico sigue siendo un calado, y no puede ni descansar en él ni de su trabajo, sino que ha de seguir adelante, Insomne, hasta que su amor por el cambio se vea apaciguado para siempre en el cambio que deben venir, igual para los que despiertan, que para los que duermen."⁴³ Honour también descubre la causa de esta preferencia romántica de la arquitectura gótica; primero recoge una cita de Coleridge (1772-1834), para quien "la arquitectura griega es un objeto; la arquitectura gótica es una idea"...El gótico se hallaba en un devenir perpetuo, como la poesía romántica, aspirando a unos ideales que nunca tendrían realización en este mundo. Y este sentido de perpetuo anhelo, de continua ascensión hacia Dios, era el que Schinkel más ponía de relieve en sus cuadros de catedrales góticas.⁴⁴

El arquitecto y pintor Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) encontró en la arquitectura gótica el motivo de sus aspiraciones. En 1810 escribe "La arquitectura gótica nos conmueve por su espíritu. Resulta un atrévimiento conseguir tanto con tan pocos medios."⁴⁵ Esta admiración lo llevó a crear arquitecturas dibujadas, proyectos de tipo gótico "con encumbradas tracerías y agujas como de encaje, de una delicadeza incorpórea que rara vez, si es que alguna, fué alcanzada en la Edad Media."⁴⁶ El propio C.D. Friedrich encontró, también en estas formas arquitectónicas, inclusive aquellas en ruínas, motivos insólitos que reflejaban y promovían la expresión de sus emociones y sus ideas; por ello, las incluye también en sus paisajes, como complemento de las formas naturales, y acentuando en ellas sus cualidades más significativas. Al igual que Schinkel, "las imágenes de Friedrich son transfiguraciones evanescentes de modelos situados en el centro y en el norte del país, encumbradas en un acabado ideal, a metáforas visionarias o apariciones fantasmagóricas en un clima pictórico indeterminado, proclive al presentimiento y a la destrucción simbólica del espacio y del tiempo."⁴⁷ Esta idealización de la arquitectura los llevó a crear obras verdaderamente inquietantes, en donde las arquitecturas pintadas tienen un papel paralelo al que ocupan los fenómenos insólitos de la naturaleza. Al representar los pintores el "Perpetuo anhelo" de las arquitecturas góticas, expresan su propia condición nostálgica e indefinida; formas arquitectónicas tan impresionantes y reales, pero que sin embargo no encuentra su definición en el mundo espiritual, reflejan inmejorablemente la condición anímica del artista romántico. Pero no solo expresan nostalgia; al idealizar sus formas por medio de la pintura, algunos pintores las acercan, simbólicamente, al sentido espiritual buscado, sin separarlas aún de su referencia literal. Estas arquitecturas pintadas tienden puentes entre el mundo terrenal y el mundo espiritual, en la mente del artista, el cual empieza a satisfacer su anhelo, simbólicamente. Hasta este punto, las arquitecturas pintadas de Friedrich y Schinkel nos inquietan, pues nos hacen dudar si se tratan de representaciones naturalistas de una arquitectura insólita, sublime, o si se tratan de abstracciones pictóricas surgidas de las formas

42

43 *Ibidem*, pág. 153.

44 *Ibidem*, pág. 160.

45 *Ibidem*, pág. 163.

46 *Ibid.*, pág. 155.

47 *Ibid.*, pág. 153.

Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones Ilustrativas*, Ed. Alianza, Madrid, 1986, pág. 66-67.

arquitectónicas cotidianas. Nuevamente es esa ambivalencia referencial. "literalidad y poesía" combinadas, lo que genera ese "elemento de incertidumbre" en la cual reside en gran medida la singular belleza y expresión de estas obras.

Sin embargo, estos mismos pintores, al haber descubierto en su pintura el medio idóneo para concretar simbólicamente forma y sentido del arte gótico, crean figuraciones sublimes, casi intangibles, pero cuya realidad se hace explícita tan solo en su propia pintura. Así, "Las visiones de la Iglesia plasmadas por Friedrich entre 1810 y 1815 son llevadas a la cumbre de su perfección abstracta, y miran a un prometedor futuro. La serie culmina sin duda en la "Catedral", de 1818, símbolo del más allá, de una ciudad celestial pero enraizada en la magnificencia alemana y la propia arquitectura."⁴⁸

Nuevas naturalezas puramente pictóricas, en donde se concretan mundos ideales que simbolizan nuevamente clerto equilibrio y comunión entre el mundo terrenal y el mundo espiritual; estas obras parecen expresar una "música monótona" semejante a la suscitada por la obra clásica, y que los propios pintores románticos habían rechazado en un principio; ahora apelan a la razón del espectador, desde su simbolismo ya no ambiguo, sino religioso y nacionalista; su sentido es definitivamente univalente. Y sólo esperan del espectador el regocijo estético ante lo ilusorio; el arte como conformador de "respuestas" y "razones" establecidas.

Si bien, esas obras significaron una ruptura con la concepción tradicional de una pintura de paisaje e incluso de la pintura religiosa, no muestran el mismo carácter expresivo, emocional, de las obras primeramente descritas, que reflejan el instinto cognoscitivo, esencial del hombre. El devenir pictórico de la obra gótica original no le resta mérito; al contrario, la muestra como proyecto, como obra abierta a diversos medios plásticos como el dibujo, la pintura o la música, y que además se puede conducir hacia diversos objetivos conceptuales, estéticos y expresivos.

Semejantes "símbolos de la ambigüedad", formas de la nostalgia, signos de renovación, seguirían surgiendo gracias al artista que encuentra, a través de ellos, nuevos medios para enriquecer la percepción del mundo y de sí mismo.

EL SIMBOLISMO -ARNOLD BOCKLIN

La continuidad de semejantes propuestas creativas parece estar en el movimiento simbolista de finales del siglo XIX. Este movimiento surgió como contraparte de la escuela Impresionista, que cada vez iba degenerando hacia un simple regodeo formalista. Los pintores post-impresionistas como Seurat, Cézanne, y otros más, fueron instaurando la concepción de la pintura como un universo autónomo. El tema o motivo se volvía indiferente, al contrario de la interpretación plástica del mismo; este interés evidentemente formalista descuidó un tanto la expresión emocional del artista por medios ilustrativos o representativos. Los pintores simbolistas trataron de llenar este vacío "revistiendo las ideas de formas sensibles, mediante una obra de arte que surja de las emociones, del espíritu profundo del artista, más que de técnica aplicada a la observación de la naturaleza."⁴⁹ Para estos creadores, alcanzar la realidad

⁴⁸
Ibidem, pág. 66.

última, que trasciende la experiencia física concreta, se lograría a través del uso de imágenes y analogías formales; por ello, aún en mayor grado que los artistas románticos, los simbolistas emplearon las simbologías tradicionales: la religiosa cristiana, la religiosa protestante, la mitología griega, nórdica, la simbología onírica, literaria, etc.

Estos pintores reelaboraron las simbologías tradicionales para dar forma a sus ideas y propuestas personales, como es el caso de Gustav Moreau (1826-1898) y los prerrafaelistas ingleses. Otros más como Odilón Redón (1840-1910) crearon su propia simbología, preludiando a los modernos surrealistas.

Pero en algunos casos estas obras resultaron ambiguas debido a que simbolizan sentimientos o conceptos indefinidos para el propio autor, como ocurrió con los pintores románticos. Un ejemplo de ello es la obra de un autor que aunque a menudo se le considera dentro del movimiento simbolista, difiera de éste precisamente por manejar tales ambigüedades. El pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901). Böcklin realizó su aprendizaje en Alemania, Flandes y París; de 1850 a 1857 residió en Roma. Al visitar Nápoles y Pompeya encontró en los frescos la influencia que se distingue en su posterior producción pictórica. En 1880 realizó en Florencia la primera versión de su obra más controvertida: "La isla de los muertos".

Su obra, a diferencia de los demás simbolistas, no es sintética, ni subjetiva, pues no necesitó crear mundos puramente ilusorios para expresarse, ni transformar los objetos del mundo objetivo; tampoco adoptó fielmente la simbología tradicional. Propuso en cambio una selección de objetos y fenómenos del mundo visible, formas de la naturaleza que representa de modo naturalista, pero en relaciones insólitas que nos recuerdan los paisajes de Friedrich y Schinkel, y que basculan entre la representación naturalista de un hecho insólito y la abstracción pictórica de las formas naturales comunes. Pero además revisa los símbolos y mitos antiguos para presentarlos en asociaciones inesperadas, con un tratamiento tan naturalista que nos impactan por su expresión de ambivalencia: se muestran entre la realidad y la fantasía, como el propio mito que encarnan. Así, en muchas de sus pinturas, vemos seres tales como centauros, sirenas, ninfas, sátiros, etc., pero por decirlo de algún modo "entre bambalinas", las escenas que jamás habíamos visto de sus "actividades": Faunos espantando a unos pastores, sirenas y tritones jugueteando en una improvisada cascada marina, un centauro indicando a un heredador la reparación que debe hacer a su pezuña, etc. Hay una intención de "materializar" mediante la pintura a seres míticos o espirituales, de atrapar el mito, o una realidad insustancial, mediante la representación insólita y naturalista del mismo. Briganti nos dice sobre Böcklin: "Sus intenciones quizá lo llevaron al verdadero centro de la realidad, yacente más allá de sus aspectos externos, de modo que los objetos expresan su enigma, su inquietante esencia, que parece ser escenarlo para espectáculos desconocidos, ocultando sus formas alegóricas tan pacientemente estudiadas en la literatura, por medios ilusorios de una realidad tangible."⁵⁰

Así como nos inquieta la alucinante visión de estos seres, mayor asombro nos provocan sus paisajes "naturales", de apariencia serena, pero que no revelan su verdadero origen. En estos paisajes, Böcklin, como Friedrich, relaciona elementos del paisaje natural (a veces verdaderamente magníficos) tales como el mar a la luz del atardecer o en la noche, los altos riscos, los árboles más extraordinarios por sus formas, las arquitecturas antiguas o en ruinas, etc., creando paisajes ilusorios pero inquietantemente veraces. Es así como nacen paisajes tales como "La isla de los muertos", "quizá inspirado en un paisaje de Ischia o quizá de la isla cementerio de San Miguel, a lo largo de Venecia."⁵¹ o la pintura "Ulises y

49 Camón Aznar José, *Pintura Moderna*, V.I, Ed. Plaza & Janés, España, 1977, pág. 12.

50 Briganti, Giuliano, op. cit., pág. 16.

Camón Aznar, José, op. cit., pág. 58.

Callpso", de 1883, en donde vemos una escena mitológica que trasciende su simbolismo al enfatizar los aspectos naturalistas insólitos, expresando principalmente misterio y nostalgia.

Böcklin también incluye, como lo hacía Friedrich, otro elemento que enfatiza el carácter enigmático de sus paisajes: Las figuras humanas, oscuras, incógnitas, que apenas parecen representar su naturaleza viviente por su actitud retraída o melancólica. A diferencia de los personajes de Friedrich que parecen extasiarse ante el paisaje insólito que los rodea, los personajes de Böcklin parecen rechazarlo, sentirse demasiado ajenos a él. Esta característica es clara en la solitaria silueta envuelta en un manto blanco, que resignadamente se dirige sobre una barca hacia la isla en "La Isla de los muertos", y más aún en la figura de Ulises en "Ulises y Callpso": ahí, Ulises está envuelto en una túnica oscura, mostrándose de espaldas, cabizbajo, sobre una roca que lo coloca en segundo plano y en la parte superior del cuadro: su actitud se explica por su rechazo a la insinuante Callpso que lo vigila en la parte inferior del cuadro, y a la nostalgia que siente por regresar a su patria; muestra así su inconformidad y renuencia a permanecer en la Isla en la que está retenido. El carácter expresivo de este personaje es tan fuerte, que rebasa su papel simbólico-mitológico, convirtiéndose en una imagen de la ambigüedad, el misterio y la nostalgia, que nos impide reconocer en él no sólo su persona, sino hasta su verdadera naturaleza humana. Böcklin presenta menos limitaciones formales y conceptuales, a diferencia de los pintores románticos; él, con mayor libertad pudo crear ambivalencias representativas en sus obras, al conjugar elementos reales con otros imaginarios pero probables, bajo un mismo tratamiento naturalista. "El realismo de Böcklin difiere del verdadero realismo, pues está basado en efectos insólitos de la realidad, en función de una idea o intención de naturaleza espiritual."⁵²

Así como Friedrich se valía de los infinitos horizontes, los encumbrados riscos, los espesos bosques, las nostálgicas arquitecturas góticas y los extasiados caminantes, Böcklin emplea igualmente la fuerza expresiva de los objetos y fenómenos naturales pintados realísticamente, pero en relaciones insólitas que responden a una imagen interior de fuerte contenido emocional. En la obra de Böcklin, el viento, las formaciones rocosas, las enormes masas de árboles, las siluetas humanas misteriosas, y el agua del mar, "elemento melancolizante, según Huysman, y que nutre las nostalgias del romanticismo y el simbolismo germánico desde C.D. Friedrich."⁵³ conforman paisajes insólitos y enigmáticos, buscando despertar en el espectador reacciones alternativas ante la imposibilidad de descifrar mediante sus conocimientos la imagen pintada. Böcklin, al igual que Friedrich, coloca al espectador en el mismo lugar del caminante romántico que de pronto se enfrenta ante un panorama insólito, que despierta su asombro y propicia una percepción diferente, como el goce estético, la sublimación religiosa, la revelación mágica; una percepción metafísica.

Este carácter de sus obras, si bien no fué del todo apreciado por sus contemporáneos, tenemos que en el siglo XX la pintura metafísica italiana revisa la obra Böckliniana, y es principalmente Giorgio de Chirico quien adapta los enigmáticos y nostálgicos personajes pintados por Böcklin introduciéndolos en nuevos y ambivalentes paisajes.

Antes de analizar en el apartado siguiente las formas del nuevo paisaje insólito, el del siglo XX, que genera semejantes desarrollos pictóricos, quisiera resumir los elementos principales que conformaron la expresión de los pintores románticos y simbolistas antes mencionados.

Básicamente se trata de formas y fenómenos naturales, y en menor grado las formas arquitectónicas trascendentalistas como la gótica, tanto en buen estado como aquellas en ruinas. Las convenciones temáticas y simbólicas en la pintura del paisaje del siglo XVIII, al incluir aún esos elementos favoreció que los pintores románticos se expresaran individualmente a través de ellos, siendo "equivalentes" a sus conceptos y emociones. Recordemos que los pintores románticos no se liberaron totalmente de la

⁵²

⁵³ Briganti, Giuliano, op. cit., pág. 17.

Camón Aznar, José, op. cit., pág. 58.

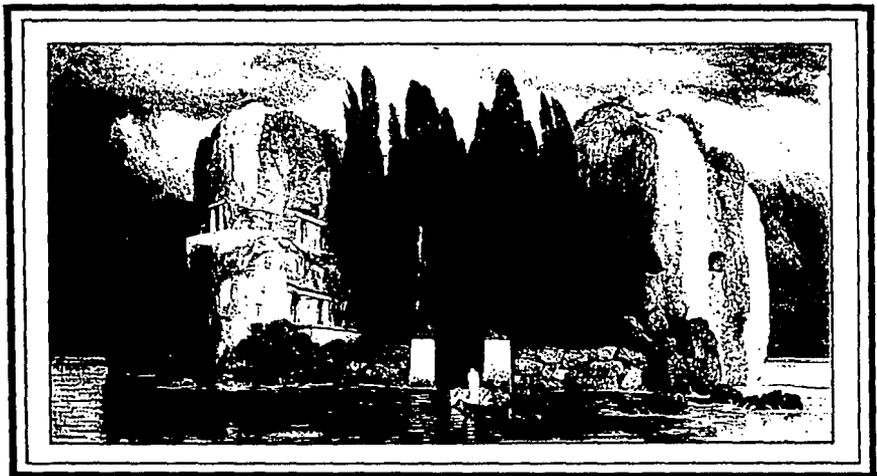
convencional representación naturalista del mundo, en este caso de las formas naturales y la arquitectura gótica, por lo que su expresión personal residía en las sutiles alteraciones en las perspectivas, en los acentos de los colores, en las composiciones experimentales y más que nada en la elección de fenómenos u objetos únicos o insólitos.

En el simbolismo, en cambio, hubo mayor libertad en la expresión plástica, al haberse disuelto los lazos entre creación y representación naturalista; pero no por ello se negó u olvidó la percepción del mundo objetivo y las posibilidades expresivas que ofrecía su representación pictórica. Las formas y fenómenos naturales renovaron las simbologías tradicionales y conformaron los símbolos y expresiones del artista individual.

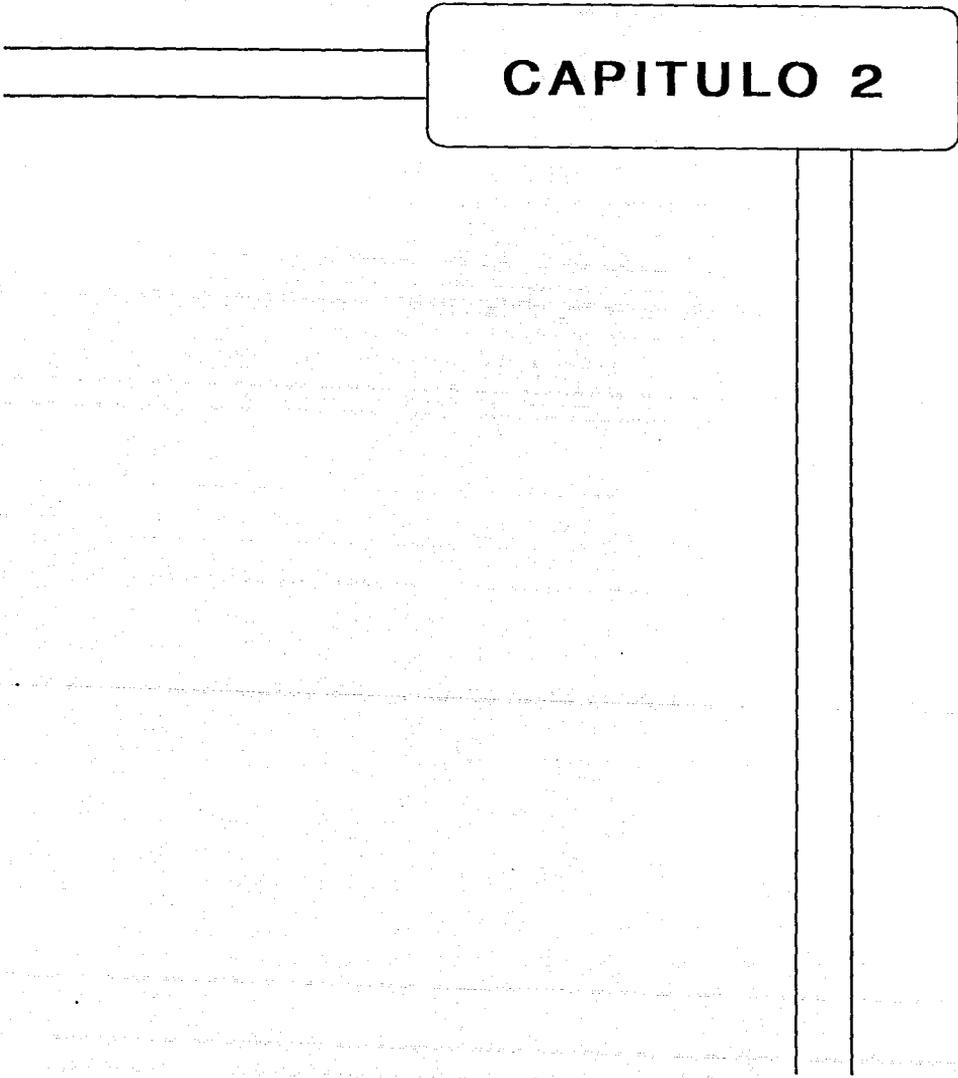
Sería redundante citar las posibilidades plásticas que ofrece al artista la Naturaleza: Multiplicidad de formas, materiales, colores, texturas, escalas, que increíblemente a menudo pasan desapercibidas para la plástica actual; la luz es otro fenómeno natural que en ocasiones revela a los objetos de modo verdaderamente insólito, pudiendo guardar sorpresas la representación pictórica de la misma. En cuanto a las formas arquitectónicas, con sus particulares relaciones formales entre volúmenes, espacios, colores, texturas, además de su propio sentido conceptual, serán los elementos predominantes del paisaje insólito del siglo XX: el paisaje urbano moderno. Formas que representadas pictóricamente fueron el fundamento expresivo de varios pintores modernos.



Caspar David Friedrich, Dos hombres en la playa al atardecer, 1807



Arnold Böcklin, La Isla de los muertos, 1880



CAPITULO 2

CAPITULO 2

EL PAISAJE URBANO MODERNO:

NATURALEZA INSOLITA

Desde finales de siglo XIX se percibía la acelerada carrera de la modernidad: los continuos descubrimientos científicos y las aplicaciones tecnológicas para el desarrollo humano. El ciudadano no pertenecía ya a la aldea rural, a la ciudad antigua, sino a la cada vez más universal ciudad moderna. Los acelerados cambios en el propio ritmo de vida urbana iban despertando nostalgias por el pasado; poetas como Victor Hugo, Baudelaire, expresaron sentimientos nostálgicos y ambiguos motivados por sus vivencias en la "Gran Ciudad", "lugar de diferencias y contradicciones."¹ Pintores post-Impresionistas como Sisley y Utrillo, revelan estas disociaciones modernas, en pinturas que "traslucen conflictos latentes de la ciudad moderna como lugar de diferencias que sedimentan en torno a dos figuras de su desarrollo dicimónico: la contradicción entre el centro y la periferia, entre la ciudad antigua y la moderna, entre la ciudad y el campo."²

El paisaje arquitectónico se iba imponiendo al paisaje natural, ofreciendo nuevas formas surgidas de las nuevas necesidades y transformaciones sociales; arquitecturas de índole muy diferente a la arquitectura del pasado. Las insólitas construcciones modernas iban mostrando nuevos conceptos, una nueva estética, y el uso de nuevos materiales. Estas apariciones en el ámbito urbano enriquecieron el material icónico de los artistas plásticos, aunque no de modo objetivo ni realista; es decir, recordemos que el objeto y sus características habían pasado a segundo plano en la expresión del artista moderno como vehículo de sus conceptos y emociones; debido a esto, para la mayoría de estos artistas las formas arquitectónicas eran un elemento formal más en sus búsquedas técnicas y visuales, en la confección de mundos exclusivamente pictóricos. "La belleza de la metrópoli pasa a cultivarse como una modalidad más de la percepción artística moderna, y esta sensibilidad hacia la misma teñirá, a partir de este momento, la contemplación de los paisajes urbanos y sus arquitecturas."³ Tal concepción estética de la modernidad, se aplicaba preferentemente a una de sus características predominantes: Su dinamismo. La dinámica moderna pronto inundó la percepción artística, integrando al objeto (formas y fenómenos urbanos) en este dinamismo. Basta recordar la gran diversidad de estilos y pintores que exaltaron todos, mediante sus obras, el dinamismo del paisaje urbano moderno.

¹ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 26.

² *Ibidem*, pág. 27

³ *Ibidem*, pág. 38.

Las nostalgias baudelarianas parecen opacarse ante las violentas obras de los pintores futuristas italianos. Desde sus primeras manifestaciones, Marinetti (1876-1944), Boccioni (1882-1916) y Balla (1871-1958), exaltan las capitales modernas y la intensificación de la vida nerviosa: "¿Acaso podemos permanecer insensibles ante la actividad frenética de las grandes ciudades?", se preguntan en su primer Manifiesto, en 1910.⁴ Evidentemente, "las pinturas futuristas no traslucen tanto la imagen icónica distorsionada de la arquitectura y del espacio urbano cuanto sus efectos, es decir, la experiencia del shock, la sacudida perceptiva o emocional provocada por su agitación."⁵ Esta propuesta tal vez se acerca a la de Turner, pues al igual que los futuristas, él se valía de los efectos que generan los fenómenos dinámicos para recrearlos en su pintura; pero en Turner estos fenómenos son principalmente fenómenos naturales. Para los pintores futuristas no había lugar para la contemplación del objeto y menos para su representación, sino más bien para la disolución de éste a través del movimiento, que tratan de hacer visible por medios pictóricos. Inclusive la arquitectura queda envuelta en esa mirada dinamizante; Marchan Fiz recoge un texto de C. Carrá (1881-1966), que nos dice: "Cuando se habla de arquitectura, se piensa en algo estático. Esto es falso. Nosotros, en cambio, pensamos en la arquitectura similar a la arquitectura dinámica universal... Arquitectura en movimiento de las nubes, de los humos en el viento y de las construcciones dinámicas cuando son sentidas en un estado de ánimo violento y caótico."⁶

Igualmente, hacia 1910 en Berlín, los artistas se empiezan a interesar a interesarse en la gran Ciudad, pero ellos emplean a revelar, a diferencia de los italianos, las ambivalencias y lo negativo de la metrópoli incluido su dinamismo. Son algunos pintores expresionistas como Macke (1887-1914), Kirchner (1880-1938), y Georg Grosz (1893-1959). Ellos atestiguan la fascinación que ejerce el escaparate comercial, luminoso, al peatón y potencial comprador, y algunas de sus pinturas muestran los rasgos de la "objetivación de consumo, como integrante del modo de vida moderno;... la mercancía o el anuncio publicitario se interponen en las relaciones del hombre con el medio más inmediato, anulando los vínculos personales."⁷ Sus obras también describen la importancia que el ciudadano daba a la moda en el vestir, un signo revelador de la tensión entre la tendencia a la nivelación social y el ansia de diferencia individual. Sin embargo, al igual que la obra futurista, la pintura de los expresionistas alemanes refleja los efectos de la vivencia acelerada: en la disolución del objeto en fragmentarias visualizaciones y en la agresividad de sus gestos expresivos. Esto es debido a que los pintores alemanes se encontraban igualmente seducidos, enajenados por los fenómenos de la ciudad moderna, inclusive aquellos que empiezan a revelarse negativos. "...La ciudad es vivenciada por la pintura expresionista como la cumbre de la civilización moderna y despierta la atención como fuente de sensaciones permanentes, de un culto a las apariencias, de una percepción un tanto epidérmica y disparatada, pero en perpetua fluctuación... Si bien [el artista expresionista] no se sustrae a la fascinación, al gozo de ese cosquilleo nervioso, la sucesión rápida e ininterrumpida de impresiones estimula disociaciones que tanto incoan una inseguridad cognoscitiva fundamentalmente, como filtran los aspectos negativos."⁸

Marchan Fiz define así algo esencial. Tanto los pintores alemanes como los italianos mostraron un afán no tanto por analizar como por vivenciar los momentos aceleradamente cambiantes que iba imponiendo la modernidad; aceptaron su dinamismo, su intercambiabilidad, como un proceso lógico e incuestionable a pesar de sus efectos; en ella se reconocen, sintiéndola propia y común al proceso civilizatorio.

4
5 Ibidem, pág. 46.

6 Ibidem, pág. 48.

7 Ibidem, pág. 49.

8 Ibidem, pág. 53.

Ibidem, pág. 62-63.

Tenemos entonces que la ciudad moderna y sus fenómenos nunca significaron terrenos insólitos para esos autores, pues creían conocerla a través de su fascinación; lo insólito ocurría a cada momento, en cada sensación de cada día vivido volviéndose algo cotidiano. Esto, aunado a las distorsiones visuales y síntesis figurativas (cada vez más esquematizadas) con que elaboraban su pintura, les impidió ver las dimensiones concretas de tales fenómenos. Ni siquiera de aquellos más cercanos, como las innovaciones en la arquitectura; y menciona a la arquitectura porque es de los primeros elementos concretos del paisaje urbano en modificar sus formas, según las finalidades humanas. Menos aún pudieron encontrar en sus condiciones reales los elementos potencialmente expresivos y estéticos como medios fundamentales de su expresión.

Sin embargo, muy pronto las disociaciones modernas y los efectos negativos en la urbe, condujeron a varios pintores a contemplar con mayor objetividad su paisaje urbano, encontrando (y mostrando en sus pinturas) fenómenos verdaderamente insólitos y dramáticos debido precisamente su condición real. Los pintores que básicamente revelaron el carácter más dramático de estos fenómenos fueron los Neo-objetivistas alemanes. Antes de hablar de ellos, quisiera mencionar en qué consisten esos fenómenos insólitos del paisaje urbano moderno que fueron lo suficientemente impactantes para transformar la expresión plástica de algunos de los pintores antes mencionados, como el expresionista Georg Grosz.

"La gran ciudad, con sus exigencias y finalidades completamente nuevas, en cuanto negación radical de la ciudad antigua encarnada en la comunidad, se transforma... en el lugar más apropiado para luchar por una arquitectura nueva, diametralmente opuesta a la del pasado."⁹ La arquitectura funcionalista se va imponiendo a la arquitectura del siglo pasado. Y sabemos que la transformación de la ciudad antigua, en moderna, se va dando principalmente desde su interior, en la sociedad que la conforma. Ludwig Hilberseimer, uno de los principales pioneros del funcionalismo arquitectónico, o escuela racionalista arquitectónica, pronunciaba:

"Una ciudad sólo llega a ser una gran ciudad, con la presencia de ciertas condiciones económicas, sobre todo con la acumulación del capital, hombres, y su explotación industrial."¹⁰ La arquitectura urbana empieza a transformarse en base a nuevas necesidades: las de una sociedad industrial y de consumo, en donde la producción será una finalidad y donde los medios, incluida la arquitectura, deben funcionar como una gran maquinaria cuyas cualidades únicas deben ser: precisión y economía.

Consecuentemente, las características de la nueva arquitectura debían resumir funcionalidad y economía de medios, lo que conlleva al rechazo de cualquier ornamentación, favoreciendo en cambio patrones regulares, uniformes, desde una abrupta delimitación volumétrica "como materialización de lo ya existente: un volumen de mercancía medido por una ley."¹¹ hasta la misma regularidad y economía en la distribución de sus elementos, que empieza desde la traza urbana. Características previstas en los proyectos para "la gran ciudad" de Hilberseimer: "... [La gran ciudad] generada sobre todo por necesidades reales, determinadas por la objetividad y la economía, por los materiales y las construcciones, por las situaciones económicas y sociales, [...] aspira a una reducción de lo esencial, a la exactitud definitiva, expresión de una nueva disposición de ánimo, no de carácter subjetivo individual, sino objetivo-colectivo."¹² Proyectos arquitectónicos semejantes se fueron sucediendo, como signos de

⁹ Ibidem, pág. 139.

¹¹ Lahuerza, Juan José, op. cit., pág. 216.

¹² Ibidem, pág. 89.

Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 164.

la urbanización racionalista; y los creadores de estos proyectos, arquitectos como Mies van der Rohe, Taut, y Gropius.

Pero es precisamente en esas "necesidades reales" que menciona Hilberselmer, en donde reside una de las claras disociaciones modernas generadora de múltiples cambios posteriores en el hábitat humano, y de diversos resultados a veces de carácter evidentemente negativo para el propio hombre. Tal disociación consiste en anteponer a las necesidades básicas del individuo, tanto físicas como mentales, medios artificiales, mecánicos, para favorecer finalidades de carácter general que no son sino convenciones que rayan en lo abstracto.

En la ciudad moderna, Lahuerta observa cómo "...únicamente el capital crea la sociedad; sociedad que por lo tanto no tiene forma ni lugar, puesto que contrariamente a las sociedades tradicionales, es universal. Pero no sólo eso: al convertir a la naturaleza o al hombre en puro elemento de consumo o en simple medio de producción convierte su artificialidad en automático objetivismo, se hace abstracta; esa es su condición, sin que para alcanzarla haya sido necesario acto de voluntad alguno."¹³ Los arquitectos racionalistas proyectan así sus diseños, no en base a especulaciones formales o proyectos individuales, sino a partir de la observación de las características de la realidad que contemplan, realidad "abstracta" por responder a unas necesidades creadas por y para la ciudad moderna; "...una abstracción, por tanto, anterior a la actuación del arquitecto."¹⁴ Los arquitectos simplemente "envuelven" las condiciones del ámbito urbano que contemplan, con las formas más adecuadas para su desarrollo. Funcionalidad, precisión, producción; cualidades todas surgidas del hombre, pero que paulatinamente lo fueron esclavizando; Eduardo Subirats nos dice: "Por una parte, la arquitectura es representación y expresión de la realidad, y por otra, la fuerza privilegiada capaz de transformarla y ordenarla."¹⁵ En este caso, si los objetivos buscaban la superación del individuo, los efectos transformadores lo denigraron significativamente.

Desde el propio desempeño del hombre en el área de trabajo, sus capacidades físicas y mentales se iban limitando a un rango específico; "El saber del oficio viene sustituido por un sistema de acciones inconexas, reguladas autónomamente por un tiempo nuevo, parcial, determinado científicamente por la empresa. Esta impone los tiempos de la producción independientemente de los conocimientos o posibilidades del oficio, es decir, abstractamente."¹⁶ En la primera década del siglo, el economista e ingeniero F.W. Taylor propuso un método de organización científica del trabajo el cual era adoptado por los principales magnates de la industria, como Henry Ford. En su autobiografía, Ford describe las normas del trabajo en sus fábricas, que en resumen buscaban: "...La economía de facultades mentales que se requiere en un trabajador, y la reducción al mínimo de todos sus movimientos. Si es posible aquél debe hacer la misma operación, siempre con movimiento idéntico."¹⁷

Lahuerta profundiza en este punto, y nos dice: "Se reduce el tiempo a una nueva convención, y que determina también la desaparición de un espacio real en la fábrica... Todo se acumula en pocos metros, pero aún más: no existe en la fábrica nada que recuerde aquello que los hombres pueden hacer fuera del tiempo determinado por los mecanismos.. Ningún lugar propio, ningún instante privado. El tiempo y el espacio, la vida, están absolutamente traspasados por las leyes de la producción, completamente incluidos en ellas."¹⁸ Tiempos y espacios se reducen, distribuyendo la labor del hombre a gestos

¹³

¹⁴ Lahuerta, Juan José, op. cit., pág. 214.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 197

¹⁶ Subirats, Eduardo, *La flor y el cristal*, ed. Anthropos, Barcelona, 1986, pág. 246.

¹⁷ Lahuerta, Juan José, op. cit., pág. 168-169

¹⁸ *Ibidem*, pág. 170-171.

Ibidem, pág. 172.

Idénticos, anulando sus iniciativas creativas y sus instancias individuales. La fábrica se vuelve un pequeño mundo autónomo, abstracto, con sus propios tiempos, espacios, formas y leyes. Semejante abstracción también se efectúa en el ámbito exterior cuando el ciudadano, sometido al papel que le impone la sociedad industrial (productor-consumidor) atrofia sus inquietudes individuales, inclusive en el plano estético, hecho que se manifiesta en la adopción generalizada de una determinada moda en el vestir. En este ciudadano sucede que "el interior deja de expresarse como valor, y por lo tanto deja de ser interior."¹⁹ El hombre se convierte en el reflejo del exterior; su interioridad, su reserva sentimental, si es que aún conserva alguna, queda silenciada, transformándose el individuo en autómatas: Objeto entre objetos de una realidad artificial, mecanizada.

Los artistas que antes habían exaltado el lado agradable de la modernidad, tampoco pudieron permanecer insensibles ante los evidentes y dramáticos cambios de su entorno urbano, y en sus obras mostraron una reacción crítica. En la Alemania de los años veinte, surgen varios artistas que reflejan en su obra todo ese trastocamiento de las necesidades vitales del ciudadano; son los neo-objetivistas, que vienen de diferentes tendencias pictóricas y centros geográficos, pero cuya obra los unifica claramente.²⁰ Pintores como Grosz (1899-1959) y Rädgerscheidt (1892-1949) enfatizan en sus pinturas el carácter mecanizado del ciudadano; Grosz rebasa la representación de la realidad objetiva pintando autómatas sin rostro, metáfora del hombre vacío, enajenado, de la ciudad moderna; así lo confirma Fiz: "Los autómatas de Grosz quedarán en el origen de las más inmediatas representaciones del hombre alienado de la sociedad moderna."²¹ Rädgerscheidt pintó figuras humanas robotizadas, en actitudes que nos recuerdan maniqués, pues sus facciones no revelan ninguna emoción: "...Sus miradas están perdidas en la indiferencia de las relaciones interpersonales. Son como presencias ausentes en la irrealdad más real. Son metáforas de la sociedad del hombre urbano, del mundo cosificado de la alineación social."²² En algunas de estas pinturas, los personajes están rodeados por ejemplos de arquitectura racionalista, a veces de modo muy esquematizado, reforzando así los conceptos que buscaron expresar. Otros pintores destacados de esta tendencia: Davringhausen (1894-1938), Carl Grossberg y Otto Dix (1891-1969).

El caso del desarrollo de la obra de Grosz es muy interesante. Recordemos que fué de los pintores que expresaron la vivencia acelerada y caótica de la ciudad moderna por medio de una pintura agresiva y reveladora de los contrastes de la gran ciudad. Pero como nos dice Marchán Fiz: Si Kirchner, a pesar de las filtraciones de lo negativo, acaba siendo seducido por la emoción que fluye de la contemplación de la vida de la metrópoli, Grosz también se zambulle en esta seducción, pero acabará por desplazarla hacia lo grotesco y la violencia de los contrastes sociales... Obras abiertas a las aportaciones pictóricas expresionistas y futuristas, pero cargadas así mismo de estridentes tonos existenciales, contaminándose incluso, a medida que avanza la conflagración mundial, por el radicalismo social y político que invade el arte alemán."²³ La crítica social se iba imponiendo como objetivo primordial en la pintura de Grosz.

Hasta 1981 sus trabajos se caracterizaban por comentar agriamente la fragmentación social, la sociedad dominante, los vicios y la violencia urbana; en sus caóticos paisajes, los seres humanos no son sino las caricaturas de sí mismos debido a la exageración de sus rasgos más negativos. Si embargo hacia 1919, Hans Goltz, dueño de la galería de arte moderno en Munich, distribuye la revista "Valori Plastici" publicada por los pintores metafísicos italianos. Los pintores neo-objetivistas conocen por medio

¹⁹ Ibidem, pág. 111.

²¹ Ver: Schmied, Wieland, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland, 1918-33*, Hannover, 1969.

²² Lahuerca, Juan José, op. cit., pág. 100.

²³ Marchán Fiz, S., *Contaminaciones...*, pág. 160.

Ibidem, pág. 61.

de estas revistas las obras de los pintores como Carrá y De Chirico. Y hacia 1921 las verán directamente gracias a la muestra "Joven Italia" en la Galería Nacional de Berlín.²⁴ De este contacto se produce un cambio revelador en la obra de Grosz. Las grotescas caricaturizaciones y fragmentaciones urbanas ceden paso a seres sin rostro, autómatas hechos de volúmenes primarios que habitan espacios arquitectónicos igualmente básicos, esquematizados. Además, el violento estilo expresionista que manejaba fué sustituido por la representación más objetiva de las formas, mostrando paisajes urbanos estáticos con arquitecturas de carácter funcionalista. ¿Grosz habla traicionando sus objetivos críticos? No. Grosz se valió de una de las características de los paisajes metafísicos para emplearla según sus necesidades; usó de ambivalencias. Como posteriormente veremos, De Chirico propuso paisajes y seres ambivalentes que igual podían sugerir una representación naturalista de una realidad dramáticamente insólita, o una más consoladora percepción de una imagen solamente pictórica, abstracta; sus personajes no revelan su verdadera naturaleza: humana, mecánica, o estatuaría. Grosz retoma al maniquí dechiriquiano pero no para expresar la ambigüedad o misterio, sino para comparar y acentuar la mecanización y deshumanización del ciudadano. Grosz nos sigue hablando de hechos concretos, pero de modo diferente, usando metáforas. Lahuerta nos dice: "¿Qué relación puede haber entre [las figuras de Grosz] y las siluetas de De Chirico o los maniqués de Carrá? evidentemente ninguna. El misterio de los metafísicos se convierte, aquí, en absoluta transparencia, en documento. Tan solo la forma, asumida exclusivamente como tal, ha tomado Grosz de las reproducciones de Valori Plastici."²⁵ Afirmar que la pintura metafísica influyó en la obra de los demás neo-objetivistas sería arriesgado; pero de que así fue en la obra de Grosz es un hecho evidente. ¿Debemos suponer entonces que los pintores metafísicos descubrieron los mismos dramas y ambivalencias de la ciudad moderna antes que lo hicieran los neo-objetivistas alemanes? Buscar con precisión la paternidad de este hecho resultaría ingenuo debido a que la modernidad, sus procesos y efectos, iban surgiendo aceleradamente en las principales ciudades europeas de la época, siendo un fenómeno global pero promoviendo en las artes respuestas muy diversas.

La principal aportación de los pintores neo-objetivistas fué de tipo documental. Sus trabajos nos asombran no tanto por su aportación plástica, sino, al contrario, por su mínima interpretación pictórica que hicieron de la realidad, una realidad verdaderamente insólita y dramática. Sacrificaron también paradójicamente como los personajes que pintaron, su expresión subjetiva y cualquier tipo de propuesta individual.

También surgieron otros pintores que descubrieron, tras una mirada igualmente objetiva, fenómenos no menos insólitos pero que corresponden preferentemente a la aparición de nuevas formas urbanas e industriales. Reconocieron en ellas cualidades plásticas y potencialmente expresivas que iban adoptando en su expresión pictórica.

En Francia, hacia los años veintes, F.Léger (1881-1955) descubre un universo formal en las cada vez más numerosas arquitecturas modernas y en los objetos fabriles. Léger reconoce en esas formas elementos de una segunda naturaleza, la del mundo de las máquinas y la civilización de la gran ciudad. En esa artificialidad Léger encuentra una estética y hasta una ética a seguir; recordemos los personajes mecanizados que Léger pintó, y cuya belleza plástica resalta precisamente por las cualidades sensoriales de su media naturaleza maquina: sus formas geométricas básicas (conos, cilindros, ruedas), la textura de su superficies (brillantes y metálicas) y la elección principal de colores primarios. Precisión, economía de medios y regularidad, cualidades que según Léger, el hombre moderno debe de aprender de la máquina; sus figuras son, evidentemente, antípodas de aquellas concebidas por los pintores neo-objetivistas.

²⁴ Cfr. Lahuerta, Juan José, op. cit., pág. 95.

²⁵ Ibidem, pág. 100.

Léger encuentra una estética en los objetos fabriles y arquitectónicos, pero que no reconocemos en su pintura con la fuerza de sus características objetivas debido a que Léger adaptó esa estética maquinaal contemplada al esquema pictórico mas cercano a la misma: el cubista. "Su organismo plástico, presidido por un orden geométrico no siempre patente, las aproxima [sus obras] enormemente al cubismo sintético."²⁶ Y aunque en sus formas reconocemos las referencias con los modelos reales, éstas alcanzan una abstracción no menos impactante, pero diferente a la impresión que nos puede dar la representación objetiva de las insólitas cualidades del modelo real. La analogía plástica que Léger empleó nos tradujo la estética contemplada; ciertamente logran una eficaz sublimación del objeto, conformando bellas y rítmicas síntesis figurativas del mundo maquinaal; sus pinturas nos muestran cualidades formales idealizadas, que sabemos posibles tan sólo en el plano pictórico. Sus paisajes urbanos definen así su naturaleza predominantemente pictórica. Han eliminado mucha de la fuerza expresiva al no mostrar su insólito origen: el paisaje fabril y urbano reales.

Quizá Léger fué consciente de esta otra posibilidad expresiva, pues hacia 1924 "realiza una película abstracta, '*Le Ballet Mécanique*', con objetos reales en lugar de dibujos abstractos no animados como los utilizados por Eggelin y Richter unos siete años antes."²⁷

El mundo de las máquinas en la cinta de Léger seguramente reveló la estética del objetivo e inclusive de sus ritmos directamente al espectador, quien difícilmente pudo haber imaginado tan insólita expresión en el mundo de las máquinas.

²⁶

²⁷ Marchán Fiz, S., *Contaminaciones...*, pág. 149.

Murray, Peter y Linda, *Diccionario de Arte y Artistas*, Instituto Parramon Ediciones, Barcelona, 1978, pág. 312.

LA PINTURA DEL PAISAJE URBANO INSOLITO : REALISMO MAGICO URBANO .

Al mencionar a los pintores neo-objetivistas encontramos un término con el que se les conoció primeramente: realistas mágicos. El término Realismo Mágico fué acuñado por el crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) en su texto de 1925: "Realismo mágico, post-expresionismo. Problemas de la pintura más reciente"²⁸. Ahí Roh menciona 21 rasgos característicos de la pintura post-expresionista que la diferencian de la expresionista. Durante el mismo, el término fué sustituido por el de Nueva Objetividad seguramente para precisar las características de tales obras: el rechazo a la subjetividad expresionista y una visión del mundo y del hombre cosificada, objetualizada.

Bajo el objetivo crítico de la pintura neo-objetivista se revelaron las cualidades dramáticas del paisaje urbano industrial, tan insólitas que parecen haber surgido de un escenario irreal o mágico. Posteriormente el realismo mágico siguió manifestándose en diversos ámbitos y bajo diversas formas, aunque no necesariamente con un sentido social o crítico.

El Dr. Seymour Menton en su antología histórica del cuento hispanoamericano, localiza numerosos ejemplos de realismo mágico en la narrativa latinoamericana desde los años 20's; en los cuentos del uruguayo Horacio Quiroga, en los cuentos del venezolano Arturo Uslar Pietri y en los de su compatriota Juan Carlos Onetti; los cuentos del paraguayo Augusto Roa Bastos, y en algunos fragmentos de la novela "Cien años de soledad", de G. García Márquez. La misma tendencia se presenta en algunos cuentos del norteamericano Truman Capote; en la poesía del coetáneo al pintor Charles Sheeler, el poeta Williams Carlos Williams; en la poesía del francés Francis Ponge. México tiene sus exponentes en la narrativa de Juan Rufo, Elena Garro, y más recientemente en los cuentos de Oscar de la Borbolla.

En 1979, en San Salvador, Menton presentó una conferencia ilustrada sobre este tema, titulada: "El realismo mágico en la pintura y literatura de tres continentes, 1918-1978", en donde da su definición de realismo mágico y presenta las imágenes de las obras pictóricas que considera más representativas de esta tendencia. En su discurso, Menton dice: "... El realismo mágico consiste en la presencia objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable, que deja al espectador o al lector desconcertado, aturrido o maravillado."²⁹ De los doce pintores que elige para la revisión cuatro pertenecen a la Nueva Objetividad, y tres más son los mismos revisados en esta investigación.

Hay que señalar algo importante: la obra de estos siete artistas muestra un elemento común y fundamental a pesar del objetivo crítico de los cuatro primeros: El carácter urbano del paisaje, común no sólo al artista plástico sino a cada habitante de la ciudad moderna, pero que en ocasiones deja ver otra u otras caras insólitas, a veces incomprensibles y embelezantes, bellas o dramáticas. Esto parece obviar la preponderancia artificial en los modos de vida del ciudadano moderno, pero también señala el potencial interpretativo y reelaborativo del paisaje urbano desde diversos planos: simbólicos, estéticos, filosóficos, expresivos, etc., permaneciendo aún inexplorado e inexplorado en su mayoría.

Esto mismo acrecentó mi interés por hacer una revisión de los modos en que cada pintor (los tres mas representativos) descubrió lo insólito en sus particulares paisajes urbanos, fundamentando con ello sus expresiones plásticas, sus obras de realismo mágico urbano o pintura del paisaje insólito.

²⁸

²⁹ Ver: Menton, Seymour: El cuento hispanoamericano, Ed. Fondo de Cultura Económica, No. 51, Colección Popular, México, 1986.

Menton, Seymour: "El realismo mágico en la pintura y en la literatura de tres continentes, 1918-1978", en La semana de Bellas Artes, INBA, No. 117, México, 27 de Febrero de 1980, pág. 2.

EL REALISMO MÁGICO Y LA MODERNIDAD

Evidentemente el realismo mágico no es necesariamente urbano: bien puede hablar de diversos fenómenos u objetos incluso pueriles pero que en determinada circunstancia arrojan un significado insólito e impactante. El realismo mágico, urbano y no urbano, guarda un sentido específico en relación con las expresiones plásticas más destacadas en nuestro siglo, sentido que quisiera despejar ahora en un intento de facilitar la comprensión del carácter de la obra y los creadores de la pintura del paisaje urbano insólito.

Como su nombre lo indica, los creadores del realismo mágico trabajan con base en la realidad contemplada y la representan visual y plásticamente. Realidad que abriga lo insólito y los límites de lo comprensible. Es aquí en donde reside la principal divergencia entre los creadores del realismo mágico y los creadores de los movimientos plásticos modernistas: su sentido y actitud hacia la realidad objetiva y hacia la autonomía de la obra de arte. Debido a esto a menudo se le confiere al realismo mágico un papel colateral o secundario a las propuestas plásticas de este siglo.

Movimientos como el futurismo, el cubismo, el constructivismo, y el neoplasticismo, representaron propuestas revolucionarias en el terreno de los conceptos y las formas; en su mayoría pretendían subvertir el carácter tradicional del arte proponiendo nuevos modos y productos creativos.

Derrocar y aportar; tal era la intención crítica y cuestionadora de las formas artísticas tradicionales, y por ende, de la interpretación del mundo. La mayoría de estos movimientos destacan dentro del marco histórico caótico y desencantado de entreguerras; Europa prevé su destino a partir de la decadencia y corrupción de valores culturales; el arte expresionista refleja excelentemente el ánimo angustiado de la época. Y junto a las angustias bélicas y políticas avanzaba un gran desarrollo tecnológico e industrial. Para mucha gente, tal avance significaba uno de los pocos signos promisorios de nueva estabilidad y armonía; los fenómenos tecnológicos y científicos llegaron incluso a percibirse desde una óptica utopista y casi religiosa. La arquitectura modernista demuestra ejemplarmente esa percepción: Los altos rascacielos, los enormes complejos fabriles y las modernas maquinarias parecían ser los sustitutos de los grandes templos antiguos, hayan sido construidos esos para honrar y obtener el favor de los dioses o de los gobernantes. En el progreso científico-técnico se cifraban las esperanzas de un porvenir mejor para el hombre moderno.

El arte empezó a "asumir con principio estético y estilístico una concepción de la forma derivada de la racionalidad científico-técnica o económica [...] hasta elevarla como principio universal [...] las vanguardias generalizaron el principio racional de la máquina como paradigma estético, moral y social."³⁰ En otros casos menos "comprometidos" con estos procesos, el expresionismo y el futurismo exhaltaban violentamente la dinámica caótica de la vivencia urbana moderna como única realidad por asumir. Hoy podemos reconocer que tales expresiones surgieron del deseo por alcanzar una identificación urgente con la predominante dinámica moderna, o de exorcisarla, pero nunca de un enfrentamiento objetivo con la realidad de ese tiempo. La pintura de un Mondrian, un Van Doesburg, o la arquitectura funcionalista de un Hilberselmer o un Loos pretendieron derrocar la estética de un mundo supuestamente decadente, proponiendo nuevos órdenes formales y conceptuales pretendidamente armónicos y espirituales aprendidos del funcionalismo y abstracción de una sociedad utópica, abstracta. Esas propuestas resultaron racionalistas, autónomas y absolutizantes; sus creadores no quisieron permitir ninguna filtración subjetiva que sugiriese o motivara el caos, erigiéndose así como modernos demiurgos que estuvieran instaurando el orden verdadero, "...Orden homogéneo y total de la vida, la historia o la cultura, fundado en un principio absoluto de razón."³¹ Este afán coercitivo distinguió a la mayoría de los movimientos de vanguardia de principios del siglo, limitando la expresión individual.

30

31 Subirats, Eduardo, op. cit., pág. 226.

Ibidem, pág. 236.

Sin embargo junto a esa mayoría modernista decepcionada del hombre emocional e intuitivo, promotora de nuevas plásticas racionalistas para "el hombre moderno", también surgieron movimientos que aún revisaban los entonces denigrados impulsos o experiencias del individuo en relación con el mundo y consigo mismo. Los surrealistas destacaron en estas exploraciones a la par de otro movimiento más radical como fué el dadalismo; pero también en este sentido ocupa su lugar junto a estas tendencias el Realismo Mágico, tanto europeo como norteamericano.

Por su aspecto, el realismo mágico literario y sobre todo el pictórico ha sido confundido a menudo con el surrealismo. Seymour Menton expuso en su conferencia antes citada las principales divergencias entre ambas tendencias: "El realismo mágico trata de lo improbable ; el surrealismo, de lo imposible. Un pintor surrealista emplea la misma técnica precisionista de los mágicos realistas, pero incluye en sus cuadros yuxtaposiciones imposibles. En cambio, la presencia de una culebra en la escalera de una casa de departamentos, en el cuadro de Pierre Roy, es totalmente inesperada, improbable, pero no imposible. El mágico-realista descubre el elemento mágico de la vida sin deformarla. El surrealista se entrega a las deformaciones oníricas."³² Así como los románticos y simbolistas nos dieron obras impactantes sobre la naturaleza insólita en obras que basculan entre la abstracción o deformación pictórica de un hecho común y la representación realista de un hecho insólito, así también los pintores mágicos realistas lo siguen haciendo, partiendo principalmente del paisaje urbano moderno, paisaje urbano insólito.

Los creadores del realismo mágico no propusieron marcadas invocaciones plásticas ni intervenciones de tipo social o ideológicas; y más característico de ellos es que tampoco abordaron la autonomía de la obra plástica sobre el mundo objetivo y sus necesidades expresivas. El objetivo del pintor mágico realista es comunicar de manera enfática (la plástica) los hallazgos que más le impresionan de modo insólito, así como evocar mediante la representación plástica las sensaciones y conceptos experimentados ante tales fenómenos.

En algunos casos el realismo mágico abordó la crítica hacia los insólitos fenómenos sociales generados por la urbe industrial, como en el caso del neo-objetivismo alemán. Pero generalmente muestra una aptitud apolítica y expectante ante cualquier tipo de presencia insólita; la pintura metafísica italiana o el precisionismo norteamericano son muestra de ello.

La pintura mágico realista, al no pretender innovaciones plásticas o estéticas ni una vigencia social, adopta libremente los métodos tradicionales así como también hará uso de métodos modernos si con ellos consigue conformar su expresión; sus métodos representativos son heterogéneos. Por desgracia debido a esa irregularidad plástica (inclusivo en un mismo creador) que varía desde un lirismo casi ingenuista, al uso de métodos antiguos o tradicionales, o bien una metulosa precisión dibujística o técnica, es que resultó muy difícil realizar análisis serios sobre esta tendencia, derivando en juicios erróneos.

Para el pintor mágico realista, la realidad es un continuo fluir de apariciones insólitas debido a su dramatismo, su artificialidad, su misterio, su abstracción, su anhelante trascendencia; pero siempre como un panorama abierto, polivalente, multisignificante. El pintor mágico realista no confía en el pensamiento racionalista pero tampoco en la subjetividad aplicada a ultranza; es en cambio una observador que confía en la complementariedad y multiplicidad de fenómenos y objetos que aún permanecen fuera del alcance humano y que invitan a diversas exploraciones, que si bien por su mano no alcancen resolución, sí conforman un fascinante testimonio; fenómenos que alientan sus instintos vitales, esos sí, inherentes a la condición humana: el placer del hallazgo, la capacidad del asombro, la inquietud ante lo desconocido e indescifrable, la sublimación mágica o religiosa, el despertar de la intuición y la fantasía, la ilusión de la espera, el sentimiento de la nostalgia, el deseo de trascendencia y perfección, el consuelo del artificio, el descubrimiento de la ironía, etc.

Esta tendencia no pretende derrocar una concepción del mundo y del arte supuestamente erróneas con tal de proponer otra igualmente subjetiva y autónoma. En cambio manifiesta la comunión con la

³² Menton, S., El realismo..., pág. 3.

realidad en su verdad más evidente: su dinámica inacabada, con los inevitables cambios, contrastes y contradicciones que hasta ahora no dejan de ser asombrosos.

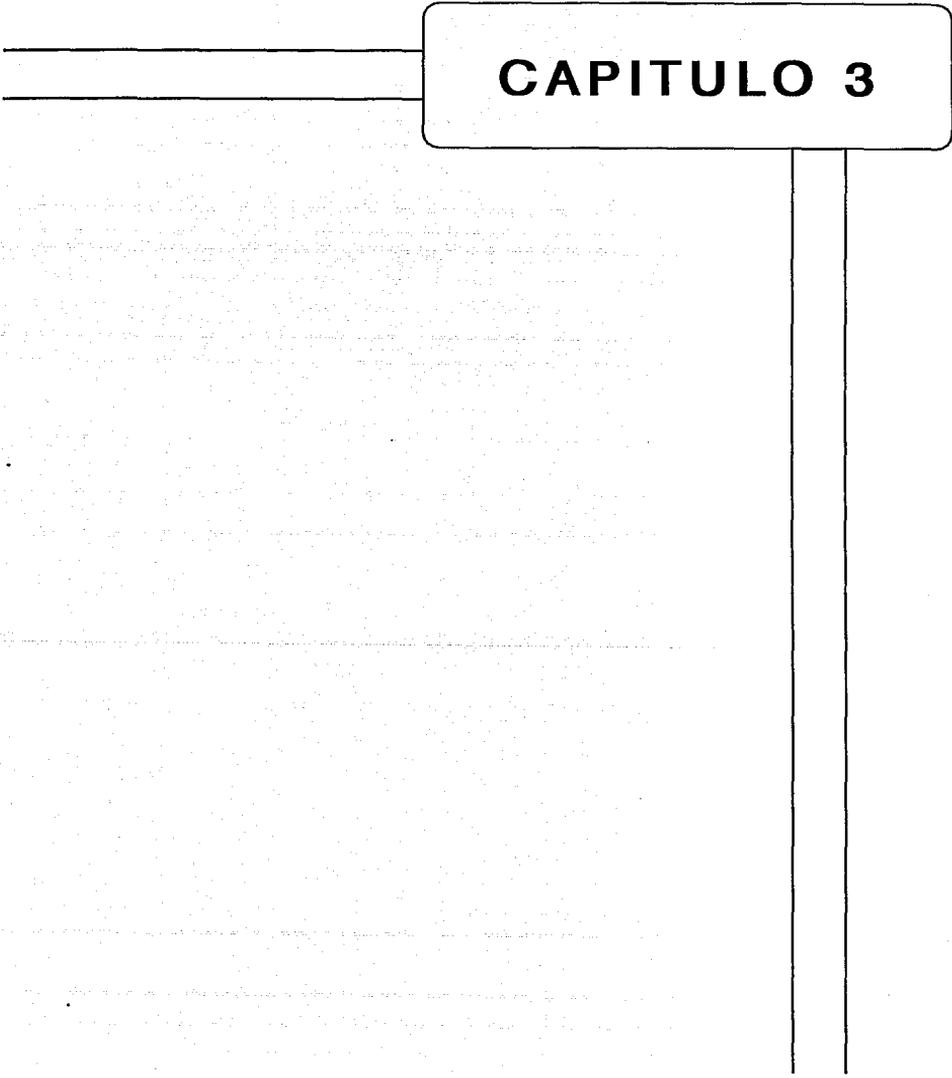
En el siguiente capítulo veremos en qué consiste el carácter insólito de tres diferentes ámbitos urbanos y el modo en que tres pintores lo descubren, dando origen a su representación realista mágica, pintura del paisaje urbano insólito.



Georg Grosz, Sin título, 1920



Anton Räderscheidt, El encuentro, 1921



CAPITULO 3

C A P Í T U L O 3 .

LA PERCEPCION DEL PAISAJE URBANO INSOLITO .

MODERNIDAD Y ANTIGÜEDAD EN TENSION .

Giorgio de Chirico (1888-1978) nació en Volos, Grecia, de padre de ascendencia siciliana. Al morir su padre en 1905, junto con su madre y su hermano Andrea de Chirico (el cual desde 1914 adopta el pseudónimo de Alberto Savinio) abandonan Grecia y se instalan en Milán, en donde Andrea estudió música; Giorgio, en cambio, estudió arte en la academia de Munich desde 1906 hasta 1910. Durante ese período estudió la obra simbolista de A.Böcklin y M.Klinger; y también la filosofía de Otto Weininger, Nietzsche y Schopenhauer. En 1910 regresa a Florencia, donde reencuentra la belleza arquitectónica de la ciudad, y aunado a ello, encuentra un ámbito insólito que pocos habían percibido y que fundamentó toda su producción pictórica.

Florencia destacaba por su arquitectura renacentista, y a de Chirico le impactaba la Plaza de Sta.Croce y sus monumentos como el de Dante. En 1911 De Chirico visita Turín, y encuentra una extraordinaria iluminación natural que ofrece el otoño, sobre las elegantes arquitecturas de tipo neoclásico. Comprueba así la apreciación poética que alguna vez hiciera Nietzsche al visitar esta ciudad. En uno de sus textos, De Chirico nos dice: "El 'Ecce Homo' de Nietzsche, escrito en Turín, me ha ayudado mucho a comprender la belleza peculiar de esta ciudad... El encanto otoñal de Turín se vuelve todavía más penetrante por la construcción rectilínea y geométrica de las calles y las plazas, y por lo pórticos que permiten pasear a gusto con cualquier tiempo que haya. Estas arcadas dan a la ciudad el aire de haber sido construídas para las disertaciones filosóficas, para el recogimiento y la meditación."¹ En 1915, al estallar la guerra, después de su estancia en París por cuatro años el pintor viaja a Ferrara para cumplir con su servicio militar. En Ferrara encontró las mismas cualidades insólitas que vió en las otras ciudades Italianas, tanto así que posteriormente la consideró como "la más metafísica de todas."² Sin embargo, será la ciudad de Turín la ciudad clave para apreciar en qué radica el carácter insólito descubierto por De Chirico, ayudándonos sus propios escritos.

Nietzsche expresó su deleite por las ciudades Italianas en general, pero especialmente por la de Turín, pues así lo revela el epistolario que dedicó a sus amigos de esa localidad, escrito, curiosamente, en el año en que nace De Chirico, 1888; ahí expresa: "Por todas partes se ha mantenido una aristocrática quietud... una unidad de gusto, también en el color (la ciudad entera es amarilla o de un rojo quemado)... ¡Qué paz, qué panoramas!... ¡Qué plazas serenas y solemnes!... Las arcadas parecen responder a una necesidad: son tan espaciosas que no oprimen...Una luz maravillosa...Jornada de otoño de una belleza nunca vista...y cómo es bella la ciudad cuando oscurece. En Turín, no habría creído que un fenómeno similar fuese posible sobre la tierra: un Claude Lorrain al infinito, cada día posee una misma y desenfrenada perfección."³ De Chirico resume el fenómeno que más impactó a Nietzsche: "Lo verdaderamente nuevo que descubrió Nietzsche, es una poesía extraña y honda, infinitamente misteriosa y solitaria, que surge de la atmósfera de una tarde de otoño, cuando el tiempo está claro, y las sombras

¹ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 105.

² Camón Aznar, José, *Pintura Moderna*, v. V, Ed. Plaza & Janés, España, 1977, pág. 31.

³ Sáenz, Olga, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990, pág. 45.

son más largas que en verano. Puede hacerse esta experiencia extraordinaria en las ciudades italianas, y en algunas otras del mediterráneo, como Niza pero la ciudad italiana por excelencia, en cuanto a la manifestación de este fenómeno, es Turín.⁴ Se trata de la luz. La luz de las tardes de otoño en Turín, que revela las formas arquitectónicas de modo extraordinario, acentuando su geométrica y alterando los colores propios de estas formas en momentos fugaces. Luz crepuscular que al incidir oblicuamente, proyecta largas sombras de cualquier mínima saliente; misma luz que al incidir perpendicular a los planos de las fachadas, distorsiona el color, la textura, y hasta la percepción de su fuga perspectiva si las vemos oblicuamente.

Veremos que De Chirico enfatizó este fenómeno en sus pinturas, pero no podemos negar su origen real aunque se trate de un hecho inusual o insólito, pues se da en específicos ámbitos y momentos.

Percepción de una iluminación natural insólita, asimilada poéticamente en los textos de Nietzsche, y que el propio pintor descubre en Florencia, Turín y posteriormente en Ferrara. Más adelante veremos cómo los otros artistas aquí analizados también percibieron semejantes fenómenos lumínicos en sus propios ámbitos urbanos, empleándolos de modo fundamental en sus obras.

Este fenómeno se conjuga con otro hecho igualmente insólito pero de origen humano, y que también fué percibido por Nietzsche: la conservación del color tradicional en las formas arquitectónicas antiguas de las ciudades italianas, siendo Turín la ciudad que mejor ejemplifica este hecho.

Los habitantes de Turín han mantenido un interés especial por preservar la selección cromática tradicional de los edificios de la ciudad. En el contexto urbano general, el desarrollo social motiva constantes cambios en el gusto cromático de los ciudadanos, y esto se refleja también en las fachadas arquitectónicas; sin embargo, siempre existirán construcciones cuya identidad cromática es inmutable, pues su alteración redundaría en la pérdida de la identidad del edificio: tal es el caso de construcciones generalmente simbólicas o monumentales, tales como la torre Eiffel, la Casa Blanca, el Golden Gate, etc.

Admirablemente, este es el caso de una ciudad completa, la de Turín, pues el color de sus arquitecturas se mantiene intransferible desde 1800. Tom Porter, diseñador y catedrático en la facultad de arquitectura del Politécnico de Oxford, Inglaterra, se ha dedicado al estudio del color en la arquitectura, y sobre la ciudad de Turín él nos dice: "Basado en la verificación de aplicaciones para la reddecoración de edificios, el Consejo de Constructores de 1800, ideó una serie de cambios cromáticos fundamentados en los colores populares de la ciudad, rutas coloridas que siguen las mayores entradas procesionales al centro ideal de Turín, la Plaza Castello [...] El esquema básico alista alrededor de 80 colores, desplegados para formar una continua y a la vez cambiante progresión de experiencias [...] Después de sobrevivir una serie de cambios burocráticos, el Consejo desapareció en 1845. Nadie sabe exactamente cuánto tiempo sobrevivió el esquema de color, pero existía como una de las características más distinguidas de Turín, elogadas por visitantes ilustres como Friedrich Nietzsche, a finales del siglo XIX, y por Henry James, a principio del presente siglo."⁵

Tal vez ahora nos resulte más comprensible la exaltación que hiciera Nietzsche de esta ciudad; seguramente en esa selección cromática a gran escala, reside en gran parte esa "poesía" que De Chirico descubre con la ayuda de los textos de Nietzsche. Posteriormente la Imagen cromática de Turín se fué modificando, y de la amplitud cromática original, pasó hacia un color amarillo predominante, debido al concepto erróneo de que este color se relaciona con su arquitectura. Pero volviendo a De Chirico, ¿A qué se debe ese carácter melancólico que él percibe en estas ciudades? ¿Se debe acaso a la nostalgia contagiada por Nietzsche? No podemos negarlo; pero también creo que existe una razón más directa, emanada por la propia ciudad, aunque un tanto imperceptible para la mayoría. Pensemos que tras la actitud de los ciudadanos por conservar el mismo patrón cromático de la antigüedad, reside un sentimiento de añoranza y un deseo por preservar las mejores cualidades del pasado. Si bien esto no se efectúa ideológica ni socialmente, al estar integradas estas ciudades al fenómeno de la modernidad y del progreso, por lo menos las cualidades formales sí se mantienen inalterables. Ya en este siglo, en los años

⁴ Gimferrer, Pere, *Giorgio de Chirico*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1988, pág. 8.

⁵ Porter, Tom, *Color Ambiental*, Edit. Trillas, México, 1988, pág. 38-40.

80's, se han intentado elaborar programas de restauración que incorporen nuevamente el patrón cromático tradicional de Turín, sin embargo se preveen ahora todas las consecuencias: "Paolo Portoghesi, arquitecto simpatizante de tal experimento... sugiere sin embargo el peligro de la restauración: Si es un edificio que vuelve a su estado original, o si es la restauración de un polícromo urbano, esto podría congelar una fase de una cultura en evolución. Si se tiene en cuenta el cambio en el gusto popular, tales reconstrucciones deben evitar borrar cualquier oportunidad para la reinterpretación."⁶ Es decir, el hecho de conservar el mismo orden cromático no permite ninguna otra reinterpretación estética de parte del ciudadano. El color, como los edificios, permanecen intactos por más de 100 años; el color apoya entonces la idea de las formas arquitectónicas neoclásicas como ejemplo de validez estilística perenne a través del tiempo.

Este fenómeno parece ser reflejo de la nostalgia del ciudadano por su pasado cultural, ciertamente vasto y ejemplar; nostalgia que se acentúa cuando este mismo ciudadano enfrenta los signos de la modernidad que se manifiestan en elocuentes formas arquitectónicas, industriales y tecnológicas que van apareciendo en la ciudad.

Visualizar esa tensión entre antigüedad y modernidad que sufre el paisaje urbano, nos descubre también sus efectos intrínsecos. Evidentemente la arquitectura antigua no corresponde a las relaciones funcionales que va imponiendo la sociedad moderna: el sentido que les dió origen ha quedado atrás en el tiempo, se ha cambiado y casi se vuelve desconocido para las nuevas generaciones. Pero las formas de ahí surgidas, insólitamente se siguen manteniendo mediante la conservación y embellecimiento de sus características (como el color tradicional). Tal disociación vacía a esas formas, volviéndolas verdaderamente incongruentes y anacrónicas con el presente. Estas formas vacías de su sentido original, se confrontan además con las formas de la modernidad, formas urbanas incomprensibles tanto por su reciente aparición, como por la reticencia del ciudadano a comprender su sentido funcionalista. Por las pinturas de De Chirico, veremos que en su ámbito aparecen flamantes chimeneas industriales situadas apenas en los límites de la ciudad, así como los nuevos edificios funcionalistas de las fábricas italianas; testimonio de su reticencia ante estos cambios se revela en sus opiniones sobre París, a la que considera como prototipo de la metrópolis moderna: "La Modernidad, este gran misterio, está omnipresente en París; la reencuentras en cualquier esquina de una calle, acoplada a lo que fué, en gestación de lo que será..."⁷

Las formas de la modernidad se vuelven incomprensibles, indefinidas y misteriosas. De Chirico visualiza repentinamente un paisaje que aunque sabe propio, desconoce, pues no encuentra el sentido que sustente cada arquitectura, ni tampoco el motivo de su forzada confrontación. La huerta nos dice: "[De Chirico] ve esa pérdida de la realidad que los objetos sufren, esa concreta abstracción en que quedan envueltos."⁸ Es decir, las relaciones lógicas entre forma y contenido (sentido) de las arquitecturas, que para el ciudadano son las relaciones cotidianas y reales, se han tensionado tanto que para él, como para cualquier observador sensible, se han roto o suspendido, favoreciendo la percepción de otras relaciones que no muestran un sentido cotidiano o conocido; mientras esas formas arquitectónicas no definen un sentido específico, su presencia visual se vuelve insólita; insólitas por su abstracción, por su ilógica, por su misterio, como si se tratara de algo visto por primera vez.

En 1912 De Chirico experimenta este fenómeno, y lo relata así: "...En una límpida tarde otoñal, estaba sentado en un banco en el centro de la plaza; acababa de salir de un larga y dolorosa enfermedad intestinal, y me hallaba en un estado de mórbida sensibilidad. Todo el mundo que me rodeaba, incluso el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convalescente. En el centro de la plaza, se alza una estatua de Dante, vestida con una larga túnica, con sus obras pegadas al cuerpo, y la cabeza coronada de laurel, pensativamente reclinada... El sol otoñal, cálido y fuerte, aclaraba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló a los ojos de mi mente. Cada vez que contemplo esta pintura, revivo

6

7 Ibidem, pág. 40.

8 Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 100.

9 Lahuerta, Juan José, op. cit., pág. 42

este momento; el momento, por tanto, es un enigma para mí, ya que es inexplicable. Me agrada también llamar enigma a la obra resultante." ⁹ Desde ese momento la recreación del asombro ante el paisaje insólito, ante lo visto por primera vez, se volvió el objetivo de su pintura.

De Chirico es conculente de tal búsqueda, y nos dice: "Uno de los fenómenos más extraños que nos ha dejado la prehistoria, es el del presagio, el significado mágico de las cosas; es algo que existirá siempre, como eterna demostración del no sentido del universo; el primer hombre debió ver signos mágicos por todas partes, debió estremecerse a cada paso." ¹⁰ Y los primeros signos mágicos que halló fueron las arquitecturas insólitas de su paisaje urbano, tanto las antiguas como las modernas.

Para aquellos que creen ver en la obra dechiriquiana objetivos neoclasicistas debido a la inclusión de las arquitecturas y esculturas antiguas, Marchán Fiz dirige la siguiente especificación: "...Sus arquitecturas no son una recuperación lingüística del clasicismo o de la tradición, ya que su vivencia tiene menos que ver con lo arcaizante y restaurativo, que con una desaparición de la memoria y del recuerdo, lo cual acarrea Ineludiblemente una Inversión de la lógica usual, favoreciendo así aquella insinuada visión espectral. El olvido precede al maravillarse, y ambos propician una modalidad metafísica, muy peculiar de la percepción artística." ¹¹ Así, lejos de pretender manejar un sentido revalorativo del arte y arquitectura antiguos, buscó mostrar el carácter insólito y enigmático que expresan debido a su falta de sentido dentro de un tensionado paisaje urbano moderno. "El carácter enigmático de sus arquitecturas pintadas propicia el abandono de las significaciones habituales de los objetos y los espacios, [...] de las épocas históricas, hasta llegar a defender que 'Todo lo que existe debe ser pintado como un enigma...Era preciso penetrar en el misterio de las cosas generalmente consideradas insignificantes. Percibir el carácter enigmático de ciertos fenómenos o seres...vivir en el mundo como en un inmenso museo de curiosidades', escribió De Chirico." ¹²

Varias fueron las etapas por las que llegó a comprender (para después recrear) el carácter ilógico e insólito en que se hallaban las formas arquitectónicas. Hemos visto cómo de una primera apreciación del "misterio" y la "melancolía" del paisaje, encuentra después una ilógica o un "no sentido", que revela las formas arquitectónicas como "signos mágicos" del paisaje insólito. Este desarrollo conceptual se vislumbra claramente en el modo en que maneja una de las formas complementarias del paisaje urbano: la presencia humana. En sus pinturas nos damos cuenta que los seres humanos nunca están presentes; o al menos así lo parece, pues las formas antropomorfas nunca definen su verdadera naturaleza, que vacila entre lo inorgánico (estatuas de piedra), los maniqués, y la naturaleza humana. Esto demuestra un marcado interés de su parte por la vivencia del individuo urbano. El, como muchos de sus contemporáneos, vivió la tensión sentimental e ideológica entre un anhelado pasado cultural, de apariencia mítica, que supuestamente favorecía las cualidades individuales, y el impreciso devenir de la modernidad cuyos primeros rasgos son más bien negativos: uniformidad, automatización, degradación del medio ambiente natural; y en el ciudadano, indiferencia y deshumanización. De Chirico ve materializada ejemplarmente esa condición nostálgica en el cuerpo del poeta, que tan sólo conoce por su mítica condición: su representación estatuarla en la figura de Dante. Ya hemos visto cómo lo describe: como un ser nostálgico, introvertido, envuelto con una ajustada túnica. Encuentra en la estatua la metáfora del sentimiento nostálgico; sentimiento que experimenta el individuo auténtico e imaginativo (cualidades predispositivas del poeta o el filósofo) ante una modernidad que no aprecia las cualidades individuales. Esa nostalgia se duplica si añadimos su carácter representativo: su esencia estatuarla, inerte, lo imposibilita para comunicarse aunque su presencia está cercana a los paseantes; su interior queda silenciado real y metafóricamente.

⁹

⁹Gimferrer, Pere, op. cit., pág. 8.

¹⁰González, A.Serrater, F., *Escritos de Arte de Vanguardia. 1900-1945*, Ed. Turner, Madrid, 1979, pág. 147.

¹¹Marchán Fiz., *Contaminaciones...*, pág. 113.

¹²Ibidem, pág. 109.

Semejante analogía descubierta en la estatua de Dante, lo lleva a revisar la fuerza expresiva del hecho lógico, del "no sentido". En 1919, escribe: "Schopenhauer, que sabía mucho de estas cosas, aconsejaba a sus compatriotas no colocar las estatuas de sus hombres ilustres sobre columnas y pedestales demasiado altos, sino en bajos zócalos, 'como en Italia', decía, donde los hombres de mármol parecen estar al nivel de los paseantes y caminar con ellos."¹³ De Chirico empezó entonces a percibir cómo los objetos separados de sus funciones y sentidos comunes promueven un determinado impacto. Ocho años después, en 1927, confirma su interés por las insólitas asociaciones de los objetos reales al expresar que: "Desde hace tiempo, estamos acostumbrados a ver las estatuas en los museos; los aspectos que ellas toman en esos lugares son conocidos desde hace tiempo, y pintores y poetas los han explotado a menudo. Para obtener nuevos y misteriosos aspectos, debemos recurrir a otras combinaciones. Por ejemplo, la estatua en una habitación, sola o acompañada de personas vivas, podría provocarnos sensaciones nuevas, sobre todo si tenemos la precaución de hacer que sus pies no se apoyen sobre un pedestal, sino directamente en el pavimento. Pensar en la impresión que podría provocar una estatua sentada en un verdadero sillón, o apoyada en una verdadera ventana."¹⁴ Es así como conoce entonces el modo para generar una visión insólita y "misteriosa": suspendiendo y confrontando las relaciones lógicas, cotidianas, de y entre los objetos, no permitiendo que muestren ningún sentido definido, sino solo su insólito aspecto, Incomprensible y enigmático.

Arquitecturas insólitamente "vistas por primera vez", objetos y seres ambivalentes y enigmáticos, serán las formas que habiten sus paisajes metafísicos; paisajes que proponen diversas interpretaciones de parte del espectador, una vez que haya superado su asombro ante lo visto por primera vez. De Chirico nos dice: "Una obra de arte debe narrar algo que no aparece en su forma exterior. Los objetos y figuras en ella representados, tienen que narrar, como si fuera poéticamente, algo que está muy lejos de ellos, y algo que también nos ocultan sus formas naturales."¹⁵ Debemos reconocer ahora que, si De Chirico pudo representar en sus pinturas el carácter enigmático e insólito de los objetos aparentemente comunes, fué por que lo aprendió de las formas tensionadas en su paisaje urbano; agreguemos a esta percepción de las formas arquitectónicas la iluminación igualmente insólita de las tardes de otoño en Turín y las ciudades Italianas. Para él no fué muy difícil representar el carácter insólito y enigmático de su paisaje urbano. Como veremos, solo enfatiza en sus pinturas esas condiciones, y con la propia transcripción pictórica del objeto, logra recrear paisajes muy expresivos: nostálgicos, inquietantes y enigmáticos.

El paisaje urbano "visto por primera vez" ofrece múltiples cualidades formales, estéticas y potencialmente expresivas a través de sus elementos, especialmente de la arquitectura, que el artista plástico puede emplear en su obra según sus objetivos.

¹³

¹⁴ Lahucría, Juan José, op. cit., pág. 31.

¹⁵ Ibidem, pág. 31.

González, A., Serraler, F., op. cit., pág. 147.

LA ARTIFICIALIDAD URBANA .

Edward Hopper (1882-1967) nació en Nyack, Nueva York, un próspero puerto astillero por el que pasaba el Río Hudson. Desde 1899 ya mostraba la intención de dedicarse al arte, pero sus padres lo persuadieron para que estudiara ilustración comercial. Estudió ilustración dos años, y en 1900 entra a la Escuela de Arte de Nueva York, cuyo director, William Merrit Chase, también fué maestro de otro de los artistas analizados en este trabajo: Charles Sheeler. Hopper no consideró las enseñanzas de Chase como fundamentales para su obra; esto tal vez se debe a que la figura de Chase quedó eclipsada por la de su maestro predilecto, Robert Henri, con quien estudió desde 1903. En el grupo de Henri, otros artistas contemporáneos a Hopper (hoy también reconocidos por su obra) eran Rockwell Kent, George Bellows, y Clifton Webb. De Robert Henri reconoce haber aprendido más que una técnica o estilo, una filosofía del arte. Henri impulsaba a sus estudiantes a prepararse intelectualmente, a cultivar la lectura y la afición por el teatro. Así, los estudiantes de Henri conocían la obra de escritores como Eugene Sue, Verlaine, Baudelaire y otros. Hopper prefería a Verlaine, Goethe y Robert Frost, sobre todo cuando en sus poesías se hablaba de los crepúsculos y de la noche. Gail Levin nos dice: "El interés original de Hopper por el contenido sugerente, emocional, al menos en lo que respecta a las horas del día, puede haber comenzado bajo el impacto de la poesía simbolista francesa, que conoció desde estudiante en el grupo de Henri. Este interés también lo compartió con otros contemporáneos, como John Sloan. Además, los simbolistas aún eran apreciados cuando Hopper visitó París por vez primera, en 1906... Probablemente conoció el libro de Arthur Symons, 'El movimiento simbolista en la literatura', primer libro en inglés que analizó ese movimiento." ¹⁶ En cuanto al teatro, ya tenía esa afición desde su infancia en Nyack, y obviamente se reafirma como estudiante de Henri.

"Durante los años veinte, Hopper fué mucho al teatro. Los 20's marcaron la etapa decisiva, estable, de la dramaturgia norteamericana; su madurez. Aparecen inspirados escritores, como Eugene O'Neill, Maxwell Anderson y Elmer Rice. En las brillantes escenografías diseñadas para esas producciones y en el contenido de las obras, Hopper encontró inspiración para su propia pintura." ¹⁷ Hopper compartió esa afición con su esposa Jo, quien incluso en su juventud estudió actuación. Posteriormente veremos el modo en que el teatro y el cine tienen un papel fundamental en su obra, casi tanto como su preparación literaria.

Henri también creía necesario que sus alumnos viajaran a otros países para que conocieran, de primera mano, la obra de los artistas reconocidos. Muchos de sus alumnos viajaron a Europa; Hopper lo hizo en 1906, residiendo en París casi por un año. París le fascinó por su belleza y por su gente. Alguna vez dijo: "No creo que halla una ciudad más bella que París, ni personas que aprecien tanto la belleza como los franceses." ¹⁸ París lo pone en contacto no sólo con la literatura simbolista, sino con el arte más representativo de Francia, el Impresionismo. Patrick Henri Bruce, ex-compañero de estudios en el grupo de Henri, vivía en París desde 1904; motivó a Hopper para que conociera el trabajo de los pintores impresionistas como Sisley, Renoir, y Pissarro. A Hopper no le interesó conocer los movimientos de vanguardia, que estaban influenciando la obra de su amigo. En cambio, le interesó comprobar mediante su experiencia personal, las características de los paisajes vistos por los impresionistas, sus cualidades colorísticas y luminícas. Al conocer la obra de Albert Marquet, expuesta en febrero de 1907, "de entre los treinta nueve paisajes expuestos, varios fueron escogidos por Hopper para observarlos y pintarlos del natural, algunos meses después, tales como Notre-Dame, Quai des Grands-Augustins, Quai du Louvre y Pont Neuf." ¹⁹

Asimiló rápidamente el estilo impresionista; su pincelada se vuelve entonces más corta y fraccionada; su paleta más luminosa, con los colores de Sisley, Renoir o Monet. En junio del mismo año visitó Londres,

¹⁶ Levin Gail, *Edward Hopper, the art and the artist*, W. W. Norton & Co, Nueva York, 1980, pág. 62.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 55.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 23.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 24.

ciudad que le pareció "triste y melancólica" en comparación con la deslumbrante París. Después visitó Amsterdam, donde admiró la obra de Rembrandt; y en Harlem, la obra de F.Hals. En agosto hizo visitas rápidas a Berlín y Bruselas, y tras otras tres semanas en París, regresó a N.Y.

A su regreso expuso por primera vez su trabajo en una muestra colectiva de varios ex-alumnos de Henri; ahí presento tres óleos hechos en París. Regresa a París en 1909, pero debido al clima solo permanece tres meses; su última visita a París la hizo en mayo de 1910, visitando inicialmente España, en donde conoció Madrid y Toledo. Después estuvo cuatro semanas en París y regresa a N.Y. en julio de 1910. No volvió a Europa, pero estos tres viajes fueron fundamentales en su desarrollo artístico.

Para sobrevivir trabajó como ilustrador, vendiendo su trabajo a varios periódicos, como el Sunday Magazine, el Metropolitan Magazine y la revista System. Nunca le gustó ese trabajo, pero no lo dejó hasta que pudo sostenerse con su obra pictórica, la cual iba realizando en sus tiempos libres.

Hacia 1915, Martin Lewis, un artista australiano quien trabajaba también como ilustrador, invita a Hopper a hacer gráfica. Desde ese año se adentró en el campo de la gráfica, alcanzando rápidamente mucho dominio. La gráfica le dió incluso los primeros reconocimientos por parte de la crítica. En 1920, por su gráfica "Viento en la noche", un crítico lo alaba como "un genio para encontrar belleza en la cotidianidad."²⁰

Hasta 1923 casi toda su obra seguía envuelta en añoranzas francesas; pero en ese año, motivado por Jo Nivison, con quien casó en 1924, empezó a realizar acuarelas y óleos exclusivamente de temas locales. En 1923, el Museo de Brooklyn compró una de sus acuarelas; y en el verano de 1924 vendió 16 acuarelas a la galería Frank K.M. Rehn, contando también con una crítica favorable. Desde ese período Hopper deja su trabajo de ilustrador y se dedica de tiempo completo a la pintura. La experiencia gráfica y su preparación intelectual, lo animan entonces a realizar composiciones más personales, eligiendo también nuevos temas. Empezó a realizar en esos años su obra madura que nos corresponde analizar, la de su paisaje urbano insólito.

Hacia 1927, una corriente intelectual en los E.U. manifestaba la necesidad de robustecer la cultura propia inclusive elaborando un arte local, que no dependiera de la influencia europea. Como hemos visto, la obra de Hopper se había desligado ya de la pintura europeizada desde unos años antes. Sus temas eran ya netamente norteamericanos.

La crítica empieza a ver la obra de Hopper dentro de esa tendencia nacionalista. En 1927 Goodrich expresa: "Es difícil imaginar a otro pintor que muestre mejor el carácter norteamericano en sus pinturas, que no sea E.Hopper."²¹ Sin embargo, ese nacionalismo fué ampliamente exaltado por los pintores regionalistas como Thomas Hart Benton, Grant Wood, y John Steuart Curry, cuyas obras mostraban un evidente contenido social. "En sus paisajes urbanos, la propia gente es el objetivo principal: gente batalladora, característica de los habitantes de la clase baja, que en palabras de Joshua Taylor, continuaba manifestando, a pesar de la urbe, su rústica vitalidad, dentro de los confines de la impersonal estructura urbana."²² Pronto, esa tendencia se volvió repetitiva, mecanizada, artesanal. Hacia 1931, el crítico y pintor Guy Péné du Bols contempla las limitaciones de esa pintura, al expresar: "Ellos creen que sólo a través de una completa devoción al paisaje americano, puede crearse un arte americano. Creen también que los artistas norteamericanos pueden perder su identidad nacional en tierras extrañas. Esto los hace provincianos en pensamiento, palabras y obra."²³ Desgraciadamente, esa fuerte corriente intelectual superó la objetividad de muchos críticos que incluyeron la obra de Hopper dentro de los límites de la misma. Algunos críticos aseguraban que su obra era la antítesis del tipo de trabajo con influencia francesa; otros lo elogiaban como "el mejor pintor de calles y casas."²⁴ Si bien, Hopper manifestaba su interés por

²⁰

²¹ *Ibid.* pág. 35.

²² Levin, Gail, *op. cit.*, pág. 6.

²³ Tsujimoto, Karen, *Imágenes de América*, cat., MoMa. St. Francisco, Seattle & London, San Francisco, 1962, pág. 25.

²⁴ Levin, Gail, *op. cit.*, pág. 5.

Ibidem, pág. 8.

los alrededores urbanos, nunca le importó la condición local. Prueba de ello son sus múltiples paisajes hechos en Francia, y aquellos que hizo en N.Y. de temas franceses, casi la totalidad desde 1910 hasta 1923.

Inevitablemente, Hopper se vió etiquetado como pintor del Paisaje Norteamericano, título que rechazaba las veces que podía hacerlo por medio de sus declaraciones: "Lo que me vuelve loco" -decía, -"es el Paisaje Norteamericano. Yo nunca he tratado de hacer el paisaje norteamericano como Benton y Curry, ni como los pintores del medio oeste. Yo pienso que los pintores del paisaje norteamericano caricaturizan norteamérica. Los pintores franceses no hablan del 'Paisaje Francés', ni los pintores ingleses, del 'Paisaje Inglés'." ²⁵

No creía en la necesidad de un arte nacionalista, pensando que el artista responde naturalmente según su propia herencia, y expresaba: "El carácter norteamericano está en el pintor norteamericano, y no tiene que empeñarse en buscarlo." ²⁶ Evidentemente su interés fué más universal que particular; en la búsqueda de los fenómenos y formas que más le impresionaron de su entorno se define su expresión plástica; obra que expresa las emociones, los sentimientos, los anhelos y las frustraciones de orden universal, que atañen a todo individuo. En 1927, él concluye que: "...No debemos estar seguros en una cristalización del arte norteamericano, sólo por lo folclórico y distintivo, mientras no esté ahí nuestro drama, nuestra literatura, nuestra arquitectura, como signos que lo conformen." ²⁷

La vivencia de su entorno urbano fué tan dramática como las representaciones teatrales a las que asistió. La modernidad se iba imponiendo con sus cambios y nuevos ritmos de vida; las pequeñas provincias se iban aislando en su territorio y en su pasado; la gran Depresión causó honda herida en los norteamericanos; y como nos dice Abraham Davidson, "...En los 20's, habla conciencia del tedio y la desilusión que se ocultaban bajo la superficie de las ciudades y provincias norteamericanas. En su novela 'Main Street' de 1921, Sinclair Lewis revela el aislamiento, la soledad, el tedio, y el sofocante conformismo de la provincia norteamericana, condiciones perspicazmente retratadas por Edward Hopper." ²⁸ La literatura también refleja ese fenómeno, sobre todo la novela realista de la Sociedad Americana: Theodore Dreiser, Sherwood Anderson como precursores; y como continuadores: Sinclair Lewis, John Dos Passos, Thomas Wolfe, y William Faulkner.

La forma de vida monótona y desencantada propiciaba en el ciudadano actitudes automáticas y estereotipadas: en el trabajo, la cafetería, el viaje por carretera o tren, el hotel... la vida convencional a la que estaba sujeto el ciudadano fué captada por Hopper y representada en sus pinturas; y si las figuras humanas pintadas nos parecen maniqués dispuestos para representar un acontecimiento, veremos que no es debido a la falta de habilidad dibujística, ni por alguna intención esquemática o de síntesis, sino porque dramáticamente, esa es la insólita condición de realidad objetiva en que se hallan los personajes representados: marcadamente artificial. "Los personajes que aparecen en sus pinturas casi siempre están solos, y cuando aparecen dos o más, parecen mostrar sólo su exterior, son inexpressivos. Su forma de vida es la del hábito y la repetición." ²⁹ Y Goodrich nos dice: "[Sus personajes] en su mayoría están aislados, hundidos en la inmensa y despersonalizante ciudad, que los vacía y traspasa, la vida solitaria de tantos ciudadanos, la soledad que puede extenderse entre millones de individuos." ³⁰

Esto podría suponer un objetivo crítico sobre los efectos de la vida moderna en la gran ciudad, como lo hicieron los pintores neo-objetivistas alemanes. Sin embargo ese tampoco fué su objetivo, lo que lejos de restar mérito a su obra, la engrandece, pues revela el trasfondo negativo de su ámbito urbano. A diferencia de los pintores neo-objetivistas, Hopper encuentra en esa misma vivencia cualidades estéticas que se vuelven el motivo de su expresión pictórica, cualidades de origen insospechado: la propia

²⁵

²⁶ Ibid., pág. 8.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., pág. 6.

²⁹ Davidson, Abraham, *The story of American Painting*, Harry, N. Abrams, Inc., Publishers, New York, pág. 124.

³⁰ Theroux, Alexander, "Edward Hopper's Cape Cod," en *Art & Antiques*, v. VII, No. I, enero de 1990, pág. 97..

. Goodrich, Lloyd, *Edward Hopper*, Edit. Abrams. Nueva York* E.U. A., 1971, pág. 104.

artificialidad urbana. Las formas de la ciudad, sus lugares indiferentes e impersonales (hoteles, cafeterías, oficinas, interiores del tren, etc.), son las "escenografías" para los "actores" de la vida urbana. Recordemos su afición por el teatro y el drama, que se trata, por así decirlo, de la representación por excelencia de la vida del hombre y su mundo. Gail Levin nos dice que Hopper vió en el teatro "una metáfora de la vida", y que en su propio ámbito "él se situaba como una especie de 'director de escena' pintando los hechos que tuvieron lugar a su alrededor, dando a sus personajes las características de los estereotipos que observaba."³¹ Al teatro le debe esa apreciación de la vivencia cotidiana del ciudadano como una "actuación" debido a su superficialidad, a su artificio, pero nunca en un sentido negativo, sino como una consoladora opción a la árida existencia.

Formalmente, al teatro le debe la asimilación de sus escenografías, verdaderas síntesis del paisaje urbano; también la luz artificial que ilumina extraordinariamente las formas que hay que enfatizar. Asimila la iluminación escenográfica no sólo por su experiencia visual directa, sino también por las representaciones pictóricas de los escenarios teatrales: las pinturas de Degás y Lautrec que conoció en París.³² "El Interés de Hopper tanto por las escenografías como por la iluminación artificial, se confirma con un comentario que él hizo sobre un conjunto de árboles que vió por la noche, iluminados por la luz de un restaurante: '¿Se han fijado lo artificial que se ven los árboles en la noche? Parecen una escenografía nocturna."³³ Otra "metáfora de la vida" que a Hopper le interesaba era el cine. El cine, como veremos en el capítulo correspondiente, también influyó significativamente en su pintura.

Pero sus pinturas se quedarían en un nivel indiferente, de ilustrador, si no mostraran algún énfasis subjetivo. Hopper, además de revitalizar las aparentemente ilustrativas escenas de la vivencia urbana estereotipada a través de representaciones pictóricas ambivalentes, recurre también a las escenas más insólitas por su estética y por su expresividad al observar los simples contrastes de luz y sombra sobre la arquitectura, la tenue luz del ocaso en contraste con la áspera luz artificial de un anuncio liminoso, la impresionante desolación de una calle normalmente llena de gente y actividad, la multsignificativa presencia de una pareja de ciudadanos en un pequeño café a horas deshabituales, etc. Las cosas suspenden sus sentidos comunes, mostrando aspectos insólitos. Esta mirada parece acercarse a la percepción dechiriquiana de la realidad enigmática, que muestra tan solo su exterior, su carácter formal. Pero a diferencia de De Chirico, a Hopper no le interesa provocar sólo el impacto por medio de lo incomprensible (ni menos una significación metafísica), sino, a partir de la pura representación de las formas insólitas, explorar las cualidades estéticas y potencialmente expresivas de tales formas, que de otro modo pasan despercebidas. Reserva que se halla predominantemente en las formas arquitectónicas, tanto en sus exteriores como en sus interiores. Formas en las que va encontrando también un medio adecuado para expresar sus emociones y conceptos en la representación pictórica. "Al ir eliminando gradualmente las figuras de sus paisajes, estos se quedan vacíos, generando escenas en donde se podía proyectar mejor una atmósfera, o un sentimiento."³⁴

Su interés por la arquitectura nace desde sus años de ilustrador, pues Hopper recordaba: "Yo siempre estuve interesado en la arquitectura, pero los editores querían gente agitando sus brazos."³⁵ Posteriormente se confirma por sus comentarios sobre la arquitectura que vió en París: "Las calles son muy antiguas y angostas, y muchas casas se inclinan hacia atrás, en la parte superior, lo que les da un aire de importancia y apariencia sólida... En los tejados, cientos de chimeneas apuntan al aire, dando al cielo una apariencia peculiar."³⁶ Pudo gozar también de la distintiva luminosidad natural del lugar: "La luz de París era diferente a cualquiera que había visto. Las sombras eran luminosas, reflejaban más luz. Aún bajo los puentes, había una cierta luminosidad."³⁷ Finalmente, los aparadores nocturnos de París lo seducen igualmente con sus colores y luces artificiales.

³¹

³² Levin, Gail, op. cit., pág. 55.

³³ Cfr. *Ibidem*, pág. 53 y 54.

³⁴ *Ibidem*, pág. 58.

³⁵ *Ibidem*, pág. 41.

³⁶ *Ibidem*, 42.

³⁷ *Ibidem*, pág. 23.

Ibidem, pág. 29.

Tan impactantes experiencias visuales hicieron que a su regreso, Nueva York le pareciera aburrido. El así lo reconoció: "Todo me parecía solemne y vulgar cuando regresé. Me llevó 10 años sobreponerme de Europa."³⁸ Consecuentemente, al observar el paisaje norteamericano, su propio paisaje, prefiere las construcciones y escenas más peculiares. (no necesariamente las más modernas) artificiosas e insólitas.

Reencuentra así la arquitectura vernácula, con su eclectismo que conjuga elementos pseudogóticos, coloniales, victorianos, con gran variedad de formas, materiales, y colores. Y a falta de la luz parisina, buscó la luz que ilumina las arquitecturas del modo más "teatral", ya sea la luz del crepúsculo, la del amanecer, o la completamente cenital. Fué tan importante la luz para Hopper, que cada verano viajó al noreste norteamericano, a Nueva Inglaterra, en donde encontró una luz específica especialmente nítida. "En Cabo Cod, Hopper consintió su gusto por la luz solar, en un área donde la luz del verano era especialmente intensa."³⁹ También frecuentó por el mismo motivo la isla Monhegan, en Maine, así como Gloucester y South Truro. Como veremos, la luz natural sobre las formas arquitectónicas mencionadas, fué un elemento fundamental en su expresión plástica. Y a falta de la espectacular luminosidad artificial de París, eligió los pequeños y aislados "islotos" de luz que proporcionan las cafeterías, las farmacias, las ventanas, los anuncios luminosos, etc., en el predominantemente oscuro paisaje nocturno de los suburbios de Nueva York.

En fin, el acercamiento a su obra nos permitirá comprobar la insólita riqueza plástica que Hopper encontró en su propio ámbito urbano, suficiente para fundamentar su obra hasta sus últimos días, sin menguar su calidad y honestidad expresiva. En la artificialidad urbana, en sus contradicciones y resquicios alternativos, Hopper encontró el motivo de su expresión plástica, más allá de cualquier prejuicio. Muchos críticos vieron su obra como denuncia; otros más vieron un tono irónico debido a que mostró situaciones deshumanizadas o banales resueltas como bellas escenas teatrales. El lo sabía, como también que él mismo estaba inmerso en la cosificación urbana, en su artificialidad. Solo que él, como cualquier otro artista plástico, supo sublimar el objeto y transformarlo en objeto artístico, en poesía.

³⁸

³⁹ *Ibid.*, pág. 27.

Ibid., pág. 63.

EL PAISAJE FABRIL .

Charles Sheeler (1883-1965) nació en Filadelfia, mostrando desde joven su interés por las artes visuales. En 1903 estudia en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, Filadelfia. Debido a la rigidez académica, Sheeler y muchos otros estudiantes dirigen su interés hacia el arte europeo de vanguardia. En 1904, viajó a Londres y Holanda con su maestro William Merritt Chase. Y posteriormente, en 1908, viajó con su amigo el fotógrafo Morton Schamberg a Roma, Nápoles, Venecia, Milán y Florencia.

Posteriormente veremos que estos viajes fueron esenciales para el desarrollo de muchos de sus conceptos. Desde 1910 inició su carrera como fotógrafo comercial, y desde entonces mostró preferencia por las formas arquitectónicas al documentar visualmente la obra de diversos arquitectos.

El panorama del arte moderno se abrió ya a los habitantes de Filadelfia; se presentaron en esos años diversas exposiciones de artistas modernos, como Picasso, Braque, Brancusi y Duchamp (1916). Sheeler dejó Pensilvania en 1919 y se trasladó a Nueva York. Ahí conoció a un grupo de artistas Dadá, que tenían sus reuniones en la casa de los coleccionistas Walter y Louis Arensberg. Los Arensberg, además de interesarse por los últimos acontecimientos del arte europeo y americano, también conservaban una afición especial por las antigüedades y artesanías norteamericanas, gusto compartido también con Sheeler. Los Arensberg promovían eventos dadá y debates de teoría del arte. Sheeler era el fotógrafo de esos eventos, de sus participantes, así como de algunas de sus obras (Sobre todo de Brancusi, Matisse, Picabia y Duchamp). La obra de Duchamp le impactó sobremanera, debido al evidente predominio que daba al concepto, sobre la forma. El encuentro con la obra de Duchamp reafirmó uno de los conceptos expresivos que Sheeler manejaría en su propia pintura: la eliminación de la factura subjetiva. Sin embargo esta influencia no fue tan significativa, menos aún conceptualmente, pues a diferencia de la "bélica y trasquiversante aventura dadá como respuesta a la tecnología moderna, Sheeler formuló un orden artístico racional y clásico, basado en el elemento urbano norteamericano." ⁴⁰

El cubismo también jugó un papel importante en su formación artística. Desde 1909 tuvo conocimiento de la propuesta cubista, y para 1917 ya realizaba algunos trabajos cubistas. Sin embargo "la aplicación del cubismo se hizo más un recurso práctico [para Sheeler], que un fundamento pictórico... separó técnica cubista de filosofía cubista, conservando aquellos elementos que encontraba más compatibles con sus propios descubrimientos y objetivos: Pureza, formas y líneas de austera geometría, alteración espacial y figurativismo." ⁴¹

Aún estando en contacto con las expresiones del arte moderno, conservó una postura romántica: "Sheeler se oponía a la dimensión subjetiva del arte de su tiempo, insistiendo en cambio sobre el deber de revelar las estructuras fundamentales de los objetos, como un medio para alcanzar los valores universales." ⁴² Así, a diferencia de la mayoría de los artistas modernos, Sheeler propone nuevamente el mundo objetivo como fuente de recursos para la expresión plástica. Por ese motivo prefirió revisar las formas del arte antiguo. Al estar en Europa, se inclinó especialmente por la obra de los pintores italianos del Quattrocento. El mismo nos dice el motivo de tal preferencia: "Ver la obra de los maestros italianos despertó en nuestra conciencia la idea de que el diseño o composición es lo que conforma al cuadro... Esto es claro en los trabajos de Giotto, Masaccio, Piero de la Francesca, y otros, en donde la relación de las formas tiene una primordial relevancia... parece que la pintura fuese concebida como una estructura arquitectónica." ⁴³ Sheeler hablaba en plural, pues hablaba también por otros artistas norteamericanos que empezaban a manifestar en sus obras la influencia de los antiguos italianos, sobre todo en el ordenamiento constructivo pictórico y la austeridad formal. Pronto todos ellos serían llamados pintores "Precisionistas". ¿Y qué objetos de la realidad eligieron ellos para expresarse plásticamente?

⁴⁰

⁴¹ Tsujimoto, Karen, op. cit., pág. 75.

⁴² Ibidem, pág. 74.

⁴³ Troyen, C. y Hirshter, E., *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, Ed. Little-Brown & Co., Boston, 1987, pág. 12.

. Tsujimoto, Karen op. cit., pág. 22.

Generalmente los objetos industriales, las maquinarias y la arquitectura fabril. Esto no significa que apoyaron los avances tecnológicos de su país, pues como podremos darnos cuenta al revisar sus obras, la objetividad que usaron revela también las ambigüedades y el carácter negativo de los objetos que representan. Ellos eligieron el paisaje industrial movidos por su asombro ante las impresionantes características formales de sus elementos, más que por su significación tecnológica o social. En cada nueva construcción, en la continua aparición de los complejos fabriles, se manifestaban nuevas y gigantes escalas, el predominio de volúmenes simples y geométricos, nuevas texturas y colores, y diversos materiales.

Pero a diferencia de la pintura futurista o la obra cubista de un Léger, los precisionistas buscaron mostrar el potencial estético y expresivo contenido en las propias formas, representándolas sin interponer ningún esquema pictórico tradicional definido, pues sus emociones y conceptos estéticos estaban ligados a las características de esas formas objetivas reales.

La mayoría de esos pintores logró expresarse por esos medios, aunque posteriormente crearon nuevas formas surgidas de los objetos contemplados; como Ralston Crawford, cuya obra alcanza una abstracción semejante a la de Léger; otros, como Niles Spencer, adaptaron las formas objetivas a un esquema pictórico subjetivo, manejando un expresionismo abstracto. Si bien esos desarrollos posteriores revelan el potencial que puede hallarse en el objeto fabril como medio para crear nuevos mundos formales, minimizan en cambio el propio potencial estético y expresivo del objeto representado. Sólo Sheeler siguió manteniendo en mayor grado una actitud de asombro original que se alimentaba con el descubrimiento de nuevos e insólitos aspectos del paisaje fabril, fundamentando con ellos su expresión pictórica. "Sheeler no se identificaba con la herolricidad de la 'era industrial' de norteamérica; más que nada fué un formalista que encontró en la geometría cortante y en los brillos metálicos de las formas industriales, los motivos compatibles con su sentido de orden arquitectónico." ⁴⁴ Prueba de su compromiso puramente plástico, es que no sólo dirige su mirada al paisaje fabril: También hacía la arquitectura vernácula, sobre todo a la arquitectura de algunas comunidades religiosas como la secta Shaker. Alguna vez afirmó: "Mis pinturas no tienen que ver con lo histórico o lo documental; mi compromiso es tan sólo con las realidades intrínsecas de las formas y los espacios." ⁴⁵

Pero ¿Qué lazo unía las aparentemente opuestas arquitectura vernácula y la tecnolozada construcción fabril, a los ojos de Sheeler? Evidentemente no se trata del sentido que las sustenta. Las coincidencias están más bien en "las formas y los espacios".

Las características formales de ambas construcciones las emparentan: muestran una estructura funcional básica, por lo que manejan elementos simples: Volúmenes primarios y formas geométricas regulares.

"Sheeler tuvo profunda admiración por las formas macizas, elementales y eficientes realizadas por los artesanos americanos; la pureza de la línea y la forma, sentido de proporción y ausencia de decorativismo, particularmente presentes en los trabajos Shaker." ⁴⁶ Semejantes características presentan las funcionales construcciones fabriles, solo que a gran escala. Además, en ambos casos, esas características dan forma a actividades verdaderamente abstractas, puesto que las relaciones entre materiales y formas están en función de otra realidad, la fabril y la religiosa, con sus propios tiempos y leyes; naturalezas conocidas a medias por el ciudadano común. Esas construcciones alcanzan, como dice Fiz, una "abstracción connatural a su propia gestación formal." ⁴⁷ Este es el caso de la planta industrial en River Rouge, Detroit, planta de la compañía Ford en donde Sheeler aceptó realizar una serie de fotografías artísticas para la empresa. La Ford no quería una descripción de las actividades en la planta, ni de algún proceso fabril sino una visión prototípica de la nueva industria norteamericana; el pintor tuvo libertad de elegir los temas que más le conmovieran. El diseño de la planta era innovador: el arquitecto Albert Kahn,

44

44 *Ibidem*, pág. 73.

45 *Ibidem*, pág. 73.

46 *Ibidem*, pág. 73.

47 *Ibidem*, pág. 73.

Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 152.

convencido de la ineficacia de las antiguas construcciones, creó estructuras de acero con grandes vidrieras. "Era más limpia, liminosa y ventilada, y como los demás edificios de la 'era industrial', carente de ornamentación, definiendo su mérito arquitectónico en su propia estructura, sus proporciones, utilidad y diseño;" -además, "la planta Ford era vista como una ciudad utópica, autosuficiente."⁴⁸ Sheeler estuvo seis semanas en la planta, y de las múltiples fotografías que tomó, sólo escogió 32 pues así fué pactado. Pero lo más importante es que, de tales fotografías, elaboró posteriormente dos pinturas en donde objeto y sujeto confirman su unidad, su eficaz alianza expresiva. Se trata de "Paisaje Americano", de 1930, y "Paisaje Clásico", de 1931.

Otro encargo similar que aceptó seguramente por reunir semejantes condiciones fué el que le dió una compañía naviera, la "Estrella Blanca", que en 1927 promovió al "Majestic", una enorme y lujosa embarcación "que, como la planta Rouge, semejava una ciudad industrial autosuficiente."⁴⁹ Con capacidad para dar dábida a 5200 personas.

Nuevamente esa autosuficiencia, esa independencia con el mundo cotidiano que significa funciones propias ajenas y diferentes a las conocidas por el ciudadano común, fueron las preferidas por Sheeler. Igualmente ajenas al mundo cotidiano parecen ser las arquitecturas de las comunidades Shaker. "Las comunidades Shaker pueden parecer utópicas, autosuficientes, autónomas, y además extremadamente confortables."⁵⁰ Durante 1932 y 1950 Sheeler pintó una docena de estas construcciones que encontró en Hancock, Massachusetts y New Lebanon.

Esa fascinación ante lo incomprendible, que predispone al observador a buscar una significación de tipo trascendental, sublima, acerca a Sheeler a la actitud de los pintores románticos antiguos; como ellos, se coloca frente a elementos que salen de su comprensión racional; elementos que ya no son los de la naturaleza, sino de origen humano aunque realmente lo superan por sus dimensiones funcionales y formales sugiriendo un origen sobrehumano o heróico. Janette Lowe, en una crítica que hace de la obra de Sheeler, comentó: "El pintor romántico del siglo pasado se inspiraba ante una catarata natural. Sheeler no se inspira menos frente a una catarata creada por el hombre."⁵¹ En esas "heróicas" construcciones de la "era industrial" muchos de sus contemporáneos vieron una esperanza redentora de prosperidad y humanismo. Las fábricas eran comparadas con templos; la revista de la empresa Ford tituló la serie fotográfica de Sheeler como "La catedral de la industria". El presidente de los E.U., Calvin Coolidge, manifestó en algún momento de su período (1923-1929): "El hombre que construye una fábrica, construye un templo, y el hombre que trabaja ahí, ahí rinde culto."⁵²

Incluso más allá de esa mirada visionaria, de tono romántico, muchos otros contemporáneos vieron en el paisaje fabril los signos de una superación social y de una nueva armonía o estabilidad a través de la industria. Reyner Banham señala a la primera guerra mundial como un parteaguas que separó al desorden anticlásico de los futuristas Italianos (la preguerra), de la 'estética de la máquina' (la postguerra), que vió en la tecnología una especie de 'agente de disciplina colectiva, y un orden que se acercaba más y más a los cánones de la estética clásica.'⁵³ Ciertamente las obras de los Precisionistas, al enfatizar las estructuras básicas y la precisión constructiva de las formas, se acercaban a una síntesis ideal, semejante a la obra clásica. Para algunos críticos, los Precisionistas manejaban un "clasicismo moderno americano."⁵⁴ En algún momento el mismo Sheeler pudo haber pretendido acercarse a esa estética concientemente, al intentar abstraer del objeto sus valores universales, como nos dice Troyen; o mejor aún: mostrar el "clasicismo" del paisaje fabril a través de su abstracción.

48

49 Troyen, C. y Hirshler, E., op. cit., pág. 17.

50 Ibidem, pág. 18.

51 Ibid., pág. 23-24.

52 Ibidem, pág. 32.

53 Ibid., pág. 17.

54 Tsujimoto, Karen, op. cit., pág. 22.

Ibidem, pág. 22.

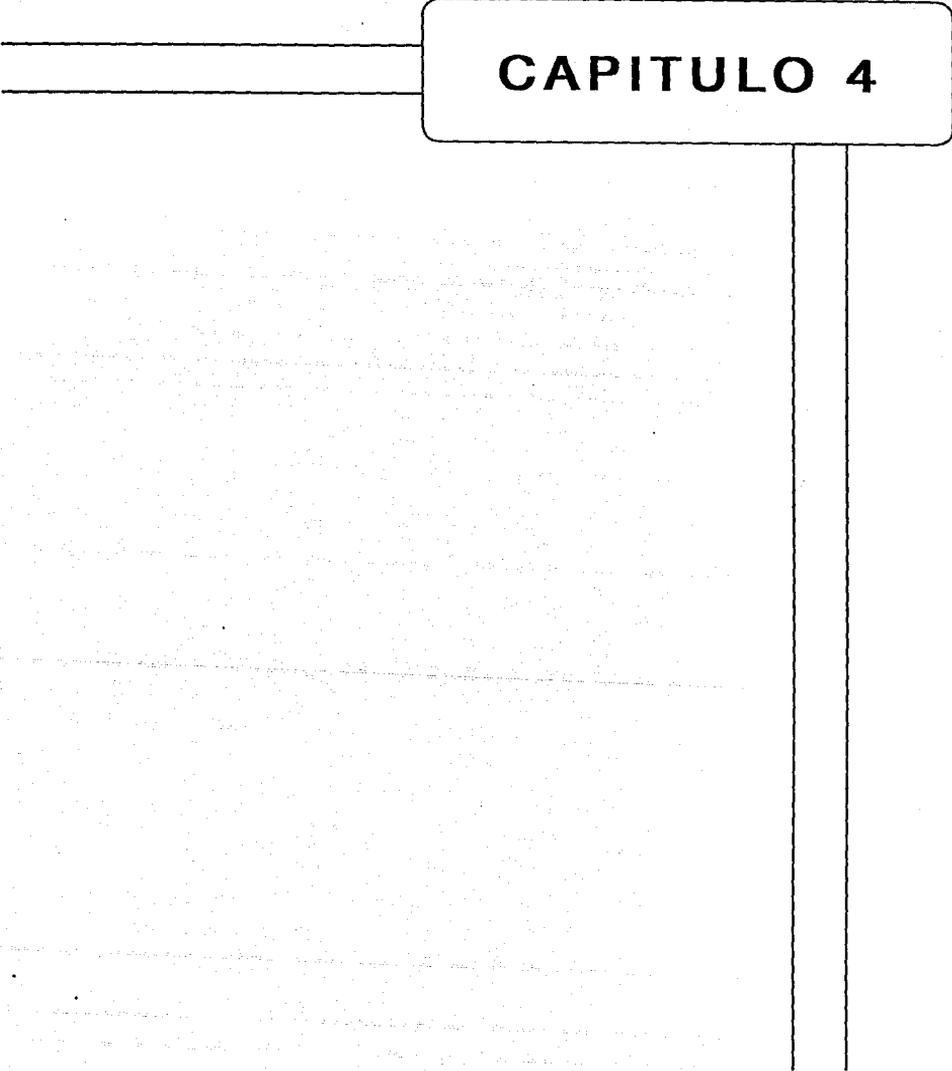
Pero evidentemente la era moderna estaba muy lejos de un posible resurgimiento clásico; al menos el propósito fundamental de las construcciones fabriles no radicaba en el plano estético, sino en el funcional. El hecho de favorecer al objeto por encima del hombre y sus necesidades fundamentales, fué un rasgo evidente de la deshumanización del proceso. Algunos pintores precisionistas empezaron a evidenciar el carácter negativo del fenómeno industrial. "Charles Demuth y George Ault sugirieron el lado oscuro de la utopía industrial."⁵⁵ Sus obras se iban transformando en agrios comentarios sobre las probabilidades destructoras del paisaje fabril, olvidándose de sus cualidades estéticas. Sheeler, aún desde su postura apolítica, pero comprometido con la estética del paisaje fabril, expresó ineludiblemente en su obra ese carácter negativo, pues al manejar la referencia objetiva precisa del objeto fabril, no sólo representó el lado utópico del mismo, sino también su inherente lado amenazante, negativo. "Al revelar el lenguaje de la era maquina -la ultrarracionalidad de su pureza geométrica- arquitectónica, el paisaje artificial, y la total anulación de la figura humana, [Sheeler] crea un escalofriante resultado. Para Sheeler, lo sublime industrial fué tan heroico como inquietante."⁵⁶ En la mayoría de sus pinturas podemos darnos cuenta cómo se revela esa ambivalencia del paisaje fabril, paisaje abstracto.

Abstracción objetiva y utopía son las características insólitas del paisaje fabril, y que encuentran su sublimación plástica a través de la obra de Charles Sheeler.

⁵⁵

⁵⁶ Troyen, C. y Hirshler., op., cit., pág. 18

. Ibidem, pág. 20.



CAPITULO 4

CAPITULO 4

LA REPRESENTACION PICTORICA DEL PAISAJE URBANO INSOLITO

LA PINTURA METAFISICA DE GIORGIO DE CHIRICO

En el capítulo anterior conocimos los objetivos de la pintura de Giorgio de Chirico: recrear el asombro ante el paisaje insólito y promover en el espectador nuevas interpretaciones del mundo, incluso a nivel extralógico ó trascendental. En este capítulo veremos de qué medios se vale el pintor para lograr esos propósitos.

Evidentemente, De Chirico no encontró en la pintura de su tiempo los medios expresivos más adecuados para alimentar su expresión plástica, pues la tendencia generalizada exploraba primordialmente las cualidades compositivas y técnicas dejando en segundo término la contemplación y representación del mundo objetivo y sus insólitas cualidades. Debido a eso prefirió revisar la pintura de sus antepasados, los pintores Italianos de Quattrocento como Uccello, Giotto y Carpaccio. También tuvo la fuerte influencia de la pintura simbolista de Böcklin. Y es que en esas expresiones, De Chirico reconoce una ligazón: La representación del mundo objetivo no es radical, definida, ni primordial, sino que también se alterna con otras cualidades puramente pictóricas y subjetivas, tales como la indefinición entre el manejo del espacio tridimensional ilusorio y el espacio bidimensional para beneficio de la representación naturalista y la cualidad estética del cuadro; esto permite la expresión incipiente pero honesta de los conceptos y emociones individuales de cada autor. En esa cualidad ambivalente De Chirico halla el modo para expresar mejor el mundo que contempla, igualmente ambivalente, enigmático y metafísico; también encuentra eco en la literatura de su hermano el poeta Alberto Savinio, quien proclama abiertamente por recuperar la mirada que se asombra ante lo "visto por primera vez". Savinio nos dice que "vivimos en un mundo fantástico, con el cual nos vamos familiarizando gradualmente, [...siendo lo fantástico] un incipiente fenómeno de representación, génesis de cada aspecto. Y respecto al hombre, resulta ser un estado inicial del momento de descubrimiento, a través del cual el hombre encuentra la presencia de una realidad ignorada antes por él."¹

Recrear el enigma, penetrar en los misterios de las cosas, nos habla de una actitud analítica comprometida con el mundo de los fenómenos objetivos; actitud evidentemente contraria a la manifestada por los pintores futuristas Italianos. "La pintura metafísica se presenta como una reacción frente al futurismo, tendencia que había tenido gran predicamento en Italia."² Como ya hemos visto, los futuristas recreaban los violentos espectáculos y sensaciones generados por el paisaje urbano, en expresiones igualmente violentas; dinamismo vivenciado que disolvía la formas pintadas. Lógicamente, De Chirico se manifestó en contra de esa actitud reflexiva y superficial proponiendo una actitud más conciente: "A mi alrededor" -decla- "se agitaba en medio de formas sobadas y sistemas estériles, la estúpida banda internacional de los pintores modernos. Yo solo, en mi triste taller de la

¹ Sáenz, Olga, op. cit., pág. 27.

² Camón Aznar, José, op. cit., v. V., pág. 31.

Rue-Campagne-Premiere, comenzaba a vislumbrar los primeros fantasmas de una arte más profundo, más complejo, y por decirlo en una palabra, aún a riesgo de provocar un cólico hepático a algún crítico francés, más metafísico."³ Actitud tan radical se revela en su pintura, que parece ser la antítesis de las imágenes futuristas, tanto por la recreación del espacio ilusorio tridimensional como por la objetividad de las formas representadas, su rigidez y serenidad; y conceptualmente, por la búsqueda de un significado profundo. "De Chirico muestra un radical rechazo hacia la arquitectura del hombre amatefísico, imbécil, insintivamente seducido por las grandes masas y altas, por esa especie de wagnerianismo arquitectónico con que soñara el dinamismo futurista."⁴ Buscó crear una pintura alejada de la percepción enajenada por los fenómenos modernos y de su aparente lógica; pintura que en cambio debería penetrar y mostrar las múltiples facetas de las cosas y los fenómenos, promoviendo la renovación de la capacidad perceptiva y de asombro aún dentro de nuestro entorno cotidiano, e incluyendo la predisposición hacia significaciones trascendentales. "Tal parece que el nominativo metafísico fué tomado por De Chirico de los escritos de Otto Weininger 'In torno alle cosse supreme', donde propone una metafísica como simbólica universal, como definición de cada particular en la totalidad, como definición del profundo sentido de las cosas."⁵

Sin embargo, la pintura del pasado no influyó totalmente en su obra; como veremos, De Chirico llega a hacer uso de elementos formales y conceptuales de la modernidad tan rechazada. En uno de sus documentos, él mismo nos dice: "Entre los muchos sentidos que los pintores modernos han perdido, debemos contar el sentido de la arquitectura. El edificio, acompañando la figura humana, sea solitaria o en grupo, sea en una escena de la vida o en un drama histórico, era para los antiguos algo de mucha importancia. Se aplicaban a ello con un espíritu amoroso y severo, estudiando y perfeccionando las leyes de la perspectiva. Un paisaje enmarcado en el arco de un pórtico, o en el cuadrado o rectángulo de una ventana, adquiere un gran valor metafísico, porque cobra solidez y queda aislado del espacio que le rodea. La arquitectura completa la naturaleza. Señala un avance del intelecto humano en el campo de los descubrimientos metafísicos."⁶ En ese documento se vuelve evidente la asimilación que el pintor hace de los textos de Otto Weininger sobre la geometría metafísica; en ellos reafirma su interés por las cualidades expresivas de las formas arquitectónicas contempladas en las ciudades italianas y en las representaciones pictóricas de éstas hechas por los antiguos. De Chirico agrega: "Conviene aquí recordar algunas profundas reflexiones de Weininger sobre la metafísica geométrica. La curvatura del círculo, como ornamento, puede ser bella: dicha curvatura no significa la perfecta plenitud, que ya no da lugar a ninguna crítica, como la serpiente de Midgard que circunda el mundo. En la curvatura hay todavía algo de incompleto que necesita y es capaz de quedar completo; dicha curvatura todavía deja presentir. (Ese pensamiento aclaró para mí la impresión eminentemente metafísica que siempre me han producido los pórticos y en general las aberturas arqueadas.)"⁷ Los conceptos de Weininger le ayudaron a definir su apreciación intuitiva ante uno de los elementos arquitectónicos: el arco, por su cualidad metafísica. De igual modo ocurrió con las palabras de Schopenhauer cuando le hicieron reflexionar sobre las cualidades igualmente metafísicas de las esculturas de los hombres ilustres colocados al nivel del transeúnte. Reconocemos así la confluencia del universo moderno con la disposición hacia la pintura del pasado; a las tendencias pictóricas modernas como el futurismo, De Chirico les debe la reconsideración de la pintura antigua; la modernidad le dá también la oportunidad de revisar la filosofía de Schopenhauer, Weininger y Nietzsche; y la modernidad le ofrece también diversas tendencias pictóricas que proveen a su pintura de elementos formales y conceptuales que la pintura antigua no le dió.

De Chirico manejó casi imperceptiblemente recursos de la pintura cubista, así como la libertad colorística de un Gauguin y los fauvistas; inclusive en algunos conceptos sobre la representación pictórica se acerca a la pintura ingenuista o naïf. Marchán Fiz nos confirma: "Si bien, parece pertinente mantener

³ Ibidem, pág. 31.

⁴ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 103.

⁵ Sáenz, Olga, op. cit., pág. 24

⁶ González, A., Serraler, F., op. cit., pág. 147

⁷ Sáenz, Olga, op. cit., pág. 55

la filiación clásica en estas pinturas de la arquitectura, es a costa de traslucir ambivalencias en las que es preciso reparar. En efecto, si atendemos de un modo superficial a la iconografía, la organización prevalentemente perspectiva del espacio, la primacía del dibujo, del 'diseño' y los colores locales, parecen situarse en las antípodas de lo moderno. Las interpretaciones más recientes, no obstante, están invirtiendo semejante tendencia. Y no sólo debido a que tras un análisis detallado muchas de estas pinturas se articulan espacialmente según perspectivas múltiples o en atención a los planos cromáticos, siguiendo procesos netamente modernos, los rojos turbadores, los azules profundos, los verdes 'veronenses' los amarillos, ocres o rojos crepusculares, influidos desde luego por una rica tradición pictórica, pero también por las innovaciones formales de Van Gogh, Gauguin o el fauvismo. Al lado, pues, de estos componentes formales de doble ascendencia, creo que se revela todavía más sintomático cómo a través del sustrato de lo clásico se han filtrado vivencias moderna, hasta convertir a esas arquitecturas pintadas en un paradigma privilegiado de las tensiones entre la tradición y la modernidad."⁸ Para beneficio de la pintura metafísica, pintura que revela las cualidades insólitas y enigmáticas del paisaje urbano, De Chirico retoma conceptos y métodos tanto de la pintura antigua como de las tendencias modernas. Esto parece consecuente si recordamos que el propio paisaje contemplado estaba igualmente tensionado entre la antigüedad y la modernidad; y al igual que las formas que él observó en ese paisaje, formas que no concretan su sentido, así su pintura tampoco adoptó totalmente ningún medio interpretativo pictórico del mundo objetivo: ni la completa mirada objetiva, descriptiva, como lo es la representación naturalista antigua, ni la completa mirada subjetiva, abstracta, de las elaboraciones pictóricas modernas; coloca así su obra en un punto igualmente ambivalente a los objetos que ve y pinta, generando paisajes de carácter igualmente insólito y enigmático.

Los caracteres antiguos le dan a sus paisajes mayor veracidad, sobre todo por la representación tradicional del espacio tridimensional, que favorece la apariencia natural y verídica de los objetos representados, acercando su obra a la simple transcripción naturalista; "puesto que se trata de crear una imaginaria de lo insólito, [De Chirico] sólo puede apoyarse en las concepciones espaciales tradicionales, que la costumbre ha hecho considerar como 'naturales'." ⁹ En cambio, los caracteres modernos, imperceptiblemente manejados, enfatizan en su mayoría los aspectos insólitos de la realidad, acercando su obra a una interpretación personal, a una abstracción puramente pictórica. Su pintura se mueve así entre dos naturalezas sin delinirse o concretarse en ninguna de ellas. Entre la representación figurativa de una realidad desconocida insólita y entre la abstracción pictórica de la realidad conocida-cotidiana. Es así como logra expresar el mismo carácter del paisaje contemplado: ambivalente, enigmático, metafísico. No podemos identificar en esos paisajes su verdadero origen: el mundo real o el mundo imaginario del pintor; en palabras de Fiz, "las 'revelaciones' del pintor metafísico no sólo propician una idealización de lo ya visto, sino que se adentran en un mundo desconocido, distanciándose de aquello que las había suscitado." ¹⁰

Analizando los caracteres que De Chirico toma de ambos sistemas pictóricos nos enfrentamos primeramente a un método directo, literal, en la transcripción del objeto contemplado, que parece rechazar la precisión de la perspectiva renacentista como medio para favorecer la representación del objeto real; al contrario, muestra características austeras y rudimentarias para la recreación del espacio tridimensional, semejantes a las empleadas por los pintores del Quattrocento. Esa rudimentariedad también podría mal interpretarse como falta de conocimientos técnicos y representativos, que recuerdan a las pinturas de los pintores naïf o ingenuistas modernos. Pero esa ingenuidad no existe en él, al menos originalmente, puesto que sus obras dejan ver conocimientos de los métodos formales de la pintura moderna. Lo que ocurre es que De Chirico, en su búsqueda por recuperar la mirada primigenia adopta también el modo primigenio, primitivo, para transcribir lo contemplado, tratándose entonces de una pureza recuperada, de una ingenuidad intelectualizada, que redunda en la efectiva expresión de sus paisajes insólitos; esta es una faceta del carácter "fantásmico" que oímos de Savinio: "...Un incipiente fenómeno de representación; génesis de cada aspecto."; consecuencia de "lo visto por primera vez" resulta lo "representado por primera vez".

⁸ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 108.

⁹ Camón Aznar, José, op. cit., v. V., pág. 83.

¹⁰ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 106.

Otra característica de su obra que parece consecuente a la antes descrita, y que también podemos ubicarla en la pintura antigua y en algunas tendencias de la pintura moderna, es la supresión de una factura personal o gestual, para evitar que el objeto representado se interprete como una síntesis o una abstracción puramente pictórica. Como hemos visto, lo insólito viene dado del propio objeto contemplado y de la representación "incipiente" del mismo. Por ejemplo, las estatuas que observa y pinta parecen presentar actitudes vivientes en las solitarias plazas o en lo alto de los edificios distantes; y la técnica pictórica no permite definir su verdadera naturaleza, que bascula entre la naturaleza humana y la naturaleza estatuaria representadas; e incluso vacila entre la representación de una realidad insólita y la abstracción de la realidad cotidiana, entre lo real y lo imaginario.

También incluyó en sus paisajes objetos que muestran naturalezas ambivalentes y enigmáticas, debido a su fragmentaria presencia u otras características formales: Velas de naves que no podemos ver en su totalidad, ferrocarriles los cuales tan sólo identificamos como tales gracias a sus singulares formas; otros objetos que sirven a estos propósitos son los instrumentos de dibujo aglomerados, generando composiciones de formas casi abstractas pero cuyo origen es factiblemente real. "El aspecto de Ferrara" nos dice De Chirico, "que es una de las ciudades más bellas de Italia, me había impresionado; pero aquello que me impresionó sobre todo, e inspiró el lado metafísico en el cual trabajaba entonces, eran ciertos aspectos de interiores ferrarenses: ciertas vitrinas, ciertas bodegas, ciertas habitaciones, ciertos barrios, como el antiguo 'ghetto' donde se encontraban los dulces y bizcochos de formas (sumamente) metafísicas y extrañas." ¹¹ En los cuadros de ese período ferrarense "los objetos se presentan en un primer plano, disminuyendo la escala en perspectiva y sin un orden lógico en la disposición de los elementos compositivos. Es así como la acumulación de objetos como escuadras, caballetes, elementos volumétricos en forma de cubos, así como los biscochos característicos del barrio hebreo, crean un espacio sofocante." ¹² Los otros pintores que participaron en el desarrollo de la pintura metafísica, Carlo Carrá (1881-1966) y Giorgio Morandi (1890-1964) también incluyeron en sus pinturas, casi preferentemente, diversos objetos asociados para recrear ambivalencia, pero olvidaron las formas arquitectónicas como formas igualmente eficaces para expresar ese fenómeno. Veamos ahora como De Chirico conjuga los recursos de la pintura antigua y moderna para favorecer las ambivalencias de la arquitectura contemplada.

Por ejemplo, la estructuración del espacio tridimensional en el plano pictórico utiliza principalmente la primitiva perspectiva empleada por los pintores del Quattrocento, perspectiva con claras ambivalencias en la definición del espacio. Sobre este punto, Herbert Read nos dice: "[En el Quattrocento] la perspectiva se empleaba no para establecer una noción erróneamente objetiva de lo verdadero o de lo real sino por interés de pintura como tal, como una entidad estética." ¹³ "...Se manejaba la perspectiva como algo en sí mismo, como un factor emocional... para esto no había necesidad de que la perspectiva fuera exacta: podía ser exagerada, podía haber más de un sistema de perspectiva en un solo cuadro." ¹⁴ Para De Chirico esa concepción de la perspectiva fué válida y fundamental. "¿Quién puede negar" -decía De Chirico, la inquietante relación que existe entre la perspectiva y la metafísica? ¹⁵ Ambivalencias espaciales que también encontró en la pintura cubista, de la que estuvo al tanto durante su estancia en París gracias al contacto que mantuvo con Apollinaire y con el propio Picasso. Fundamentó así sus conceptos que le permitieron representar formas tridimensionales que atienden a perspectivas múltiples, y sutiles alteraciones espaciales que enfatizan la naturaleza insólita del paisaje representado. Esto se aprecia claramente en pinturas como "Melancolía y misterio de una calle", "Plaza de Italia", y "Enigma de un día", todas de 1914, o en las "Musas inquietantes", de 1925. Rudolf Arnheim incluye en su texto "Arte y Percepción" dos obras de este pintor como ejemplo de tales modificaciones espaciales: "Giorgio De Chirico ha manipulado la armazón espacial para acentuar la sensación de extrañeza; Introduce sobrepticiamente contradicciones perspectivas en sus vistas arquitectónicas... El carácter misterioso,

¹¹ Sclenz, Olga, op. cit., pág. 54.

¹² *Ibidem*, pág. 54.

¹³ Read, Herbert, *Imágenes e Ideas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pág. 146.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 151.

¹⁵ Camón, Aznar, José, op. cit., v. V., pág. 29.

como de ensueño, de lo que a primera vista no parece sino una composición realista, está logrado esencialmente por desviaciones de las reglas de perspectiva... Así, con una serie de incoherencias intrínsecas, se crea un mundo que parece tangible e irreal, y que cambia de forma según donde miremos y qué elemento aceptemos como base para juzgar el resto."¹⁶ Así, en sus pinturas vemos arquitecturas que presentan diferentes proyecciones perspectivas cuyas sombras también se independizan del punto de fuga; vemos también objetos volumétricos como los pedestales de estatuas, que presentan generalmente una perspectiva isométrica; a veces la perspectiva de algunas fachadas es tan acuada que supone una vasta profundidad muy difícil de encontrar en el espacio real. Recordemos además el hecho de la iluminación insólita: luz penetrante que distorsiona hasta el color de las fachadas, promoviendo una percepción más bidimensional que en perspectiva; De Chirico enfatiza este fenómeno mediante el uso del color casi independiente de la tonalidad presente en los objetos, eligiendo colores más puros, cercanos a los colores creados por la intensa luz sobre las formas contempladas; su paleta varía en rojos, ocres, blancos, verdes y sombras, empleando mínimas gradaciones tonales que reducen la percepción tridimensional ilusoria de los objetos, percibiéndose en cambio más como zonas geométricas autónomas, bidimensionales, sobre todo cuando contrasta colores claros (planos iluminados) con colores oscuros (planos en sombra). En ocasiones, estos colores planos están delimitados en sus formas por la línea del dibujo, mostrando entonces cierta espacialidad que también contribuye a la percepción bidimensional de las formas. En cuanto a las características visuales del material arquitectónico, sus texturas casi no se perciben, pues quedan diluidas en la luz-color empleado. Ahora podemos darnos cuenta de la eficacia de las arquitecturas pintadas: recrean el carácter ambivalente y enigmático del paisaje contemplado a través del manejo ambivalente del espacio; los volúmenes-forma, las perspectivas-forma, y el color-luz.

Esa ambivalencia recreada es buscada por De Chirico para motivar en el espectador sensaciones semejantes a las vivenciadas por él ante el paisaje insólito: la mirada primigenia, el encuentro con lo enigmático, que suscita a su vez significaciones de tipo trascendental o metafísico. De este modo coloca su obra en los cimientos de la creación artística, como un medio de aprehender lo inaccesible. Alguna vez el artista catalán Antoni Tàpies declaró que: "La profundización en la realidad requiere un estado de 'angustia psíquica', de tensión espiritual que es verdaderamente comparable a la del vidente, a la del místico, a la del brujo."¹⁷ Ciertamente la actitud de De Chirico se acerca a la de aquellos: descubrir en la materia su aspecto misterioso, la "segunda realidad del mundo, el trasmundo."¹⁸ Jean Cocteau, en su obra "Misterio Lalce", afirma audaz y lúcida que: "De Chirico es un pintor religioso; un pintor religioso privado de fé. El pintor del misterio laico. En cuanto tal, tiene necesidad de milagros, pero su realismo le impide pintar milagros de los cuales no podría dar fé. Necesita crearlos él mismo, colocando objetos y personajes en circunstancias sorprendentes."¹⁹ Pero, como ya hemos visto, la creación de éstos milagros surgió del descubrimiento circunstancial de uno de ellos: el paisaje urbano enigmático. Por esto mismo, por ser primeramente un "conductor" del misterio, Alberto Savinio prefiere llamarlo "el mago moderno".²⁰ Para De Chirico la lógica no debe obstaculizar nuestra capacidad de asombro, nuestra predisposición para encontrar signos mágicos en nuestro entorno; y menos debe impedir la necesidad de representarlo, pues en el encuentro y en la representación podemos hallar un regocijo semejante. El mismo nos dice: "...Es esencial que la revelación que recibimos, la concepción de una imagen que contiene una cierta cosa que no tiene sentido en sí mismo, que carece de asunto, que no significa absolutamente nada desde el punto de vista lógico, repito, es esencial que semejante revelación hable en nosotros con tanta fuerza, evoque una angustia o un gozo tal, que nos sintamos forzados a pintarla..."²¹

De Chirico encontró en la pintura el medio idóneo para atrapar sus "revelaciones", la metafísica del mundo; en 1927 declara que: "La pintura permite mostrar esos aspectos (de la vida) no solo en su faceta

¹⁶ Arnheim. Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pág. 331, 332.

¹⁷ Tàpies, Antoni, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat editores, Barcelona, 1979, pág. 12.

¹⁸ Camón Aznar, José, op. cit., pág. 29.

¹⁹ Sáenz, Olga, op. cit., pág. 60.

²⁰ *Ibidem*, pág. 142.

²¹ González, A., Serrater, F., op. cit., pág. 147.

enigmática, sino en la lírica y consoladora; y está bien que así sea, de otra forma nos veríamos forzados [...] a dedicarnos a la pura meditación, como hizo Sócrates, el delímaco, en aquella noche memorable que precedió a la batalla." ²² En esa declaración hace suya la filosofía de Nietzsche cuando atribuye al arte la "posibilidad de dar al hombre un plano de seguridad temporal en un mundo convulso por las tensiones y amenazas cotidianas, a través del goce estético, dentro de un proceso de enmascaramiento."²³ Tal enmascaramiento alude al hecho del arte como creador de nuevas realidades a menudo idílicas. Es así como Nietzsche acude al mítico arte griego, como modelo que armoniza el carácter apolíneo y el dionisíaco, la abstracción y el naturalismo, el cual promueve un deleite conciente de la ilusión. Según Nietzsche "si no gustásemos de las artes y no hubiésemos inventado esta manera de rendir culto al error: la comprensión de la universalidad de la mentira y de lo no verdadero, no podríamos soportar ese convencimiento de que la ilusión y el error son condiciones necesarias del mundo intelectual y del sensible. La sinceridad nos conduciría al tedio y al suicidio. Pero hay una potencia contraria que se opone a nuestra sinceridad y nos ayuda a librarnos de consecuencias tales: es el arte como buena voluntad de la ilusión. No impedimos ya a nuestros ojos que redondeen e inventen un desanlace; no es ya la eterna Imperfección lo que llevamos flotando por el río del devenir, nos figuramos conducir una diosa y este servicio nos llena de infantil orgullo. La existencia nos parece soportable como fenómeno estético, y el arte nos dá ojos y manos, y sobre todo tranquilidad de conciencia para engendrar nosotros mismos este fenómeno."²⁴

Preclsemos un poco los textos anteriores. Para De Chirico el hecho de pintar se debe principalmente a la necesidad por registrar un fenómeno insólito y enigmático. Al registrarlo, es decir, al pintarlo, él encuentra que la pintura le da mayores facilidades no sólo para representar sino para enfatizar ese carácter; es decir, descubre la ilusión que puede dar el arte. Pero De Chirico no busca un arte abstracto, ni pretende crear nuevas realidades idílicas; al contrario con su pintura rechaza ese papel simbólico del arte tratando en cambio de ser un intérprete de las contradicciones y ambivalencias del mundo objetivo. Incluso de sus posibilidades trascendentes. Por eso sus paisajes muestran ambivalencia entre la descripción de una insólita realidad y la abstracción puramente pictórica de la realidad cotidiana. Tal ambivalencia puede promover sensaciones inquietantes o consoladoras, según nuestra disposición ante esa escena, paisaje que mientras no se define, seguirá presentando su principal cualidad: el enigma. Con la pintura metafísica De Chirico propone el enigma como sustentador del deleite estético, más allá de la complaciente falacia Nietzscheana. Pere Gimferrer nos auxilla con sus conceptos: "...Al descubrir la pintura metafísica, De Chirico descubre lo que en cierto modo es la esencia del arte: la posibilidad de llegar a ver las cosas como si las viéramos por primera vez, esto es, de una experiencia que sólo puede formalizarse mediante la operación misma de crear la obra de arte, pues se trata de una modalidad de conocimiento distinta de la que nos depara la percepción corriente, y que sólo existirá en forma tangible gracias a la obra. La genialidad - pues de genialidad cabe hablar -, del hallazgo de la pintura metafísica, consiste en el hecho de que De Chirico descubre por sí mismo una nueva forma de suscitar este conocimiento mediante la pintura. Un descubrimiento como el de la pintura metafísica es por tanto irreplicable, - sólo una vez puede hacerse, y es de alcance general, pues abre el camino a otros autores."²⁵

Sin embargo, tras su período metafísico (1910-1919), su pintura experimentó un cambio radical. La pintura ahora muestra la faceta "lírica y consoladora", pues en esas obras, a partir de los 20's, retoma las técnicas, los temas y hasta los estilos del arte antiguo. Abandona los paisajes enigmáticos a cambio de paisajes y temas alegóricos; parece buscar en ellos el deleite conciente de la ilusión que Nietzsche esperaba del arte. De Chirico parece cerrar ahora sus ojos a la "imperfección" del mundo objetivo e incluso al regocijo por el enigma, para crear idílicos paisajes consolatorios que nos rediman, como dijo Nietzsche, del tedio y el suicidio. ¿Acaso el tedio y el suicidio fué el destino de los filósofos y poetas nostálgicos que poblaban sus paisajes metafísicos? ¿Llegó a desconfiar de la delectación estética del mundo a través del enigma? Tal vez no. Es esa etapa posterior, De Chirico analiza técnicas y copia a

²²

²³ Lahuerta, Juan José, op. cit., pág. 42.

²⁴ Sáenz, Olga, op. cit., pág. 31.

²⁵ Ibidem, pág. 34.

Gimferrer, Pere, op. cit., pág. 9.

Miguel Angel, a Rubens, Tiziano, Tintoretto, Watteau, entre otros; crea escenas mitológicas y temas clásicos, incluyendo a veces su propia iconografía metafísica; en otras ocasiones, sus barrocas composiciones se acercan al kitsch. A comienzos de 1920 se autodefine como "pintor clásico". Esa etapa significó para los críticos síntoma de decadencia. Pero tan audaz giro no pudo ser arbitrario. Gimferrer sabe que "no hay artista más conciente de lo que hace", y analiza a fondo las causas y objetivos de esa etapa.²⁶ Etapa que ya no nos corresponde analizar en este trabajo de tesis; pero que no deja de ser menos interesante y básica para la comprensión global de la obra dechiriquiana. Sólo quisiera incluir unas últimas consideraciones que hace Gimferrer con respecto a esa evolución, pues nos confirma la existencia del concepto unitario y constante que alimenta toda la obra de este autor: la búsqueda y expresión del enigma. "¿El sentido último de esta empresa es meramente el eclectisismo, o cierta despreocupación postmoderna? No, por cierto."²⁷ La obra de De Chirico, sea la del período metafísico, sea la de su etapa posterior, presenta siempre características ambivalentes; elementos de la antigüedad y elementos de la modernidad, formales y conceptuales, condición que lo coloca nuevamente en territorio indefinido o neutral, desde donde pueda crear un "turbador objeto pictórico autónomo, equidistante de la pintura antigua y la moderna, cuya polivalencia, constituye por sí sola una operación indagatoria y crítica, una incursión en lo desconocido. Precisamente, porque pintar al modo manierista en 1947, es empresa tan insólita como hacer pintura metafísica lo era en 1910, las motivaciones de De Chirico han permanecido invariables a lo largo de su dilatada carrera."²⁸ Es decir, al pintar héroes, seres mitológicos, naturalezas muertas y otras alegorías, ¿No pensó acaso en darles cierta materialidad, cierta oportunidad de existencia concreta y verdaderamente perenne a través de la pintura? Si así fué, entonces se trató de una variante de la exploración metafísica, pero ahora en el terreno del arte simbólico, lugar donde Nietzsche no pudo encontrar un trascendental. Esto corresponde revisar a los nuevos investigadores de su obra; lo que corresponde revisar ahora es la importancia de las formas arquitectónicas en la expresión del concepto metafísico.

Recordemos que antes de representar objetos en relaciones lógicas de Chirico descubre este mismo fenómeno en su paisaje urbano, paisaje contradictorio, incongruente, tensionado entre su pasado cultural y la asimilación de la vivencia moderna; las arquitecturas, específicamente, no concretaban su sentido, ni histórico ni contemporáneo debido a sus ambivalencias: renovación de los colores originales de la arquitectura en contraste con una época que crea formas arquitectónicas totalmente diferentes tanto en sentido como en forma. Inconcreción de sentido lógico, destacada presencia formal renovada, y una luz verdaderamente insólita conformaron un paisaje urbano insólito que asombró a muchos sensibles contempladores tales como Nietzsche y William James.

Nietzsche y De Chirico percibieron primeramente nostalgia y melancolía en esos paisajes, debido a la pérdida de sentido de las arquitecturas en el paisaje y en sí mismas. Soledad, serenidad, o angustia, son sensaciones provocadas por esos paisajes. De Chirico pretende recrear esas sensaciones al representar los paisajes, pero también pretende activar las significaciones olvidadas por el espectador (además del regocijo estético) tales como la atestiguación de un fenómeno mágico, la vivencia religiosa de la materia sublimada, la idea del orden ideal, de la intemporalidad: conceptos que el hombre ha descuidado a pesar de ser inherentes a su naturaleza humana, a sus orígenes y a su desarrollo. El énfasis que pone De Chirico en las características insólitas del paisaje, aunado a las ambivalencias pictóricas que maneja, buscan predisponer al espectador a experimentar esas significaciones, del mismo modo que lo pretendieron las pinturas del paisaje romántico; actitud prefigurada en sus "caminantes" impactados debido a la imposibilidad para encontrar una explicación racional o una definición comprensible ante lo insólito contemplado. Esa misma función cubren los personajes dechiriquianos, pues parecen buscar el sentido del paisaje que habitan, o el de sí mismos; tal vez por eso su creador los bautizó como filósofos, videntes o poetas. Filósofos y poetas que como "Schopenhauer y Nietzsche nos enseñaron el profundo significado del absurdo de la vida; y la forma en que este absurdo podía ser transformado en arte".²⁹ Poetas, filósofos y videntes comparten con nosotros el misterio, el enigma, la magia a través de los insólitos espacios en

²⁶

²⁷ Cfr. *Ibidem*, pág. 9-13.

²⁸ *Ibidem*, pág. 17.

²⁹ *Ibidem*, pág. 17.

Camón Aznar, José, op. cit., v. V, pág. 29.

que los vemos deambular, espacios que, como diría Nietzsche en su "Ecce Homo", son "tierra desconocida, poblada de cosas bellas, extrañas, problemáticas, terribles y divinas"; cualidades que podemos encontrar también en nuestros paisajes urbanos cotidianos vistos por primera vez, representados por primera vez. Descubrir lo insólito en lo cotidiano, ese es el vasto legado conceptual que nos ha dejado la pintura de Giorgio de Chirico.

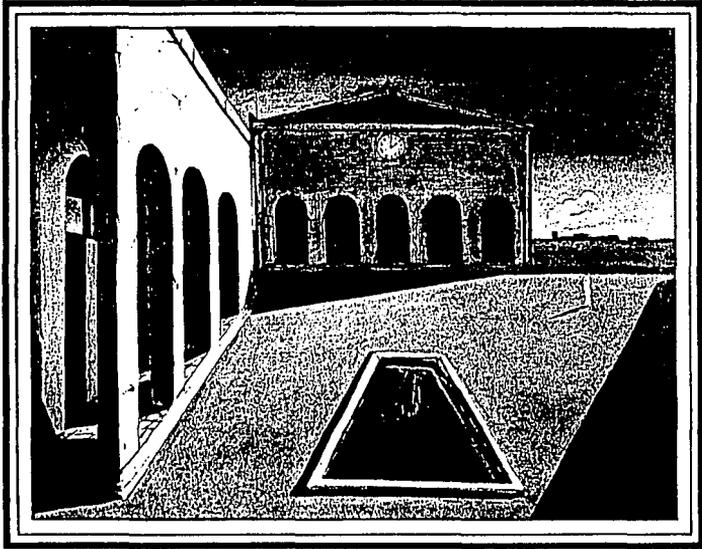
No hay que olvidar la repercusión inmediata generada por la pintura metafísica, específicamente en la pintura surrealista. De Chirico buscaba que la obra de arte escapara a los límites humanos: "Solo le saldrán al paso la lógica y el sentido común. Pero una vez rotas estas barreras, penetrará en las regiones de la visión infantil y del ensueño."³⁰ El ensueño, con sus intercambios entre lo soñado y la vigilia, es el carácter que interesó sobremanera a los pintores surrealistas. Marchán Fiz nos dice: "No es de extrañar que la obra [de De Chirico] comience a ser leída desde la omnipotencia del sueño y el juego desinteresado del pensamiento, como se puntualizara en el primer manifiesto del surrealismo en 1924."³¹ "Es difícil," -nos dice Gimferrer- "Imaginar sin De Chirico la mayor parte de la pintura surrealista, ya que resulta evidente la filiación dechiriquiana de artistas como Dalí, Ernst, Tanguy, Magritte, y Delvaux."³² Sin embargo muchos escritores han confundido las características de la pintura metafísica con las de la pintura surrealista. Como hemos visto, se trata de expresiones plásticas diferentes aunque se toquen en algunos puntos. Tanto sus fundamentos como sus objetivos son diferentes: El pintor metafísico necesita de su experiencia visual con el mundo objetivo, universo insólito en el que podrá explorar diversos fenómenos; el pintor surrealista parte de su experiencia subjetiva para explorar diversas interpretaciones del mundo objetivo a través de imágenes internas ó subconcientes. Aquello que más deben los pintores surrealistas a la pintura metafísica, es la libertad de suspender la conexión lógica de los objetos; las imágenes metafísicas nacen del exterior, y por medio de la pintura se dirigen hacia otras realidades; las imágenes surrealistas nacen del mundo interior del artista, y por medio de la pintura alcanzan cierta materialidad, pues generalmente los surrealistas manejan una pintura figurativa o realista. Además, como mencionó Seymour Menton, la pintura surrealista rebasa notoriamente las posibilidades aleatorias de los objetos reales creando seres sobrenaturales, reales tan sólo en el plano pictórico.

30

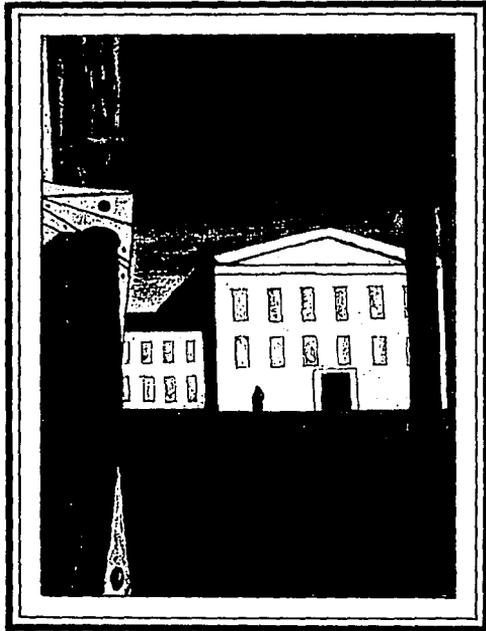
31 Marchán Fiz, S., *Contaminaciones...*, pág. 118.

32 *Ibidem*, pág. 118.

Gimferrer, Pere, *op. cit.*, pág. 5.



Giorgio de Chirico, *Las delicias del poeta*, 1913



Giorgio de Chirico, El gran metafísico (detalle), 1917

LA FUERZA PICTÓRICA DE LA ARTIFICIALIDAD URBANA : EDWARD HOPPER.

Edward Hopper se mantuvo siempre al margen de los movimientos artísticos de vanguardia, tanto de sus fundamentos formales, como conceptuales. Ni siquiera su estancia en París lo movió a conocer la pintura moderna.

Esto se debe principalmente a que Hopper, como De Chirico, identificó su expresión pictórica con las formas del mundo objetivo, y no con nuevas formas creadas por la técnica o los conceptos de los artistas modernos.

Al regresar a Nueva York bien pudo haberse integrado a los pintores regionalistas, pero prefirió mantener su expresión individual. Sobre todo porque percibe que las pinturas del Paisaje Norteamericano degeneraban en amaneramientos vacíos de un sentido expresivo original, hecho que para él era fundamental en la elaboración de una pintura. En París le motivaron a su representación los paisajes pintados por los Impresionistas debido a la luz específica y las cualidades formales del propio paisaje. De los pintores Impresionistas admiró su interés por la representación natural de fenómenos como la luz, pero criticó en cambio su poco interés por manifestar el carácter individual del artista a través de los fenómenos representados. En 1933 declara: "Las innovaciones técnicas de los Impresionistas, derivan solamente hacia una interpretación más cercana del natural, y quizá no fué de mucho valor en cuanto al desarrollo de la fuerza de expresión."³³ Hopper admiró en cambio a Thomas Eakins (1844-1916), pintor norteamericano que tuvo la influencia de Manet y que "empleó también métodos del siglo XVII, siendo de los pocos pintores del siglo pasado en ser aceptados como artistas modernos en nuestro país."³⁴ A Hopper no le interesaba la vigencia técnica o estilística mientras funcionara para la adecuada expresión personal.

Es fácil darse cuenta que su pintura no tiene un sentido crítico ni social definido, y que tampoco manifiesta adhesión a determinada tendencia de vanguardia, ni técnica ni conceptualmente; no pretende crear nuevas realidades pictóricas. Lo único que parece buscar es la transcripción naturalista del objeto y sus características. Esto parece significar "realismo" o "naturalismo", y con ello a menudo entendemos una reproducción mecánica del objeto, vacía de algún interés expresivo original. Pero ése no es el caso de Hopper; su realismo no es el del ilustrador, pues rebasa la impersonalidad perceptual y representativa del mundo objetivo. Su pintura nace de la necesidad de captar una intensa emoción visual experimentada ante un objeto o fenómeno significativo; para Hopper esos hechos significativos, hemos visto que están en la Insólita artificialidad urbana descubierta.

En esa artificialidad urbana Hopper encontró los elementos que darían forma a su expresión personal.

Pronto se da cuenta que la pintura le ofrece facilidades para enfatizar esos fenómenos y crear nuevas escenas igualmente o quizá más emotivas que aquellas de donde surgieron; debido a esto desde los 20's no se limitó a trabajar 'del natural', sino que se basaba en apuntes, dibujos y recuerdos de los sitios y sus características que más le impresionaron. Debemos corregir nuestra definición anterior sobre su pintura: Hopper no transcribió el objeto real y sus características, sino que representó naturalístamente la imagen mental de contenido emocional producida por el fenómeno objetivo impresionante.

Esto lo acerca al arte abstracto, pero no como usualmente se conoce, pues Hopper nunca pierde el contacto con la realidad objetiva ni con las características de cada elemento urbano. Incluso rechazó la crítica hacia su obra sobre sus cualidades abstractas: "Poco comprensible le resultaba la constante referencia de su pintura como una propuesta abstracta, pues se elogiaba la estética de sus composiciones, sus formas y el manejo de la luz."³⁵ ... "Cuando trabajaba en su estudio, tenía que confiar en su memoria o en sus dibujos. En lugar de trabajar directamente frente al tema, como en sus primeros

33

34 Goodrich, Lloyd, op. cit., pág. 162.

35 Ibidem, pág. 162.

Levin, Gail, op. cit., pág. 4.

años, iba conformando gradualmente el tema y la composición. Sus pinturas se volvían imaginarias, pero basadas en apuntes del natural que manejaba en su estudio."³⁶

La percepción del natural fué fundamental para encontrar los objetos o fenómenos más significativos que si bien no se transcribieron literalmente, fueron conformando un archivo iconográfico personal. En 1933 Hopper escribe: "Trato de mostrar mis emociones por medio de las formas más afines e impresionantes para mí."³⁷ Declaración cercana a la del pintor romántico del siglo pasado, Gustavo Carus, citada en el primer capítulo: "El mejor reflejo de los sentimientos interiores del artista lo constituye la representación fiel de un estado de ánimo equivalente en la naturaleza."

Las formas más impresionantes para Hopper fueron los objetos y fenómenos más "teatrales" o dramáticos del paisaje urbano, tales como la propia vivencia estereotipada del ciudadano, así como también algunas formas arquitectónicas y las diferentes intensidades lumínicas que inciden sobre ellas. Theroux nos dice: "[Hopper] prefería pintar arquitectura no por su belleza, sino por sus fascinantes formas. Muchos dinteles, cornisas,... casas, cuartos de hotel, túneles, pórticos, aceras y calles vacías; y con ellas, marcadas y densas sombras. Geometría silenciosa."³⁸ La arquitectura y la luz natural o artificial ofrecieron a Hopper una multiplicidad de formas, texturas, composiciones y colores con los que pudo expresar conceptos y emociones. Ahora veremos el manejo pictórico que hace de estos elementos y su eficaz expresiva.

Aunque Hopper procede de una preparación académica y de la influencia de la técnica impresionista tras su viaje a Europa, su pintura madura no muestra la influencia de algún pintor específico. El manejo del óleo en sus pinturas es casi lírico, alternando ocasionalmente en un mismo cuadro zonas muy empastadas y zonas muy diluidas con tal de lograr la representación-expresión deseada. Goodrich nos dice: "A veces, al pintar cualquier objeto, lo hace como si nadie lo hubiese pintado antes; sin ninguna influencia aparente, sino de modo impersonal. Su relación con la realidad visual fué insólitamente directa."³⁹ Ese compromiso con la realidad visual se dirige más que nada al naturalismo con que representa las características visuales de los objetos, no así con una escena específica del paisaje, ya que, como hemos visto, en sus pinturas intervienen muchos procesos referenciales y compositivos para conformar la imagen mental más expresiva. Hopper nos describe el proceso de uno de sus cuadros: "No se trata de una transcripción exacta de determinado lugar, pues se juntan bocetos, dibujos, e impresiones mentales de los temas elegidos."⁴⁰ A semejanza de los paisajes dechiriquianos, sus paisajes ocultan aún más la hábil planeación compositiva de la escena debido a una mayor fidelidad naturalista en los elementos del paisaje. Para Hopper, la *yuxtaposición de formas y objetos de modo naturalista* es suficiente para conformar la imagen mental de contenido emocional que ha concebido, a diferencia de De Chirico o Sheeler, que acercan los objetos del paisaje urbano a una mayor simplificación y precisión geométrica. Como veremos, Sheeler se valió de la fotografía como un medio de referencia al conformar sus imágenes; Hopper en cambio nunca lo hizo, pues decía que "la cámara ve las cosas de modo diferente, no como los ojos humanos."⁴¹ La distorsión visual de la imágenes fotográficas no fueron precisamente las más adecuadas para su objetivo naturalista. Sin embargo, Hopper admiraba los resultados fotográficos de Mathew Brady, fotógrafo contemporáneo, pues "sus imágenes no están repletas de detalles, solo ofrecen lo más importante."⁴²

Hopper no buscó la ambivalencia espacial como lo hizo De Chirico: para hacernos dudar sobre el origen del paisaje, real o imaginario. Sin embargo, la obra de Hopper alcanza esa misma ambivalencia al enfatizar la insólita cualidad presente en el objeto contemplado: Los fuertes contrastes de luz y sombra en las formas volumétricas nos hace percibir sus planos como formas geométricas independientes,

³⁶ Ibidem, pág. 38.

³⁷ Goodrich, Lloyd, op. cit., pág. 161.

³⁸ Theroux, Alexander, op. cit., pág. 97.

³⁹ Goodrich, Lloyd, op. cit., pág. 120.

⁴⁰ Ibidem, pág. 129.

⁴¹ Theroux, Alexander, op. cit., pág. 65.

⁴² Ibidem, pág. 65.

bidimensionales; los mismos contrastes de luz y sombra sobre un mismo plano (el muro, la fachada) también favorecen la percepción de formas geométricas independientes, planas. Bidimensionalidad ilusoria y geometría circunstancial, así como colores extraordinarios, facilitaron a Hopper el manejo de los colores planos y de las estructuras bidimensionales. "Mientras su visión es naturalista, sus composiciones a menudo alcanzan el nivel de la percepción plana (o más bien, de la superficie plana), el nivel pictórico preciso en donde las formas no pueden alejarse o acercarse sin destruir o alterar la unidad plástica."⁴³ En muchas de sus pinturas, efectivamente, las zonas de luz y de sombra definen el espacio ilusorio tridimensional y al mismo tiempo construyen una equilibrada composición bidimensional. Hopper crea "estructuras definidas de luz y sombra, de colores claros y oscuros, que actúan como elementos integrales de la composición."⁴⁴

En cuanto a los colores usados por Hopper, su compromiso con la realidad objetiva le exigía el uso de colores descriptivos, los originales del paisaje urbano: los grises, pardos, tierras, y los colores de la arquitectura; pero también intenta recrear los extraordinarios colores creados en los objetos por las diferentes intensidades lumínicas, provengan de la luz natural o de una fuente artificial: diversas tonalidades de ocre, amarillos y blancos; y lógicamente los colores creados por las sombras: tierras, verdes, azules, sombras, etc. Para Hopper, representar la luz solar iluminando en sus diferentes intensidades los muros arquitectónicos fué fundamental para proyectar diversas emociones y promoverlas en el espectador, sensaciones que más adelante revisaremos. Hopper también se interesó, como pocos pintores, por pintar la luz no sólo natural, sino la artificial. Su fascinación por los aparadores y anuncios luminosos en París motivaron su atención hacia las no tan numerosas fuentes de luz en los suburbios nocturnos de Nueva York.

Por ello manifestó un especial regocijo en la contemplación de la luz proveniente de las cafeterías, las ventanas de los condominios, las farmacias, etc.; realiza entonces pinturas como "Farmacia"(1927), "Cuarto en Nueva York"(1932), o "Nighthawks"(Alcones nocturnos) en 1942. En pinturas como esas la luz artificial crea fuertes contrastes con el resto de la escena en penumbra, destacando una actividad específica de los ciudadanos. Tal parece que contemplamos la escena de una obra teatral; recordemos que Hopper encontró una estética en el paisaje urbano, su artificialidad; por eso la luz artificial fué para él la más adecuada para revelar las "escenografías" en donde se lleva a cabo la "actuación" de los dramas cotidianos.

El manejo del espacio tridimensional ilusorio lo define generalmente separando de nosotros la escena principal contemplada, mediante un espacio virtual a manera de zanja transversal, que bien puede tomar la forma del ancho de una calle, o de las vías ferroviarias, o de muros que enmarcan vidrieras o ventanales. Esto acentúa el efecto de "espectadores" que contemplamos un hecho específico. Es indudable que tales composiciones tienen su influencia formal del cine y el teatro, espectáculos a los que Hopper fué asiduo aficionado. "Así... desarrolla composiciones con la influencia de recursos escénicos y cinematográficos, tales como el tratamiento lumínico, las imágenes recortadas, y los inusitados ángulos de visión."⁴⁵ Sobre todo al cine debe esos paisajes abruptamente recortados que semejan encuadres fotográficos, y que dan la sensación de que la escena no termina en los límites del cuadro; lo mismo sucede con las forzadas vistas desde ángulos superiores en algunas de sus pinturas. Pero fué el teatro en donde Hopper asimiló mayores recursos expresivos para emplearlos en su pintura. Existe una pintura que ejemplifica excepcionalmente esta influencia. "En 1929, los Hopper vieron la obra teatral 'Escena callejera', de Elmer Rice, obra ganadora del premio Pulitzer a la mejor escenografía...La escenografía representa el exterior de un edificio de departamentos con su fachada frontal extendiéndose a todo lo largo del escenario. Tal vez inspiró a Hopper a pintar una escena similar en 'Early Sunday Morning', [Domingo en la mañana]. Incluso en un principio, Hopper pintó una figura humana en una de las ventanas del edificio, al igual que aparecía en la escenografía, pero finalmente la suprimió."⁴⁶ Esta pintura de 1930 muestra una calle vacía, antes de que alguien esté despierto y activo, con un edificio cuya fachada es paralela al plano pictórico; "La fachada

43

44 Goodrich, Lloyd, op. cit., pág. 141.

45 Ibidem, pág. 113.

46 Levin, Gail, op. cit., pág. 53.

Ibidem, pág. 53.

del edificio es tan austera como una muralla. Frente a la fachada, la banqueta está desierta, sólo hay un pequeño poste de peluquería y una toma surtidora de agua, y a todo lo largo frente a nosotros, la calle vacía... La prominente fachada destaca por su monótona fila de huecos de ventanas, todas idénticas en tamaño, forma y disposición. La única variedad que representan está en el grado de sombra que muestran los interiores, y en el llamativo ladrillo rojo bajo la cornisa gris."⁴⁷ La casa de esta pintura se extiende a todo lo largo del cuadro dando la impresión de continuidad, más allá de los límites laterales, como los encuadres fotográficos y cinematográficos.

Esta obra además de demostrar la influencia del teatro y el cine en la obra de Hopper, revela las insólitas cualidades expresivas que encontré en su paisaje urbano con las que conformó su propia expresión.

Realmente pocas pinturas del paisaje urbano son tan expresivas como ésta.

Los colores, las formas, la composición, evocan eficazmente el aislamiento, la monotonía, el hastío de la provincia norteamericana de los 30's, sin pretender manifestar con ello una crítica. Hopper, inmerso en la misma condición enajenante que padecían sus contemporáneos, busca el lado estético de su propio ámbito, encontrándolo en las escenas insólitas que rompen fugazmente la monótona vivencia cotidiana; al representar esas escenas, Hopper, inconcientemente, revela la expresión de sus coetáneos: la soledad, la incertidumbre, las contradicciones sociales, la nostalgia provocados por la rutinaria vivencia urbana. Expresiones del propio Hopper que encontraron una sublimación plástica a través de sus pinturas; pinturas que manifiestan todas sus preocupaciones primordiales, emociones y anhelos.

Enfrentar la rutina con el descubrimiento de nuevos panoramas estéticos y opcionales; renovar nuestro asombro y esperanza con los presagios de diferentes destinos: eso evocan y sugieren las carreteras, las estaciones gasolineras, los hoteles, las vías ferroviarias, y otros paisajes propuestos por Hopper. En "Acercándose a la ciudad", óleo de 1946, Hopper nos explica que quiso expresar "interés, curiosidad, inquietud, las emociones que uno siente al arribar en tren a una ciudad desconocida."⁴⁸ Se trata de una nostálgica vista de la entrada de un túnel, visto desde la ventanilla de un tren. (Nuevamente, nosotros somos los espectadores o "Viajeros"). La oscura y profunda sombra que produce el túnel contrasta con la luminosidad del muro lateral exterior y con la claridad atmosférica que permite ver tres edificios espectantes en el plano trasero, pintados desenfadadamente. Crea así toda una atmósfera de incertidumbre.

Para Hopper fué esencial crear atmósferas determinadas para suscitar sensaciones específicas. Sus atmósferas pintadas están relacionadas con las horas del día; tal vez se deba a su temprana afición por la poesía simbolista francesa. "En sus propias descripciones de la noche, Hopper expresa algo del misterio y encanto que Verlaine, Goethe y Robert Frost asociaban con las horas del crepúsculo."⁴⁹

La noche era el escenario ideal para suscitar diversos dramas ciudadanos que Hopper rescató de la trivialidad: la cena silenciosa de una pareja solitaria en un café nocturno, que evoca múltiples significaciones al igual que las frecuentes ventanas iluminadas de los hoteles y condominios; el caer de la noche en una solitaria carretera es también tremendamente evocador de nostalgias e inquietudes, como lo muestra la pintura "Gas" de 1940. En cuanto a los paisajes diurnos, "un sentimiento de anhelo y melancolía parece estar asociado para Hopper con las mañanas."⁵⁰ La pintura "Early Sunday Morning" revela ejemplarmente la expresión de tales sensaciones... Pero la luz solar fué para Hopper un fenómeno fundamentalmente evocador al incidir sobre los planos arquitectónicos, aunque ni él mismo supo describir definitivamente las sensaciones que le provocaba su contemplación y la sistemática representación del mismo en sus pinturas. Desde su regreso de París, Hopper "empieza a revelar su interés en las posibilidades dramáticas de la luz y la sombra, y la capacidad de la luz para transmitir una sensación de vitalidad."⁵¹

⁴⁷ Davidson, Abraham, op. cit., pág. 125.

⁴⁹ Levin Gail, op. cit., pág. 47.

⁵⁰ Ibidem, pág. 61.

⁵¹ Ibidem, pág. 63.

Ibidem, pág. 26

En su pintura "Segundo piso al sol", de 1960, vemos "dos casas seriadas sobre cuyas fachadas blancas y angulosas da el sol de lleno, en contraste con la amorfa masa del bosque."⁵² En ese cuadro él intentó "pintar la luz solar lo más blanca posible, casi sin pigmento amarillo."⁵³

La sorprendente escena lo es precisamente por que dentro de un paisaje básicamente natural destacan las formas geométricas, regulares y planas de las fachadas, pareciendo triángulos sobrepuestos. En esas formas pintadas, Hopper alcanza imperceptiblemente un manejo bidimensional del espacio, pues ese era el efecto bidimensional que percibió en las fachadas iluminadas; es ahí donde radica su fuerza expresiva: en el hecho de representar una escena verdaderamente insólita, carácter que va inevitablemente ligado con una sensación de asombro.

Hay que mencionar que la expresividad de esas sensaciones proyectadas por sus pinturas no se hubiese logrado si Hopper hubiese preferido adaptar las características objetivas de los elementos de sus paisajes a métodos pictóricos abstractos; pero tampoco se hubiera logrado si no hubiera reunido en una sola composición las características más emotivas del paisaje, normalmente dispersas en diferentes escenas.

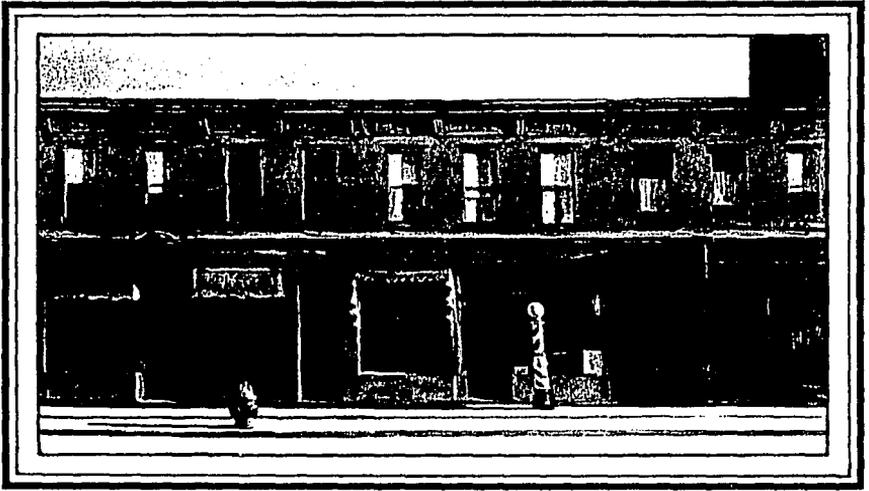
Crea así paisajes naturalistas de intensa emotividad concentrada, cuyas características evocan en el espectador diversas experiencias significativas de la vivencia urbana.

Quizá se pueda criticar su trabajo negativamente por carecer de una propuesta plástica definida, pero nadie puede negar su potencial estético y expresivo. Intención expresiva de un artista que encontró los medios plásticos adecuados en las formas y fenómenos insólitos del paisaje urbano, en su artificio. En alguna ocasión declaró: "Quizás no sea muy natural, pero lo único que quiero pintar es la luz del sol sobre la fachada de una casa."⁵⁴; fenómeno que sublimó su belleza y su fuerza expresiva en la pintura de Edward Hopper.

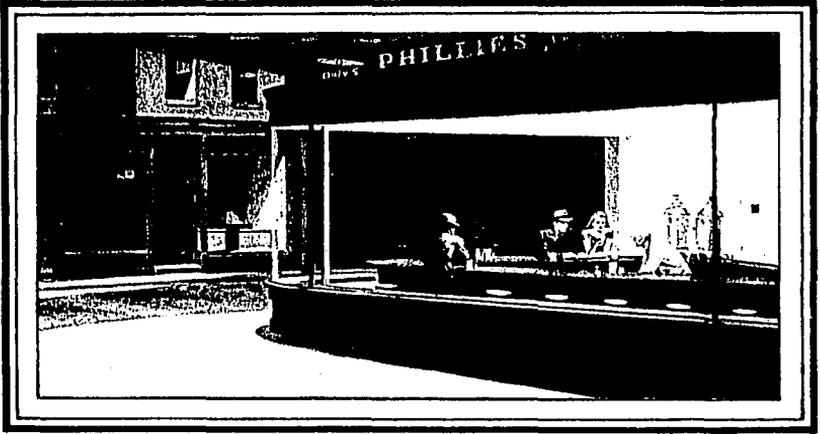
⁵² Monreal, Luis, *Obras Maestras de la Pintura*, t. VIII, Editorial Planeta, España, 1983, pág. 144.

⁵³ Levin, Gail, op. cit., pág. 64.

⁵⁴ Theroux, Alexander, op. cit., pág. 66.



Edward Hopper, Domingo en la mañana, 1930



Edward Hopper, Alcones Nocturno, 1942

EL PRECISIONISMO NORTEAMERICANO : CHARLES SHEELER .

Hemos visto cómo las nuevas estructuras arquitectónicas e industriales de la Era Maquinal en Norteamérica fueron lo suficientemente impactantes para los pintores norteamericanos tanto por el desarrollo económico y tecnológico que representaban augurando nuevos períodos de bienestar común, como por sus propias características formales: enormes volúmenes y formas pullmentadas y geométricas, complejas composiciones de estructuras metálicas, tuberías, cables y concreto, que generaron paisajes insólitos, verdaderamente abstractos y utópicos.

La Individualidad que presentaron los artistas llamados Precisionistas les permitió dirigir su obra por diferentes caminos, pero todos coincidieron al representar esos insólitos paisajes. Algunos hicieron pintura abstracta surgida a partir de los elementos del paisaje fabril; otros más exaltaron la heroicidad y magnificencia del mismo, en pinturas cercanas al dinamismo futurista; y otros más se encargaron de revelar los efectos negativos de esos paisajes. Sheeler, desde una postura más neutral, reveló la estética del paisaje fabril y sus significaciones ambivalentes; es decir, así como en algún momento cree encontrar una belleza clásica en las cualidades del paisaje fabril, en otros es conciente de la deshumanización del mismo. Ya que su compromiso fué puramente formal y ligado a las características objetivas, Sheeler dejó ver esas ambivalencias. Es por eso que sus pinturas y fotografías ejemplifican los diversos conceptos que se pueden expresar a través de los elementos del paisaje urbano y fabril, además de la evidente calidad plástica alcanzada.

Antes de empezar a mostrar la forma en que Sheeler representó el insólito paisaje fabril, hay que mencionar la decisiva intervención de la cámara fotográfica en todo su desarrollo profesional. Ya vimos que Sheeler fué un reconocido fotógrafo comercial: su trabajo consistía en fotografiar proyectos particulares de diversos arquitectos en su natal Filadelfia. Fué en 1914 cuando empezó a considerar el potencial creativo de la cámara. Su primera serie de fotografía artística muestra motivos arquitectónicos, realizándola ese mismo año y titulándola "Stairwell". Tras su viaje a Nueva York en 1919, "estimulado por la inmensa geometría de Nueva York, Sheeler tomó una serie de fotografías de los rascacielos de la ciudad tituladas "Nueva York", en 1920.[...] Se tratan de vistas aéreas sobre la ciudad, captando la compleja distribución de las azoteas, fachadas, luces y sombras."⁵⁵ Además del equilibrio estético alcanzado en esas fotografías, dicha serie fue parte de un proyecto fílmico ideado por Sheeler y Paul Strand, un reconocido fotógrafo norteamericano; realizaron un cortometraje de seis minutos titulado "Mannahatta", exhibiéndose en Broadway en 1921 y en el festival Dadá de París en 1923. Aún más significativo resulta que éstas vistas de la ciudad lo motivaron a realizar dos pinturas del más puro estilo "precisionista", de la cual aprendieron muchos artistas pintores del paisaje urbano y fabril. Se trata de: " Church Street El" de 1920, y "Oficinas", de 1922. Antes de analizar esas imágenes hay que dejar claro que desde ese momento, la fotografía y la pintura tuvieron una relación estrecha a lo largo de su carrera. Aunque Sheeler nunca abandonó su trabajo como fotógrafo profesional, la fotografía también fue un medio necesario en su labor artística, tanto para hacer las veces de "apuntes" del natural, como para captar temas interesantes que pudiesen redituvar en una de sus pinturas; por eso es que "Estilística y temáticamente, su actitud para la fotografía no fue diferente a la que mantuvo en su pintura... tanto en sus fotografías como en sus pinturas, Sheeler mantenía una cuidadosa selección de formas íntegramente geométricas que reducía a su esencial estructura abstracta."⁵⁶

Sheeler encontró en las características objetivas del paisaje fabril una estética insólita abstracta y utópica semejante al clasicismo que tanto admiraba. Recordemos que la obra clásica partía de la observación del objeto natural para abstraer su armonía esencial, recreándola en la obra plástica. Este proceso es una abstracción primeramente mental que después se aplica a las formas plásticas; en esa misma concepción, la ausencia de formas accesorias o decorativas, y la magnificencia, eran cualidades fundamentales. Sheeler no tuvo que hacer una abstracción mental: las formas arquitectónicas

⁵⁵

⁵⁶ Tsujimoto, Karen, op. cit., pág. 55.

Ibidem, pág. 80.

Industriales que observó tenían ya esas características; es decir, presentaban también una abstracción formal, una síntesis de sus formas que las diferenciaban de cualquier otra arquitectura urbana común. Él consideró esa síntesis semejante a la síntesis de la obra clásica, manifestada ahora en las formas arquitectónicas que se alejan de lo accesorio acercándose en cambio a la estructura básica.

Esa realidad abstracta fabril es la que más buscó representar en sus obras, intentando recrear esa "armonía clásica" que parecen presentar. Sin embargo, Sheeler reconoció la cualidad abstracta de esos paisajes, antes que su aparente clasicismo. Alguna vez mencionó: "Todo objeto tiene una estructura fundamental abstracta, y al artista compete buscarla, además de elegir y componer las formas para el realce de la composición; esto toca también al fotógrafo, buscar las mismas estructuras abstractas fundamentales, y habiéndolas encontrado fijarlas con su cámara, con una exactitud tal, que no se logre con ningún otro medio."⁵⁷

En otra ocasión precisó: "Yo creo que un cuadro puede construirse incorporando la estructura fundamental del objeto, lo que implica una abstracción, enfocando agudamente la atención en las formas aisladas, pudiendo presentarlas de un modo realista."⁵⁸

Supo también que casi cualquier objeto puede presentar una apariencia abstracta al enfocar sus formas aisladas, más aún cuando el objeto es poco común, como las nuevas maquinarias y objetos fabriles. Por ello es que confló en el simple acercamiento y en un tratamiento realista para la serie fotográfica y pictórica que realizó en 1939: la serie "Power", encargada por la revista *Fortune*, que promocionaba la nueva tecnología norteamericana; Sheeler realizó seis óleos medianos de las maquinarias más grandes, avanzadas y productivas de entonces. Aparte de su contenido ilustrativo, esa serie muestra toda una variedad de abstracción formal lograda mediante el acercamiento a la imagen y un realismo fotográfico que preludia al hiperrealismo moderno. De igual modo realizó la fotografía y pintura del "Majestic" en 1927.

Evidentemente ese no fué el único método de apresar la abstracción de las formas industriales usado por Sheeler. Bajo una mirada o punto de vista cotidiana, normal, también elige y enfatiza las principales características formales del paisaje fabril, paisaje abstracto, sin abandonar totalmente la representación figurativa de esos elementos: Amplios planos geométricos y volúmenes simples, colores planos dados por los diversos materiales tales como el acero, el concreto, el cristal, etc.; logra una representación ambivalente del espacio, pues debido a las características citadas, se promueven una percepción bidimensional de elementos geométricos independientes.

Los medios plásticos más adecuados para tal representación fueron retomados por Sheeler de diferentes sistemas y métodos pictóricos de paralelas cualidades abstractas: De la pintura del Quattrocento y del cubismo moderno, Sheeler toma el ordenamiento constructivo que favorece tanto al espacio ilusorio como al bidimensional (Recordemos el mismo uso por parte de De Chirico); también toma una clara estructuración geométrica en las composiciones; la fotografía fué otro medio para acentuar la geometría insólita provocada por las enormes escalas y los ángulos de visión; finalmente, Duchamp retoma la eliminación de la factura subjetiva, alejándose de la imprecisión artesanal para acercarse, efectivamente, a la precisión maquinaal contemplada. "Eliminó los empastes densos, lo textural y las áreas de tela al descubrierto. Sus superficies se volvieron lisas; no volvió a mostrar ninguna gestualidad visual o elementos pictóricos que hablaran sobre el proceso creativo. Sus composiciones se iban haciendo más austeras, los objetos se mostraban aislados, sin ningún soporte o contexto narrativo."⁵⁹

⁵⁷ Ibidem, pág. 80.

⁵⁸ Troyen, C. y Hirscher, E., op.cit., pág. 14.

⁵⁹ Ibidem, pág. 12.

Con esos medios plásticos empleados y las propias formas fabriles representadas, Sheeler logra el precisionismo plástico, que realza la cualidad abstracta e insólita del paisaje urbano fabril.

En 1922 realiza su más temprana obra precisionista: "Church Street El", que surgió de las tomas fotográficas aéreas sobre la ciudad de Nueva York. "En su ángulo de visión aérea, la pintura capta las elevaciones de Nueva York, así como su penetrante artificialidad.

Los edificios están simplificados en planos geométricos; las superficies, sombras y puentes, están igualmente tratados como formas planas, angulosas y someramente ordenadas en un alternante y ambiguo espacio bi-tridimensional. [Sheeler] intensifica no sólo las formas geométricas, sino que hace uso de un color no naturalista. Sheeler explica este manejo escribiendo: "Yo intentaba reducir las formas naturalistas al límite de la abstracción, conservando de ellas sólo lo que creía indispensable para la composición del cuadro".⁶⁰ En la mayoría de sus pinturas precisionistas, esa reducción de las "formas naturalistas" era mínima dada la artificialidad de la escena contemplada, como en Church St.El, debido al ángulo de visión verdaderamente extraordinario desde donde se percibió la escena; ángulo que se acentúa aún más debido al uso de la fotografía.

Al igual que De Chirico y Hopper, Sheeler también enfatiza el tratamiento geométrico de las zonas en luz y en sombras, motivando la percepción de éstas como formas planas, bidimensionales. Así lo precisa: "Las sombras podían considerarse como formas reales, concretas; esenciales para la estructura del cuadro, al igual que los demás sólidos que ahí se hallaban, más que mostrarse como las proyecciones de estos sólidos."⁶¹ Por lo general en las pinturas de Sheeler la luz no define su origen, quedando entonces diluida en el manejo del color y sus tonalidades, es decir, en los volúmenes y planos representados. En Church St.El empleó colores aún más artificiales que los originales, por lo que sugieren una insólita iluminación que parece proveniente del interior de las formas.

A diferencia de De Chirico y de Hopper, ni el color ni la luz fueron empleados por Sheeler como medio para proyectar una emoción o concepto específico. Sus paisajes no tratan de suscitar sentimientos ni tampoco significaciones trascendentales; la única pretensión de Sheeler es formal, exploratoria del potencial plástico y estético contenido en la abstracción fabril a través de su pintura. "El arte de Sheeler es un arte refrenado, paciente y cerebral, en el que la aplicación del pigmento fué más una necesidad que un placer, necesario para la comunicación de la idea, de la imagen, que para él era lo más importante."⁶²

Sheeler demuestra parte de ese potencial plástico en dos pinturas surgidas de la serie fotográfica tomada en la planta Ford en 1927.

En ese sitio no tuvo que buscar un ángulo de visión extraordinario, ni reducir demasiado las simplificadas formas fabriles. "Estas pinturas difícilmente son una transcripción literal de las fotografías. más bien las fotografías fueron el punto de partida para un lento y metódico proceso pictórico."⁶³ "De diversas fotografías, Sheeler realizó pequeñas acuarelas que preludían dos óleos importantes: 'Paisaje Americano' en 1930, y 'Paisaje Clásico' en 1931."⁶⁴ En las fotografías tomadas por Sheeler están presentes algunas figuras humanas, y algunas maquinarias se ven funcionando; en cambio en sus pinturas la figura humana está prácticamente ausente, y la maquinaria rara vez se muestra en funcionamiento; seguramente ello se debe al propósito de enfatizar el carácter sobrehumano, abstracto y casi autónomo de los elementos del paisaje fabril. En "Paisaje Americano" destacan las formas geométricas regulares e irregulares en colores propios de los elementos fabriles, formando una serena armonía; armonía que sugiere la de una idílica ciudad autosuficiente, como la que vieron los contemporáneos del pintor: "Así como las Montañas Rocallosas y el Niágara inspiraron a los pintores predecesores de Sheeler, la planta

⁶⁰

⁶¹ Tsujimoto, Karen, op.cit., pág. 74.

⁶² Troyen, C. y Hirschler, E., op.cit., pág. 43.

⁶³ Ibídem, pág. 42.

⁶⁴ Tsujimoto, Karen, op.cit., pág. 83.

· Troyen, C. y Hirschler, E., op.cit., pág.19.

de Río Rouge impresionó a sus visitantes, como un símbolo de la grandeza norteamericana. Su asombrosa escala, composición de formas y limpieza, eran distintivas, y la planta era vista como un nuevo mundo.⁶⁵ Orden Ideal semejante al orden clásico tan gustado por Sheeler. En la pintura, los colores no parecen transgredir los límites del color natural de las formas, pero su propia autonomía geométrica, su aplanamiento, promueven una escena casi irreal, de un paisaje que se nos ocurre imposible hallar en el mundo objetivo, aunque intuitivos como insólitamente verdadero.

En 1931 realiza "Paisaje Clásico", paisaje que muestra el lado este de la misma planta, con sus enormes silos de concreto y las irregulares formas de los depósitos de residuos. "Las humaredas que se elevan desde la chimenea hacia el cielo invernal, indican que la planta está funcionando, aunque el resto de la escena se muestra inerte. La austera y blanquecina luz, las rígidas sombras, generan un efecto estéril, que se realza por las enormes pilas de materia prima y la ausencia de la figura humana. Este vacío no fué invención total del artista; cuando Sheeler visitó la planta, ésta operaba con una capacidad rigurosamente reducida. Y de todos modos, aún cuando la planta estaba totalmente funcionando, la actividad estaba en su mayoría adentro, dejando al exterior en una Inmóvil quietud".⁶⁶ El título que dió a la pintura resume su propósito: mostrar la "serena grandeza" clásica generada por la austera composición abstracta y límpida. Sin embargo la armonía que evoca el "Paisaje Americano" se pierde en éste, ya que tras su imponente artificialidad, se revela la deshumanización del paisaje; "en 'Paisaje Clásico', Sheeler refrena su idealización de la industria, mostrando su lado deshumanizante... No hay árboles, ni personas, ni vehículos en movimiento; este paisaje está regido por sus propios ritmos y orden... 'Paisaje Clásico' es icónico, totémico, de un mundo mecánico e ideal."⁶⁷ Ambas pinturas son óleos pequeños que muestran el mismo método precisionista empleados por Sheeler en sus otras obras.

Abstracción, utopía, clasicismo, deshumanización, idealismo, armonía, son conceptos que destila la obra de Sheeler a través del paisaje que representa, paisaje fabril poseedor de tales características.

En 1943 su obra fué seleccionada junto con la de Edward Hopper para integrar la sección "Pioneros de siglo XX" en la exposición "Realistas y Mágico-realistas" organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esa exposición exhibió obras de tipo fantástico y surrealista de artistas norteamericanos del siglo XIX y XX; de este siglo, Iván Albright, Paul Cadmus y Peter Blume mostraron sus alegorías e imágenes oníricas. Obviamente los organizadores prefirieron creer que las insólitas cualidades mostradas por los paisajes de Hopper y Sheeler pertenecían sólo al mundo interior del artista, y no al "trivial" mundo objetivo. Bajo esa óptica, sus obras fueron elegidas ya que "la representación precisa y clara daba a sus pinturas una 'sutil cualidad desconcertante'".⁶⁸

Tampoco hay que olvidar la posterior evolución del trabajo de Sheeler. Desde los 40's, su trabajo se transformó en un geometrismo abstracto en donde las formas, los volúmenes y los colores se entrecruzan, gracias al manejo de medios fotográficos⁶⁹, creando composiciones que aún tienen su origen en los elementos del paisaje urbano y fabril. Esa etapa final se acerca a la estructuración cubista del espacio auxiliada por medios fotográficos; también suspendió el uso del color descriptivo, ampliando su paleta y elaborando composiciones de tonalidades homogéneas. "Estilísticamente fué así como Sheeler cerró el círculo, regresando a la abstracción cubista, a las formas puramente bidimensionales y al color arbitrario que caracterizó su temprana obra, la de los 20's".⁷⁰

65

66 *Ibidem*, pág. 118.

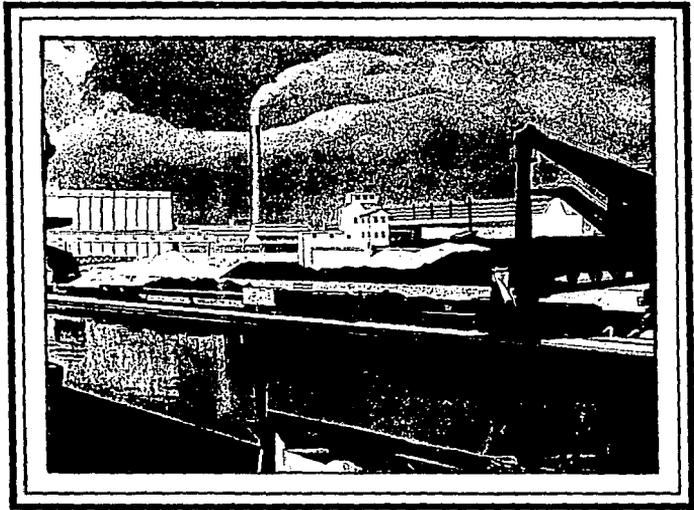
67 *Ibidem*, pág. 122.

68 *Ibidem*, pág. 20.

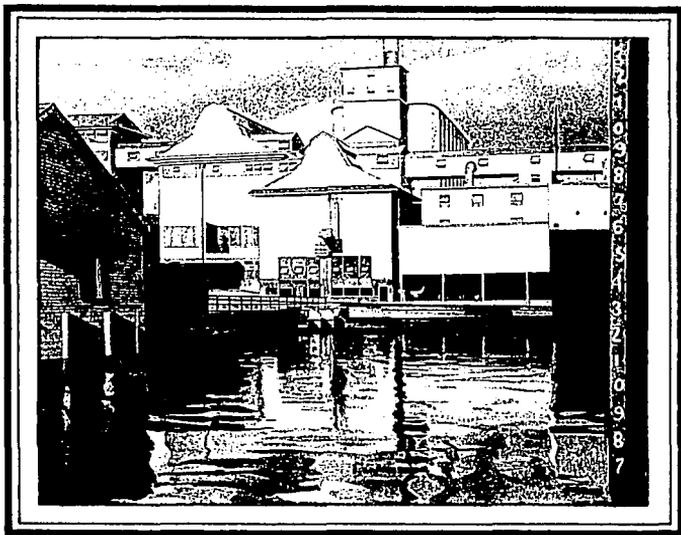
69 *Ibidem*, pág. 33.

70 *Cfr. Ibid.*, pág. 39-42.

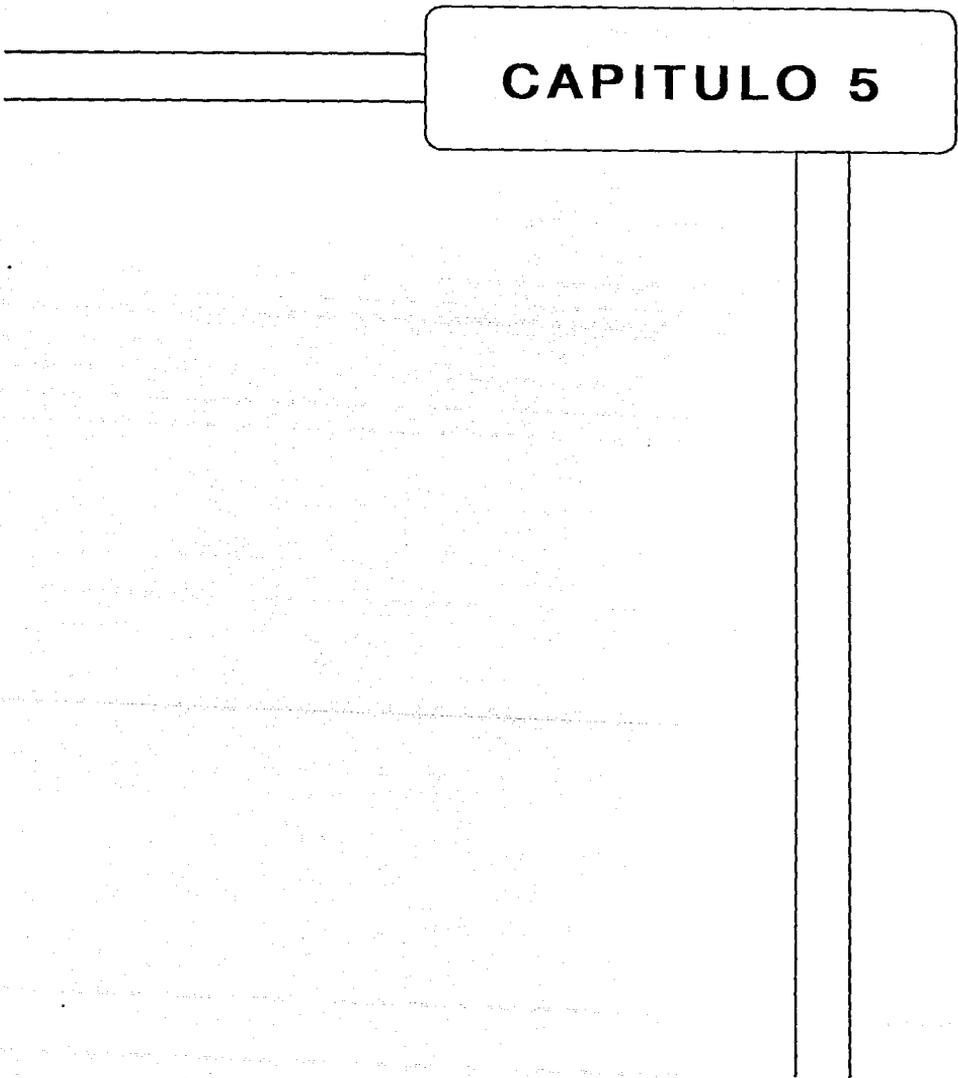
Tsujiyoto, Karen, *op.cit.*, pág.85.



Charles Sheeler, Paisaje Americano, 1930



Charles Sheeler, Plantin de River Rouge, 1932



CAPITULO 5

CAPITULO 5

DE LA PINTURA A LA ARQUITECTURA; NUEVAS FUENTES VISUALES.

Este capítulo tiene como intención dar inicio al segundo objetivo del presente trabajo, una vez hecha la revisión de los modos de percepción y representación del paisaje urbano insólito en sus representantes más característicos.

Ese nuevo objetivo es revisar y proponer la continuidad de esta tendencia como una opción de desarrollo expresivo plástico para el artista contemporáneo; opción que se intuye disponible y favorable, pero que generalmente ha pasado desapercibida. Por ello estos dos últimos capítulos se enfocan a revisar: En dónde se hallan los paisajes urbanos insólitos para el artista de hoy; los nuevos modos de representación plástica que pueden emplearse; y finalmente, la situación del artista plástico en relación con el paisaje urbano mexicano y con la tendencia en cuestión.

En este capítulo revisaremos dos muestras arquitectónicas que enriquecen el paisaje urbano insólito. Y es que resulta evidente que la arquitectura ha sido uno de los principales elementos urbanos en donde los artistas plásticos encontraron fenómenos o caracteres insólitos, impresionantes e identificatorios. Las obras que revisaremos no son tradicionales, pues sintetizan varias características del paisaje urbano semejantes a las percibidas y representadas por los pintores antes analizados; sólo que ahora esas características se concretan en formas arquitectónicas, nuevamente, concentrando sus cualidades expresivas. Los creadores de ambas arquitecturas incluso reconocen la influencia que sobre ellos tuvo la pintura del paisaje urbano insólito, sobre todo la de Giorgio de Chirico. Esto no quiere decir que tales arquitecturas resulten una especie de conclusión o síntesis plástica de la obra de De Chirico o de los otros pintores analizados; no lo son pues además de su sentido primordialmente funcional reúnen otros elementos formales y conceptuales derivados de diferentes influencias, generando así obras personales.

Pero debido a esas múltiples herencias, el artista plástico actual puede hallar una diversidad formal y conceptual que quizá decida emplear en su expresión personal. Así, habrá artistas que encuentren en este tipo de obras el fundamento de su expresión plástica casi en su totalidad, como es el caso de Wilhelm Heiliger; para otros podrán ser menos indispensables prefiriendo quizá representar lo insólito a partir de formas arquitectónicas tradicionales; y quizá algunos más elijan otros elementos del paisaje urbano no necesariamente arquitectónicos, como en el caso de Manuel Alvarez Bravo.

Tampoco creo que las arquitecturas aquí elegidas sean las únicas muestras del paisaje urbano contemporáneo que por sus características aborden lo insólito; como éstas debe haber otras más con semejantes cualidades perceptibles y manejables para el artista actual del paisaje urbano insólito.

LA OBRA DE ALDO ROSSI

Aldo Rossi nace en 1931 en Milán, Italia. Se recibe como arquitecto en 1959 en el Politécnico de Milán. En 1965 realiza trabajos colectivos en España; hacia 1966 publica uno de sus principales escritos: "La arquitectura de la ciudad". En 1972 inicia clases en el Politécnico Federal de Zurich como profesor de proyectos, lugar que ocupó durante tres años. Desde 1976 inicia actividad docente en los Estados Unidos y varias ciudades de América y Europa. Ha realizado alrededor de 30 textos (artículos y ensayos) sobre arquitectura moderna.

Su obra arquitectónica se inscribe dentro del llamado Neorracionalismo europeo o Fundamentalismo americano de los 60-70's, deudor de las propuestas de Loos, Hilberseimer, o Terragni (los 20's). En Norteamérica esta tendencia se acuña como fundamentalista, debido a la revisión de las bases fundamentales de la construcción, tales como el manejo de la estructura, el espacio y la luz para conformar una arquitectura básica, armónica y expresiva. " Luis Kahn y LeCorbusier parecen ser precursores de esta tendencia, sobre todo cuando manejan clasicismo distorsionado en sus elementos, provocando nuevos sentidos de lo sublime."¹ Otros arquitectos europeos inscritos en esta tendencia son el español Luis Moya Blanco, Asplund en Suecia, y Asís Cabrero, español radicado en Italia. El neorracionalismo en Italia se aglutina en torno a la llamada "Tendencia", que surge contracorriente al neoclasicismo de arquitectos coetáneos como Munzio, Finetti, Lancia o Zanini, que se avocan a la recuperación de las formas clásicas como sinónimo de solidez, inmutabilidad y rigorismo. La arquitectura de la "Tendencia" manifiesta en cambio mayor flexibilidad y universalismo; "el neorracionalismo europeo ha vuelto la mirada, ya en los 70's, hacia las tensiones metafísicas y aquellas arquitecturas inspiradas en un clasicismo no estilístico";² arquitectura que se articula entre las formas del pasado y las tendencias modernas, mostrando ambivalencias cercanas a la indefinición y enigma metafísicos.

Marchán Fiz nos dice que en la arquitectura de la "Tendencia" "las previsiones rigoristas acaban por transformarse en una construcción sublimada por un sentimiento poético que bordea los alledaños de la atemporalidad y serenidad metafísicas. Diríase que a fuerza de afirmar el gran realismo, acaba desilanzándose hacia una gran abstracción que traspasa los umbrales de lo imaginario y la irrealidad. Ahora bien, tal contaminación no vacía de especificidad a las arquitecturas, sino que las inunda enriquecedoramente de poesía."³ Ese "gran realismo" se trata de despojar cualquier tipo de ornamentación innecesaria y cualquier definición estilística con tal de abordar las estructuras básicas, que nos impactan precisamente por esa depuración.

Giorgio Grassi y Aldo Rossi en Italia, así como Linazasoro y Garay en España, representan ejemplarmente a los arquitectos que han realizado tal arquitectura. Sin embargo, es Rossi quien asimila específicamente la propuesta metafísica ofrecida por la pintura de De Chirico, aparte de su deuda con la obra de Loos, Mies y Boullé. Rossi supo aprovechar las cualidades de la representación pictórica de los elementos urbanos hecha por De Chirico. En uno de sus textos, Rossi nos explica: "Los pintores han comprendido este valor de la ciudad; y el castillo de Ferrara de De Chirico, o los depósitos de la periferia milanesa de Sironi, construyen un espacio urbano equivalente, de planos y objetos precisos, en el que se entreve la repetición y la ciudad por partes."⁴ En el énfasis pictórico de los caracteres insólitos de las arquitecturas italianas, encuentra una factible propuesta arquitectónica. Como de Chirico, prefiere revisar las formas urbanas preexistentes en sus ámbitos, antes que proponer elaboraciones abstractas, formalistas; pero tampoco cree en recuperaciones estilísticas, pues piensa que estilos puros no existen, que se han diluido en múltiples ramificaciones, perdiendo su sentido y finalidad. A esta mirada nostálgica se debe el que sus obras evoquen un pasado que no podemos precisar; formas que no concretan su origen en las formas del pasado ni en las interpretaciones modernas. Como De Chirico, Rossi crea objetos

¹ Jencks, Charles, Post-Modernism, the new classicism in art and architecture, Rizzoli International Publications Inc., N. Y., 1987, pág. 178.

² Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 266.

³ Ibidem, pág. 268.

⁴ Ibid. pág. 271.

Indefinidos, autónomos, cuyo sentido temporal y espacial se vuelve indefinido, volviéndose abstracto, mostrando tan solo sus enigmáticas formas. Tal es la finalidad de su propuesta, que se revela tanto en sus proyectos como en sus dibujos y obras realizadas. La fuerza expresiva de sus obras deriva de ese concepto: el ahistoricismo de la arquitectura, la recreación de las formas verdaderamente abstractas del paisaje urbano. Marchán Fiz nos dice: "...En este sentido [Rossi] es quien más se sustrae a un compromiso con lo real, y cultiva la alienación de la forma en connivencia con el lenguaje del silencio y los signos vacíos."⁵

Yuxtaponen en sus proyectos formas industriales y formas de referencias arquitectónicas tradicionales, reunidas en un solo espacio. Se trata de unidades estructurales o "tipos", como pequeñas villas autónomas, imágenes análogas de la ciudad. "Rossi definió al tipo, como un principio o una regla de forma y estructura, más que como un modelo a copiar. En este nivel abstracto, adopta la distinción clasicista entre imitación y copia."⁶ Tal propuesta tiene un carácter evidentemente creativo y plástico; Jenks nos dice que Rossi manifiesta "la idea de que uno puede imitar creativamente un tipo, renovando sus normas y clichés con manejos surreales, creativos, que dista mucho de la repetición mecánica de las formas urbanas tradicionales."⁷

Según Fiz, lo que despierta el interés de arquitectos como Rossi en la pintura metafísica, es "la esencialización de formas, así como la inmovilidad y suspensión de la temporalidad que rezuman sus plazas, esas construcciones y fachadas rectilíneas y geométricas, los pórticos, la belleza desierta, las inéditas torres, y las estatuas silentes."⁸ Yo añadiría otra cualidad consecuente: la flexibilidad aleatoria de esos elementos urbanos debido a su casi nula interrelación, lo cual favorece no sólo el manejo de un sentido único, sino el de diversos; su polivalencia.

La influencia de la pintura metafísica en la obra de Rossi se hace patente en proyectos y trabajos como el de la Plaza del Municipio con fuente monumental en Segrate, Milán (1965), en el cementerio de San Cataldo, en Módena (1971-1978), en el proyecto para la Casa del Estudiante, en Chieti (1976); Rossi también considera que "la pintura metafísica se oferta incluso como modelo de análisis para el estudio de las plazas italianas."⁹

El cementerio de Módena es una de sus obras más reconocidas. La "Casa de la Muerte" encarna eficazmente "el lenguaje de los signos vacíos", como nos dice Fiz, en donde las formas habían solo para sí mismas. "El aspecto inerte del cementerio de Módena, deriva de los elementos que Boullée y Adolf Loos empleaban eficazmente: oscuras sombras contrastando con los muros claros y lisos. Su forma hierática nos evoca inmediatamente las construcciones abandonadas, que no muestran señales de vida; no hay cornisas, ni cristales, ni vegetación, inscripciones, o algún tipo de variación en el ritmo... Es una 'casa abandonada' con huecos de ventanas, y con la fosa mortuoria sobre el eje central... De Boullée, Rossi retoma los amplios espacios de sólida y austera estructura, alterados solo por pequeños huecos."¹⁰ La incomunicación de sus formas, su silencio, es lo más adecuado para dar forma a la "ciudad del silencio" por antonomasia, una arquitectura abandonada por la vida, pero así cumple su función; Rossi lo construyó en base a una función, pero que paradójicamente, se trata de la desfunción total. Como nos dice Tafuri, "sólo al servicio de funciones virtuales, es posible construir espacios virtuales".¹¹

El escaso o poco ilustrativo material fotográfico sobre las arquitecturas realizadas por Rossi, no nos permite verificar la fuerza expresiva de su obra, ni tampoco las huellas de la influencia metafísica. Sin embargo, podemos recurrir a los dibujos y proyectos de diversas obras de modo más accesible. Estos también revelan la influencia de la pintura metafísica de De Chirico, inclusive en la apropiación de algunos

5

⁶ Ibidem, pág. 270.

⁷ Jencks, Charles, op. cit., pág. 180.

⁸ Ibidem, pág. 180.

⁹ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 270.

¹⁰

¹¹ Ibidem, pág. 270.

¹¹ Jenks, Charles, op. cit., pág. 180-182.

Tafuri, Manfredo, *La esfera y el laberinto*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pág. 441.

elementos de su iconografía, tales como la chimenea fabril, el templo antiguo, las torres, las columnas, y los pórticos de arco. Jencks nos dice que en esos dibujos y proyectos "todos esos elementos están representados con la misma melancolía, y con un lirismo en el trazo, que recuerda a De Chirico, y su lamento por una cultura perdida también deriva de este pintor. De igual modo trata los elementos modernos, tales como las plazas vacías y ventanales, melancolizados por sus profundas sombras. Aún la abrupta chimenea, símbolo de la industrialización, la retoma de De Chirico."¹²

Se puede decir que en la pintura de De Chirico, Rossi encontró el resultado pictórico de los objetivos conceptuales y expresivos buscados en sus arquitecturas. Jencks nos dice: "En efecto, todos sus dibujos y edificios 'dechiriquianos', comprimen igualmente el tiempo y el espacio. Pasado y futuro están suspendidos dentro de un presente estandarizado. Todas las épocas se vuelven una en este mundo de sueño."¹³

El dibujo fué para Rossi un medio para proyectar (en el amplio sentido de la palabra) las cualidades expresivas de las formas arquitectónicas. Braghieri nos dice al respecto: "Para Rossi, el dibujo nunca es un fin en sí mismo, es siempre arquitectura, pues refleja una condición, un momento de su propia vivencia, de la realidad... Un cubo, una escalera, su representación en sección, el corte de una sombra, evocan en sus dibujos el sentimiento vital y de recogimiento que pocas arquitecturas han sabido dar."¹⁴

Tan expresivos son sus dibujos y proyectos, que han motivado a algunos artistas plásticos para continuar desarrollando iconografías paralelas. Tal es el caso del pintor español Cantafora, de quien Fiz nos dice que "Inspirado por Rossi, ha elaborado un repertorio de arquitecturas en las que se pierde su historia para ser incorporadas a una abstracción temporal y espacial que las traslada a una realidad inédita, poniendo en juego el activismo de la memoria y rozando el 'extrañamiento metafísico'."¹⁵

A tanto llegó la admiración de Rossi por la obra dechiriquiana, que en el diseño del edificio del Ayuntamiento de Muggio, en Milán, propuso la inclusión de una escultura monumental réplica de una escultura pintada por De Chirico: "Los Arqueólogos". "Este proyecto consistía en la unión de un parque con el centro de un antiguo pueblo. Hay un cono truncado central y edificios laterales... La plaza central que se forma, determina la unión con la plaza del antiguo pueblo. En el centro se pondría la escultura de De Chirico 'Los Arqueólogos'."¹⁶ Rossi parece así tratar de recrear los paisajes dechiriquianos, paisajes en tensión entre la antigüedad y la modernidad, y que sólo parecen habitables para seres como filósofos, poetas o videntes, pero también para arqueólogos. El arqueólogo, como tal, descubre el sentido de los objetos del pasado, insertándolos al presente como patrimonio cultural e histórico. Pero para Rossi, como para De Chirico, ni presente ni pasado definen una preferencia: las cualidades del pasado quedan ocultas debido al mutismo del arqueólogo por ser tan sólo una representación plástica del mismo, una pintura o una escultura, volviéndose tan enigmático como los objetos del pasado. Tafuri nos dice que este proyecto ejemplifica "lo que Aldo Rossi entiende al hablar de ciudad análoga: 'Una especie de realismo mágico, referido a una experiencia conceptual rica en resonancias de la memoria'."¹⁷

Podemos apreciar que la asimilación pictórica que Rossi hace de la pintura metafísica, lo llevó a crear una arquitectura paralela, promotora de semejantes conceptos y sensaciones: Enigma, nostalgia, asombro, etc. La contradictoria condición urbana que confronta formas urbanas del pasado y del presente se sintetiza y sublima en la obra de Rossi, como una propuesta urbana reconciliante, irónica y reflexiva.

Este tipo de arquitecturas, como ya dijimos, no es exclusiva de un sólo autor. Adolf Loos y Mies van der Rohe crearon arquitecturas de características semejantes a la de Rossi, dos y tres décadas antes que

¹²

¹³ Jencks, Charles, op. cit., pág. 180.

¹⁴ Ibidem, pág. 180.

¹⁵ Braghieri, Gianni, Aldo Rossi, Edit. Gustavo Gili, Barcelona 1982, pág. 13.

¹⁶ Marchán Fiz, S., Contaminaciones..., pág. 271.

¹⁷ Braghieri, Gianni, op. cit., pág. 84.

Tafuri, Manfredo, op. cit., pág. 439.

él. "Mies van der Rohe, en el Pabellón de Barcelona (1929), construye un espacio escénico, neutro,... lugar de ausencia en donde, una vez comprendido lo negativo de la metrópoli, el hombre, espectador de un espectáculo realmente 'total', porque es inexistente, virtual, se ve obligado a una pantomima que reproduce el vagar por el laberinto urbano de seres-signos carentes de sentido, algo experimentado por él cotidianamente. En lo absoluto del silencio, el público del Pabellón de Barcelona puede así 'reintegrarse' con aquella 'ausencia'.¹⁸ En algunas obras del arquitecto James Stirling, las relaciones de sus elementos son mínimas y herméticas, pues se yuxtaponen formas neutras y formas significativas. Stirling "exhibe 'casualmente' instrumentos de mantenimiento tales como escaleras de servicio, raíles, grúas extensibles, etc., accesorios elevados a la categoría de protagonistas: una poética completa del 'objeto encontrado' que confirma en Stirling su intención de 'despedazar' la lógica tradicional de las estructuras, para dejarlas fluctuar en un juego metafísico."¹⁹ Sus proyectos no sólo se basan en las inversiones conceptuales de los elementos arquitectónicos, sino que también, como Rossi, confronta sus propias arquitecturas con las arquitecturas preexistentes, así sean del siglo XVIII o victorianas, promoviendo paisajes urbanos verdaderamente insólitos. Para Tafuri, esto se trata de una autolronía, "como si quisiera demostrar que la reescritura operada por medio de fragmentos de texto, obliga a un uso de jeroglíficos no decodificables para las cadenas de asociaciones subjetivas."²⁰

El observador, ante tales abstracciones arquitectónicas sabe que éstas hablan ciertamente un lenguaje propio y cerrado en sí mismo, siendo por ello muy difícil integrarse a él, teniendo entonces que promover nuevos modos de acercamiento, como puede ser la experiencia lúdica, estética y creativa. "Una vez reconstruido artificialmente un sistema autónomo de estructuras lingüísticas, éstas no pueden resolverse de otro modo más que en un surreal juego de tensiones entre el universo de los signos y el mundo real."²¹ Características muy cercanas a los orígenes de la creación y percepción artística, como podemos darnos cuenta, estas arquitecturas son nuevos elementos del paisaje urbano sumamente propicios para promover en el artista visual insólitas reelaboraciones plásticas de sentido emocional, conceptual o puramente formales.

Si en el paisaje urbano de los años 20's y 30's, los pintores revisados anteriormente encontraron elementos insólitos que sustentaron sus expresiones plásticas, imaginemos lo que el artista actual puede lograr ante estas nuevas e insólitas fuentes visuales.

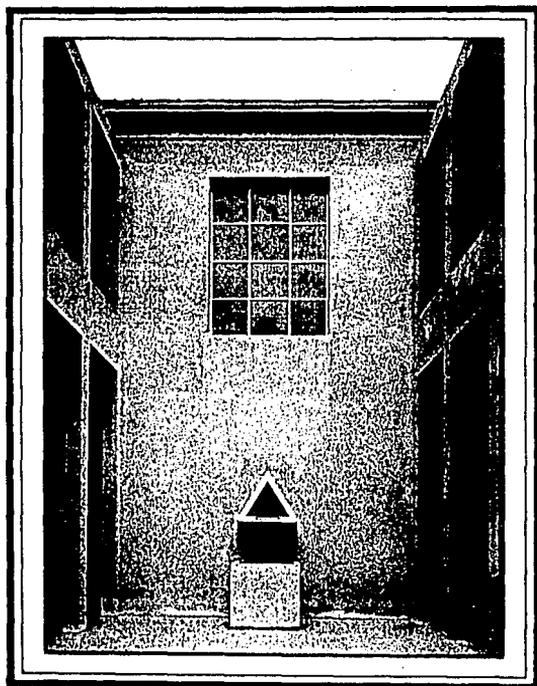
18

19 *Ibidem*, pág. 144,145.

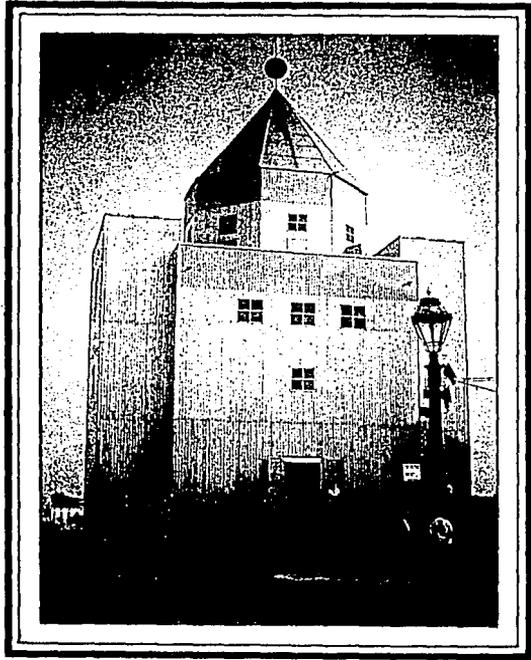
20 *Ibidem*, pág. 435.

21 *Ibidem*, pág. 436.

Ibidem, pág. 437.



Aldo Rossi; restauración y ampliación de la Escuela de Amicis en Broni, Pavia, 1969-70. Patio Interior.



Aldo Rossi; El teatro del Mundo (teatro flotante), Venecia, 1979

LA OBRA DE LUIS BARRAGAN

Luis Barragán nace el 9 de marzo de 1902 en la ciudad de Guadalajara, Jal., México; hijo de Juan José Barragán y Angela Morfín. Su niñez transcurre en Guadalajara, en el rancho de su familia ubicado en la zona de Mazamitla, colindante con Michoacán: la Hacienda de Corrales. Entre las impresiones visuales que más influyeron en el desarrollo de su obra arquitectónica, está precisamente la armonía de ese ámbito: Los caballos, las plazas de los pueblos, el colorido de las calles, los huertos, el sonido del agua, los muros altos, la luz franca en los espacios abiertos y medida en los interiores, la armonía y sencillez de los materiales, son cualidades que perduraron en su memoria y se sublimaron a través de su obra arquitectónica.

Después de graduarse como Ingeniero civil (1925), Barragán viajó a Europa, residiendo ahí dos años. "Ese primer distanciamiento del ambiente provinciano, lo puso en contacto con el mundo del arte europeo de aquellos días: conoció a Stravinsky, a Diaghilev, a Le Corbusier y a Picasso; leyó a Marcel Proust y a Tolstói."²² Conoció la Alhambra de Granada, y quedó cautivado sobre todo por sus Jardines y sus espacios. "En la Alhambra encontró parte de los orígenes de la arquitectura mexicana, como la predilección por muros lisos, ventanas pequeñas y Jardines interiores, casas orientadas hacia adentro, en las que todo se subordina a la vida de sus habitantes y que son austeras hacia el exterior."²³ Pero más significativo para él fué el descubrimiento de los jardines realizados por Ferdinand Bac en Les Colombers; ese "arquitecto, poeta, y músico, es uno de los mejores diseñadores de Jardines del siglo XIX y principios del XX, con influencias árabes y románticas. Desde ese momento, los jardines fueron cobrando un significado cada vez más esencial en la obra de Barragán."²⁴

Tras su regreso a la provincia mexicana, empezó a trabajar en restauraciones y obras que simplificaban el léxico de la arquitectura colonial, popular, y rural de Guadalajara, fusionándolas a veces con manierismos neocoloniales. Este tipo de obras las realizó hasta el año 1935. Hacia 1936 decide instalarse en la Cd. de México, en el Distrito Federal. Desde entonces empezó a realizar obras que muestran un carácter muy diferente: se trata de su período funcionalista. En esa etapa "es innegable la influencia de la escuela funcionalista que recibió de Le Corbusier en Europa. Los edificios que construyó en sociedad con el arquitecto José Creixell en la colonia Cuauhtémoc, así como las casas diseñadas a finales de los 30's y principios de los 40's, se apegan a esta escuela."²⁵ De este período sobresalen obras como las Casas gemelas de la avenida México (1936) y el edificio para pintores en la plaza Melchor Ocampo (1936-1940), en donde cada departamento se encuentra a medio nivel del anterior y el subsecuente, promoviendo un original juego formal en la fachada. Pero desde los 40's abandonó ese estilo, y empieza a tratar de reconciliar las diversas vertientes arquitectónicas y conceptuales de sus años de formación. Tal actitud es coincidente con la de algunos arquitectos de esa época: "...Aunque en Barragán no existen planteamientos programáticos, la personal revisión y crítica del movimiento moderno que Barragán plantea con su arquitectura intimista y de influencia vernacular, coincide con algunos aspectos de la revisión general de la arquitectura que se inicia después del movimiento moderno."²⁶ Los arquitectos empezaban a buscar en las arquitecturas vernáculas, propias y foráneas, una fuente formal que enriqueciera el repertorio del siglo XX; tal necesidad la expresan arquitectos como Utzon, Coderch, y otros precursores como Sert y Zevi en Italia."Este proceso de renovación formal va vinculado además a un fenómeno nada desdeñable: la pérdida del predominio del paradigma de la máquina como fuente de inspiración primordial de la arquitectura del siglo XX. ...El mundo industrial, el ruido metropolitano, y la

²²

²³ Poniatowska, Elena, *Todo México*, Edit. Diana, t. I, México, 1991, pág. 45.

²⁴ *Ibidem*, pág. 45

²⁵ *Ibidem*, pág. 45

²⁶ *Ibidem*, pág. 46.

Montaner, J.M., "Luis Barragán", en *Delta*, No. 16, revista bimestral, editada por: Centro de Investigaciones Artísticas y Culturales, a.c., ... 1990, pág.5

naturaleza artificial empiezan a aparecer para muchos arquitectos como una referencia de aspectos negativos.²⁷ Por ello se busca nuevamente el contacto con los elementos naturales, como lo hace la arquitectura vernácula. Se prefiere el vitalismo contra el intelectualismo. Montaner nos dice: "El empirismo es otra característica de esa generación... A diferencia de los planteamientos sistemáticos y racionalistas de principios de siglo (Mies, Le Corbusier, Gropius, etc.), esta arquitectura se aproxima a un método empírico, una arquitectura pensada caso por caso, cliente por cliente."²⁸ A mediados de los 40's, Barragán concibe y crea una de sus primeras obras propositivas: El fraccionamiento Jardines del Pedregal, en San Angel, D.F., apoyado por el financiero y comerciante en bienes raíces José Bustamante. A Barragán lo sedujo el impresionante paisaje de lava volcánica petrificada, imaginando jardines y espacios habitables fusionados con la belleza natural del lugar. En 1947 construye su casa en Tacubaya, una muestra ejemplar de su lenguaje arquitectónico, al igual que la casa de E. Prieto López del pedregal de San Angel construída el mismo año. Entre 1952 y 1955 realiza otra de sus obras más reconocidas: la capilla de Tlalpan, donada a las monjas capuchinas. Esa década fué de reconocimiento internacional, pues en 1953 obtiene sonado éxito en los Estados Unidos debido a la conferencia que dió en el Congreso de Arquitectos en California; en 1955 recibe el encargo de proyectar un símbolo para la promoción del fraccionamiento ciudad Satélite, realizando sus famosas torres, en colaboración con el artista Mathías Goeritz. Otros encargos que le dieron celebridad fueron el fraccionamiento de Las Arboledas, en 1958; el fraccionamiento Los Clubes, con su famosa Fuente de los Amantes; y la cuadra de San Cristóbal, en donde colaboró con el arquitecto Andrés Casillas. En 1976 recibió el premio Nacional de Artes en el D.F. e ingresa como miembro del American Institute of Architects; en 1980 recibió el Premio Internacional de Arquitectura, premio Pritzker, en Washington, comparable al Premio Nobel. En 1984 la Universidad Autónoma de Guadalajara le otorga el título Doctor Honoris Causa. Merecidos reconocimientos en vida a su contribución al arte y arquitectura mexicana y universal. Fallece el 22 de noviembre de 1988.

Las principales influencias que contribuyeron a la conformación de su obra son principalmente: Las impresiones estéticas asimiladas en su infancia transcurrida en la hacienda de sus padres en Guadalajara; los jardines interiores de la Alhambra y los de Ferdinand Bac; la arquitectura morisca del norte de África, que conoce durante un viaje que hizo en 1951; pero también la experimentación con la arquitectura funcionalista, que lo motiva a volver sobre sus pasos y reencontrar los valores olvidados, las cualidades estéticas del propio ámbito local.

Las influencias asimiladas del extranjero no hacen sino reafirmar para Barragán su propuesta plástica, que surge casi totalmente a partir de sus impresiones de la arquitectura vernácula vivenciada durante su niñez y juventud. La preparación visual e intelectual recibida en el extranjero le ayudó a depurar sus impresiones mentales, sus ideas, para empezar a enfatizar sólo las cualidades más expresivas de la arquitectura que lo conmueve. Una primera característica de su obra es esa síntesis de elementos arquitectónicos. Armando Salas Portugal nos dice: "Los recuerdos de su infancia, de casas pueblerinas, de atrios de iglesias y ranchos del otro siglo, se han sublimado en su mente. Esa lejana vivencia ha sido una evocación que se manifiesta sutilmente en el estilo y contenido de sus construcciones."²⁹ Tal síntesis no descuidó los objetivos básicos de la arquitectura, que para Barragán se resumen en la funcionalidad y en su inherente estética; por eso, como nos dice Vladimir Kaspé, "aunque su formas son altamente geométricas, sorpresivamente parecen nacer de la naturaleza o identificarse con ella, con los árboles, las plantas, las rocas, el agua, el cielo."³⁰ Además su geometría no resulta fría, racional, ya que conlleva otras características íntimamente relacionadas con el hombre: colores, texturas, e incluso los elementos naturales como elementos formales del paisaje arquitectónico. Como podemos ver en esta síntesis los elementos naturales son fundamentales: cielo, agua, árboles, rocas, luz solar y arquitectura, buscando crear armonía y belleza. Lógicamente esta simbiosis se aprecia mejor en la construcción de sus espacios abiertos, es decir, en sus plazas, patios, fuentes, terrazas, y en menor grado en sus interiores. La obra arquitectónica para Barragán no debe restringir a la naturaleza, sino complementarla. Los grandes muros,

²⁷

²⁸ *Ibidem*, pág. 5.

²⁹ *Ibidem*, pág. 6

Salas Portugal, A. et. al., "Luis Barragán y su obra" en *Luis Barragán, ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*, comp. Roberto Lúttman, Museo Rufino Tamayo A.C. México, 1985, pág. 101.

³⁰ Kaspé, V., "Los secretos de Luis Barragán", *Ibidem*, pág. 75.

característicos en su obra, en ocasiones no presentan función aparente mostrándose aislados; se resuelven así como síntesis del elemento arquitectónico, promoviendo cierto ordenamiento dentro del caos natural. Juan Acha menciona al respecto: "[En la obra de Barragán] los muros retienen, encausan y diversifican la visión de las insalibles lejanías, cumplen una función escultórica y paisajística."³¹ También el agua fué un elemento natural fundamental en sus construcciones, sea en fuentes exteriores o interiores; "al igual que en la Alhambra, una sensación intrínseca a los espacios de Barragán la constituye esa dimensión adicional proporcionada por la presencia del agua. Aparte de cumplir la función de abrevadero, estanque, o fuente, el agua refleja y refracta colores insólitos, promoviendo la sobreposición de planos de color."³² El agua contribuye a integrar armónicamente los elementos arquitectónicos y naturales, con sus ritmos sonoros naturales; él decía que: "La arquitectura, además de ser espacial, es también musical. Esa música se toca con el agua. La importancia de los muros es que aíslan el espacio, de la calle, que es por lo general agresiva y ruidosa. Los muros crean silencio. A partir de este silencio, empezamos a hacer música con el agua. Después, la música nos envuelve."³³ Tales conceptos seguramente nos hacen recordar el concepto romántico de la arquitectura como "música congelada" propuesto por Schelling en 1802. Arquitectura-música generadora de estados anímicos que Barragán propone motivar por medio del silencio y el ruido del agua. Fernando González Gortázar nos resume la poesía que Barragán creó con los elementos naturales y arquitectónicos: "Arquitecto térreo, tectónico, ha percibido y respetado asombrosamente el lenguaje de los materiales y los elementos de la naturaleza. Las texturas de sus gruesos aplanados de cal son de una riqueza inigualable. Sólo él logró valorar los nudosos troncos de los colorines y el extraño follaje de los palotocos sobre la lava negra del Pedregal; sólo él podía hacer vibrar la delgada película de agua sobre un talud de piedrecillas redondeadas en los Clubes... El nos enseñó a ver el cielo y a gozar las losetas de barro de los pisos, a escuchar el batir del viento, el salpicar del agua, y el cantar de los pájaros."³⁴

Los colores preferidos por Barragán derivan también de aquellos empleados en la arquitectura vernácula y popular mexicana; pero no se limitó a manejarlos en base a esta identidad, sino que buscó otros colores y combinaciones armónicas, ampliando su expresión. Ignacio Díaz Morales nos dice: "Con el color, Barragán subraya la expresión de sus espacios; subordina el color al espacio, y ambos a la expresión, que tiene como núcleo la vida, el acto humano."³⁵ Barragán amplió la gama cromática de la arquitectura vernácula con los colores y tonalidades sugeridas no sólo por la arquitectura, sino por la riqueza cromática que encuentra en las pinturas de diversos artistas que él admira; él mismo así lo manifiesta: "El color es un complemento de la arquitectura; sirve para ensanchar o achicar un espacio. También es útil para añadir ese toque de magia que necesita un sitio. Uso el color, pero cuando diseño no pienso en él. Comúnmente lo defino cuando el espacio está construido. Visito el lugar constantemente, a diferentes horas del día, y comienzo a imaginar el color, los colores más insólitos. Regreso a los libros de pintura, a la obra de De Chirico, Balthus, Magritte, Delvaux, y Chucho Reyes. Reviso las imágenes y de repente identifico algún color que había imaginado, entonces lo selecciono. Posteriormente, en cartones grandes, igualo los colores y los coloco sobre las paredes incoloras. Los dejo por varios días, y luego los contrasto con otros muros, seleccionando finalmente el que más me guste."³⁶ Sus colores preferidos fueron principalmente el magenta, el rosa, los amarillos, naranjas, violetas, verdes y ultramar.

La elección de tales colores está íntimamente ligada a la iluminación del lugar. El arquitecto Tom Porter nos dice: "Los esquemas de colores de Barragán se han ideado bajo la brillante luz del sol que ilumina los colores de los pueblos y aldeas de Sudamérica y España. En estas latitudes más áridas los colores pueden beneficiarse de una superficie de tierra más clara, lo cual incrementa la cantidad de luz reflejada."³⁷ Efectivamente, la luz directa y reflejada por el suelo y los muros genera nuevas tonalidades

31 Acha, J., "Los espacios transitables de Luis Barragán", *Ibidem.*, pág. 15.

32 Porter T. *op. cit.*, pág. 67.

34 Barragán, L., "El arte de hacer o cómo hacer el arte", en L.B. ensayos y apuntes..., *op.cit.*, pág. 105.

35 González Gortázar, F., "Las claves de Luis Barragán", *Ibid.*, pág. 71.

36 Díaz Morales, I., "El encuentro de una arquitectura mexicana en Luis Barragán", *Ibid.*, pág. 42.

37 Barragán, L., "El arte de hacer o cómo hacer el arte", *Ibid.*, pág. 106.

Porter, Tom, *op. cit.*, pág. 68.

en el color de éstos, enriqueciendo la variedad cromática y la espacialidad de la construcción arquitectónica. Tales fenómenos los percibieron y aprovecharon como recursos estéticos y expresivos los pintores que ya hemos revisado, y eso se percibe en sus obras.

Bien sabemos que la fuerte luz solar en México hace que los colores exteriores se destiñan frecuentemente, debido sobre todo a la acción de ondas ultravioletas. Barragán nos dice que la única solución es el repintado de los muros: "...El desteñimiento no se considera un problema en una cultura en la cual la reddecoración primaveral constituye un rito de celebración, más que una tarea rutinaria; se trata de recargar cíclicamente una propiedad vital."³⁸ El color renovado "atrapa" la luz del sol en todos los resquicios de la construcción, restaurando así la espacialidad geométrica de las arquitecturas.

Luz, volúmen, y color producen otro elemento altamente apreciado por Barragán en la creación de sus arquitecturas: las sombras. Las percibimos en sus oscuros interiores, pero también en los muros exteriores cuando crean dinámicas composiciones geométricas de luz y sombra, enfatizando precisamente el geometrismo y la espacialidad de la arquitectura, dándole mayor variedad. Rand Castle nos recuerda la función de las sombras en la arquitectura: "El genio del arquitecto no sólo se manifiesta en el color y la distribución particular del espacio, sino también en el manejo ruskiniano de la sombra... Ruskin, en 1849, dijo que 'la fuerza expresiva de la arquitectura reside tanto en el volúmen y el equilibrio, como también en la cantidad de sombra que contenga. Considero que una construcción no es verdaderamente grande a menos que se mezclen con sus superficies masas de sombras enormes, vigorosas y profundas'.³⁹ Arquitectura de luces y sombras, de contrastes y claroscuros conforman escenas rítmicas, estéticas y emocionales en las arquitecturas de Barragán, que parecen resumir las preferencias visuales de artistas como Sheeler, De Chirico, o Hopper.

También hay que incluir dentro de las características de sus obras la adecuada selección que logró de los materiales arquitectónicos, refiriéndonos a aquellos que percibimos directamente: materiales y texturas diversas que aunque puedan parecer elementos secundarios, complementan la armonía arquitectónica; Barragán "utiliza materiales de uso tradicional en México: muros de tabique aplanado y pintado, pisos de tablón de pino, texturas lisas y granuladas, pavimentos de piedra de río o piedra de laja de canto, piedra de recinto, loseta de barro; la sencillez de esos materiales exige más calidad en el trabajo arquitectónico. Barragán logra ese balance de simplicidad y refinamiento del mismo modo que lo logra con los colores y los espacios."⁴⁰ No podemos negar que en tales materiales existe una fuente de cualidades plásticas y potencialmente expresivas.

Realizar toda esta conjunción armónica de elementos, materiales, colores, formas, texturas, escalas, sonidos, etc., puede suponer proyectos arduamente elaborados y relacionados con diversas áreas como la Ingeniería, el diseño y diversas especialidades. Sin embargo, aunque Barragán inició estudios de arquitectura nunca se tituló; su amplia experiencia de múltiples proyectos arquitectónicos y la preparación intelectual obtenida en el extranjero, pudieron concretar su expresión plástica, la arquitectura que ahora revisamos. Lilia Gomez y M.A. Quevedo nos ofrecen datos interesantes obtenidos del propio Barragán: "Según nos comenta, él no tiene métodos ni análisis en sus obras comunes a otros profesionales, sino más bien, se deja conducir por la sensación que le despierta el medio, y por la búsqueda personal, de expresar los sentimientos que cree necesarios."⁴¹ Mario Schjetnan preclara el método de trabajo de Barragán: "...él procede como un artista plástico: trata de concebir una Imagen mental, después la proyecta en bocetos, en donde la experimenta; junto con un dibujante, procede a crear maquetas de cartón, para seguir haciendo adaptaciones. Incluso él nos dice: 'una vez iniciada la obra, hago ensanchar los muros, subirlos y bajarlos, incluso suprimirlos. Pienso que si los pintores

38

39 *Ibidem*, pág. 67

40 Castle, R. "Tres lugares", en L.B., ensayos y apuntes..., op. cit., pág. 35.

41 Poniatowska, Elena, op. cit., pág. 47.

Gómez, L. y Quevedo, M.A., "Entrevista con Luis Barragán", en L.B., ensayos y apuntes..., op. cit., pág. 59

pueden modificar un lienzo completo, los arquitectos lo deben hacer en su trabajo. La obra en sí es un proceso creativo'.⁴²

Podemos comparar a este arquitecto con los pintores antes analizados en cuanto a que parten de una realidad contemplada y especialmente significativa (en Barragán lo fué principalmente la insólita armonía arquitectónica y paisajística de las haciendas de su provincia) resumiendo y enfatizando sus elementos para lograr una expresión plástica paralela. Sólo que el medo de Barragán no es la pintura, sino la arquitectura, que como tal, puede vivenciarse, satisfaciendo las necesidades funcionales y promoviendo la renovación de aquellas facultades olvidadas o atrofiadas en el ciudadano moderno. Y como hemos visto, lo que para Barragán pudo significar un arduo esfuerzo metodológico se resolvió en una gozosa operación plástica, expresiva.

Ahora revisemos hacia dónde dirigió esas características de su obra arquitectónica, cual es su sentido. Gracias a los textos anteriores y a la propia revisión de las ilustraciones y fotografías sobre su obra, es fácil darse cuenta que Barragán buscó la armonía; en la armonía de los elementos arquitectónicos, y la de éstos en relación con el medio natural circundante, Barragán fundamentó su estética. Jorge Glusberg transcribe uno de los principales conceptos ofrecido por Barragán: "Es muy importante para la especie humana, que la arquitectura pueda conmovir por su belleza; si existen varias soluciones técnicas igualmente válidas para un problema, la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción, ésa es la arquitectura."⁴³ Evidentemente Barragán no pretendía ofrecer un formalismo vacío, cerrado en sí mismo. Él creía que en el ciudadano contemporáneo el equilibrio emocional y la armonía espiritual estaban a punto de desaparecer. Armonía tanto consigo mismo, como con el medio natural; pretende entonces contribuir con su arquitectura a recuperar en parte tal equilibrio. Él decía: "Lo que necesita el hombre del siglo XX es recuperar la tranquilidad mental y espiritual que ha perdido o está a punto de perder."⁴⁴ "En general, creo que los arquitectos no hemos resuelto la expresión contemporánea de exteriores; es decir, de integrar la ciudad a la casa, o la casa a la ciudad, manteniendo la privacidad, la tranquilidad, el descanso que todos buscamos. Tenemos necesidades psíquicas que hemos dejado sin resolver...Necesitamos un refugio, y no hemos sabido hacérsenos, un refugio incluso en contra de la luz, un descanso: no ver movimiento, no ver gente, no ver tráfico, en esta época que es enteramente dinámica. ¿Por que cree que la gente que vive en el modernismo de la ciudad está nerviosa? Porque no ha sabido aislarse y levantar muros, y de ésto somos responsables nosotros los arquitectos."⁴⁵ Barragán fué conciente de que el hombre actual no podía recuperar ya la misma privacidad y serenidad del hombre de otras épocas: "Ya no podrá volverse a la intimidad de antes por que la vida no puede ser íntima, por el trabajo, por la necesidad de vivir en el exterior; no es posible vivir la vida íntima de otras épocas, pero sí creo que se puede lograr que las residencias u oficinas tengan -si ya nos vamos olvidando de la palabra intimidad- más confort, y así podrá uno permanecer más en su casa, y trabajar más agradablemente en la oficina."⁴⁶ Nos damos cuenta entonces que buscó ofrecer con su arquitectura las cualidades que creyó necesitarlas para el hombre moderno: la armonía arquitectónica como primer peldaño para promover en el hombre su armonía interior, su belleza espiritual. Tal era el sentido de su arquitectura.

En la parte final de su discurso pronunciado en Washington al recibir el premio Pritzker, así lo confirma: "Si al lograr reunir en nuestras obras [se refiere al equipo que formó con Raúl Ferrera] algunos de los conceptos que hemos comentado, no logramos resolver los problemas del hombre, al menos cooperaremos a hacer su vida más plena, más hermosa, y más llevadera, ayudándolo a no caer en la desesperanza."⁴⁷

42

43 Schjetnan, M., "El arte de hacer o cómo hacer el arte", *ibid.*, pág. 106.

44 Glusberg, J., "Luis Barragán", *ibid.*, pág. 52.

45 Barragán, L., Discurso pronunciado al recibir la investidura Honoris Causa de la UAG, *ibid.*, pág. 12.

46 Poniatowska, E., *op. cit.*, pág. 18-19

47 Barragán, L., "Los Jardines de Luis Barragán", en L.B., *ensayos y ...*, *op. cit.*, pág. 96.

Barragán, L., Discurso pronunciado al recibir el premio Pritzker, *ibid.*, pág. 11

Resultaría parcial reconocer tan sólo la propuesta formal de Barragán, sabiendo los fundamentos que la sostienen. Emilio Ambasz, excelente fotógrafo de la obra de Barragán bajo encargo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, nos dice: "Las inquietudes de Barragán, aunque con el debido respeto a la función, va más allá de los requerimientos de un programa de necesidades utilitarias, para satisfacer las necesidades de lo que puede llamarse un 'programa de imperativos metafísicos'".⁴⁸ Mathias Goeritz, artista y colaborador de Barragán en la creación de las Torres, opinó: "Como Le Corbusier, Barragán supo poner su arquitectura al servicio de la metafísica, logrando un ambiente emocional, en el grado más elevado que este siglo ha producido, al subordinar la estética y la función bajo el marco de los valores espirituales."⁴⁹

Paradójicamente, su obra tuvo poca promoción y escaso interés como propuesta plástica en el arte de su tiempo. El escritor Octavio Paz cree que tal incompreensión se dió debido al carácter solitario, "alejado de los bandos ideológicos y de las supersticiones del 'arte comprometido'. [...] Reducir el arte a la actualidad ideológica y política es condenarlo a la vida precaria de las moscas y los moscardones."⁵⁰ Su obra resultaba subversiva, y no sólo formal sino también conceptualmente; se trataba de una voz en el desierto de la carrera del "progreso y la civilización". Fdo. González Gortazar cree que "Barragán, en sus creaciones, ha opuesto la profundidad a lo espúreo, el refinamiento a la vulgaridad, la necesidad a lo gratuito, la privacidad e intimidad a la carencia de real existencia propia, virtudes aquellas muy escasas, vicios éstos casi universales."⁵¹ Más adelante, el mismo autor agrega: "Por eso la obra de Barragán resulta tan inusitada, y diría yo, tan necesaria. En ella se expresa un concepto del hombre y de la sociedad con el que podemos o no estar de acuerdo, pero ciertamente no es el hombre enajenado por el consumismo y movido por las compulsiones vacías que nos han sido impuestas (definirnos como 'hombres del siglo XX' resulta cada vez más peyorativo). En su obra, también, México es una realidad tangible y concreta, con una capacidad de engendrar tiempos nuevos en la que no existen demasiadas evidencias para crear."⁵²

Tal parece que las características estéticas de su arquitectura pudieron ofrecer, en muchos ejemplos, las cualidades emocionales que creyó faltantes en la vivencia del ciudadano moderno; serenidad, intimidad, creatividad, sentido estético, la capacidad de asombro. En su discurso dado en Washington Barragán manifestó: "De la mayoría de las publicaciones de arquitectura, y de la prensa diaria, han desaparecido las palabras belleza, magia, sortilegio; serenidad, silencio, misterio, asombro, hechizo. Todas ellas muy queridas para mí. [...] No pretendo haber logrado expresar todo ello en mi obra, pero ese ha sido el principal interés de mi vida."⁵³ Ahora iremos enlistando las cualidades expresivas manejadas por Barragán y los medios de que se sirvió para conformarlas. Para esto nos irán auxiliando sus propias declaraciones y los testimonios de diversos escritores y críticos.

Serenidad. Para Barragán, la serenidad puede promoverse mediante el silencio y la intimidad. Silencio sonoro y visual que puede crearse al aislarse del incuestionable ruido del exterior de la casa; por ello creyó necesario "levantar muros para lograr rincones de ambiente íntimo, pues es posible que todo se deba a nuestra necesidad que tenemos, como mamíferos que somos, de la penumbra. [...] Estas penumbras pueden considerarse como una necesidad del ser humano, un asunto de carácter espiritual, que representa la idea de recogimiento. Y este recogimiento no se debe referir exclusivamente a experiencias de carácter religioso, sino simplemente a poder entrar en uno, en determinados ratos, dentro de sí mismo, dentro de sus problemas, o dentro de sus propios sueños."⁵⁴ Salas Portugal nos explica: "es posible aquilatar los valores plásticos y arquitectónicos de un espacio abierto, cuando se oculta

48

49 Ambasz, E., "Luis Barragán", *ibid.*, pág. 24.

50 Goeritz, M., "Luis Barragán", *ibid.*, pág. 55.

51 Paz, O., Sombras de Obras, Edit. Scix Barral, México, 1983, pág. 271.

52 González Gortazar, F., "Las claves de Luis Barragán", en L.R., ensayos y..., op. cit., pág. 70.

53 *Ibidem*.

54 Barragán, L. Discurso pronunciado al recibir el premio Pritzker, *ibid.*, pág. 10.

Barragán, L., "Luis Barragán y el regreso a las fuentes", *ibid.*, pág. 28.

seccionalmente el horizonte. Adquiere un mayor recogimiento y privacidad. Barragán maneja admirablemente este planteamiento psicológico.⁵⁵ Silencio en el que iremos descubriendo otras voces que contribuyen al alcance de la serenidad: las voces de los elementos naturales. Barragán nos dice: "En los jardines, en las casas siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio. En mis fuentes canta el silencio."⁵⁶ Recordemos cómo eligió elementos naturales tales como el agua para favorecer una armonía visual y sonora.

En cuanto a sus jardines, tal parece que para Barragán reúnen la mayor parte de las cualidades mencionadas; los jardines deben ofrecer placer para los sentidos y para la mente, siendo entonces "bellos". Él decía que "la construcción y el goce de un jardín acostumbra a las personas a la belleza, a su uso instintivo, incluso a su búsqueda."⁵⁷ Obviamente sus jardines tienen influencia de los jardines de tipo oriental creados por Ferdinand Bac. "Los jardines, -decía Barragán-, deben ser poéticos, misteriosos, hechizantes, serenos, y alegres.[...] También las fuentes nos deben traer paz, alegría, y apacible sensualidad. Cuando además podemos calificarlas de mágicas, son perfectas."⁵⁸ Llegamos así a conceptos que Barragán pretende renovar en los ciudadanos: Creatividad y Capacidad de asombro. Sabemos que el asombro surge del descubrimiento de algo insólito, incluso dentro del propio ámbito: en la vegetación, en el agua, en los espacios arquitectónicos; William Curtis parece descubrir el origen de esta inclinación de Barragán: "Las formas simples de Barragán contienen numerosos esquemas herméticos, y condensan ciertos períodos anteriores de la historia de México: jardines secretos, celdas de monjes, terrazas ocultas, recintos, antiguas haciendas, y siempre, el muro impenetrable, tras el cual sabemos que debe haber otra realidad."⁵⁹ En alguna ocasión, Barragán comentó lo siguiente: "En algunas ciudades europeas, y en poblados de México, la experiencia nos dice que cuando uno camina entre muros, al ver que detrás de esos muros sobresalen cipreses y masas enormes de árboles, hay más interés y más belleza. Y todo gracias a una palabra que es muy importante en la vida humana: magia, y también; sorpresa. Se trata de encontrar sorpresas al caminar por cualquier calle y al llegar a cualquier plaza."⁶⁰ Y los jardines "deben tener misterio, tienen que ser enigmáticos; si uno ve una reja, echa a volar la imaginación: ¿Qué hay detrás de esa reja?, ¿Adónde nos llevará este sendero?".⁶¹ Despertar nuestro interés por avanzar sobre terrenos desconocidos; concepto que Barragán reafirmó gracias a la obra pictórica de Giorgio de Chirico; así lo confesó a Elena Poniatowska: "¿Quién me ha influenciado mucho? De Chirico. La magia que siempre busqué la encontré en él. Cuando ví sus cuadros, pensé: 'Esto es lo que yo puedo llegar a realizar también en la arquitectura de paisaje, es decir, si así se le quiere llamar a la arquitectura hecha con muros y murallas, y una serie de espacios en los que pasas de una reja a otra reja, de un juego de agua a un patio donde también hay agua."⁶² La emoción que surge ante lo "visto por primera vez" la encontró en la obra dechiriquiana, pero también la experimentó directamente en el reconocimiento de los terrenos del Pedregal y en la Alhambra; así lo relata él mismo: "[En el Pedregal], paseando por grietas de lava, protegido por la sombra de grandes muros de piedra viva, descubrí de pronto -lah, bellísima sorpresa!- pequeños valles verdes secretos, bordeados por la más caprichosas, bellas, y fantásticas formaciones de roca;...Una sensación similar tuve al caminar por el túnel bajo y oscuro, que al final se abre a la luminosidad del Patio de los Mirros, de la Alhambra, callado y solitario. Hay la sensación de que un jardín contiene al universo entero."⁶³ Suspender nuestro análisis racional, para favorecer en cambio otras capacidades perceptivas del mundo objetivo; Barragán creía que "para un arquitecto es esencial saber ver. Quiero decir, ver con inocencia, y de tal modo que la visión no sea sobrepujada por el análisis racional."⁶⁴

55

55 Salas Portugal, A., "Luis Barragán y su obra", *Ibid.*, pág. 101.

56 Barragán L., Discurso pronunciado al recibir el premio Pritzker, *Ibid.*, pág. 10.

57 *Ibidem.*

58 *Ibidem.*, pág. 11.

59 Curtis, W., "Laberintos Intemporales", en *Yucita*, v. 13, No. 147, México, febrero de 1989, pág. 60.

60 Barragán, L., "Luis Barragán y el regreso a las fuentes", en L.B., ensayos y apuntes..., op.cit., pág. 28.

61 Poniatowska, E., op.cit., pág. 26.

62 *Ibidem.*, pág. 22.

63 Barragán, L., Discurso pronunciado al recibir la investidura Honoris Causa de la UAG, en L.B., ensayos y apuntes..., op.cit., pág. 11.

64 *Ibidem.*

La visión de lo Incomprensible predispone al nacimiento del mito. Mito, concepto empleado también por De Chirico: en sus paisajes de origen indefinido, en la inquietante atemporalidad que sugieren, vemos el sentido de muchas muestras arquitectónicas de Barragán. Curtis nos describe: "Barragán nos introduce en un silencioso enigma metafísico, un laberinto matemático en el que el tiempo parece haberse detenido. El rayo del sol que crea una silueta en el suelo, podría haber caído también en las baldosas de un convento del siglo XVI, o en los peldaños de un templo mucho más antiguo. ¿Es acaso el tiempo suspendido de De Chirico, el artista al que Barragán admira?".⁶⁵ Míticos espacios pintados por De Chirico ofrecen su Indefinición a los personajes que los habitan; poetas, videntes y filósofos que tratarán de darles un sentido trascendental. Lo mismo parecen ofrecer las arquitecturas de Barragán, pues nos pueden conducir al regocijo estético o a la predisposición espiritual, al ensimismamiento o nostalgia por un pasado Irrecuperable o a la esperanza por una vivencia nuevamente armónica; el mito a nuestra disposición vivencial. Fdo. González Gortázar define excelentemente este aspecto: "La arquitectura de Barragán es ambigua no por Indefinida, sino por multisignificante."⁶⁶ Los silenciosos espacios que el arquitecto creó promueven soledad momentánea, necesarla para que el habitante los llene de nuevas y personales significaciones estéticas, lúdicas, emocionales o trascendentales. Silencio y soledad productivos, fuentes de creación. Elena Poniatowska le preguntó: "¿Por qué han dicho que lo que Ud. hace en arquitectura, lo hizo De Chirico en pintura? -a lo que Barragán responde: "Por las terrazas y los patios, de una gran soledad. El paisaje de De Chirico y de muchos pintores surrealistas se caracterizan por la soledad; y mucho de mis ambientes, la terraza misma de mi casa, no podría recordar sino la soledad de un cuadro de De Chirico. ¿Es tu propia soledad?", -pregunta Poniatowska, y Barragán responde: "No, porque no me siento sólo, y cuando lo estoy, es una soledad absolutamente aceptada, incluso buscada."⁶⁷ Soledad que a muchos de nosotros nos da miedo buscar. A Mario Schjetnan, Barragán confiesa que con sus muros, sus plazas, sus jardines, buscó promover "la soledad que propicia el reencuentro de uno mismo.", a lo que Schjetnan agrega: "...Es esa confrontación con el propio yo de la que habla Fromm, de ese saber estar solo para poder dar..."⁶⁸

El equilibrio expresivo de los elementos manejados por Barragán parece concretar su función original en varios casos; Armando Salas Portugal nos asegura que: "Siente uno estar viviendo en un refugio íntimo y propio, donde se encuentra el equilibrio externo de las formas y el interno del espíritu."⁶⁹ Manejo plástico cuya propuesta se acerca al utópico sueño clásico de una armonía vital entre la naturaleza, el hombre y su creación; cada obra barraganiana semeja pequeños mundos ideales como los sugeridos por el paisaje fabril a Sheeler, pero también enigmáticos y evocadores como los contemplados por De Chirico y Hopper. En el plano formal, Ramón Xirau vislumbra esa característica en las arquitecturas de Barragán: "...Veo su obra como una obra clásica, es decir, como una forma fundamentalmente hecha de equilibrio y de armonía; hay algunas arquitecturas suyas que parecen huir y alcanzar el vuelo -el gótico, o acaso el mejor barroco... Pero su obra tiene un sentido justamente inverso al del gótico; el de una presencia limpia, clara, lineal, precisa; sí, clásica."⁷⁰; ambiciosa propuesta en donde parecen convivir armónicamente Dionisios y Apolo, como nos dice Emilio Ambasz: "...Sus recintos abiertos están dotados de propiedades eróticas y metafísicas; son lugares para el placer de los sentidos y de la mente, regiones que conducen a sueños fantásticos y a la creación de fábulas."⁷¹ Esa dualidad Barragán la percibe y prefiere desde su viaje a Europa, como lo cuenta a Mario Schjetnan: "La belleza de la arquitectura islámica reside en el hecho de que dos extremos se tocan: el misterio de la religión, y la magia de la sensualidad, casi del erotismo."⁷² Herencia evidente con la que cuenta la arquitectura mediterránea y vernácula mexicana, herencia dual: ascetismo y sensualidad. I. Díaz Morales nos ayuda a precisar: "Barragán logra espacios amenos, nunca

⁶⁵ Curtis, W., op.cit., pág. 60.

⁶⁶ González Gortázar, F., "Las claves de Luis Barragán", en L.B., ensayos y apuntes..., op.cit., pág. 70.

⁶⁷ Poniatowska, E., op.cit., pág. 36.

⁶⁸ Schjetnan, M., "Hablado una vez más de Luis Barragán y su obra", en L.B., ensayos y apuntes..., op.cit. pág. 109.

⁶⁹ Salas Portugal, A., "Luis Barragán y su obra", íbidem, pág. 103.

⁷⁰ Xirau, R., "Agua", íbidem, pág. 117.

⁷¹ Ambasz, E., "Luis Barragán", íbidem, pág. 23.

⁷² Barragán, L., "El arte de hacer o cómo hacer el arte", íbidem, pág. 105.

tedosos, vertebrados alrededor del sentido de la vida, a veces pagano, a veces ascético, pero siempre con silenciosa poesía.⁷³

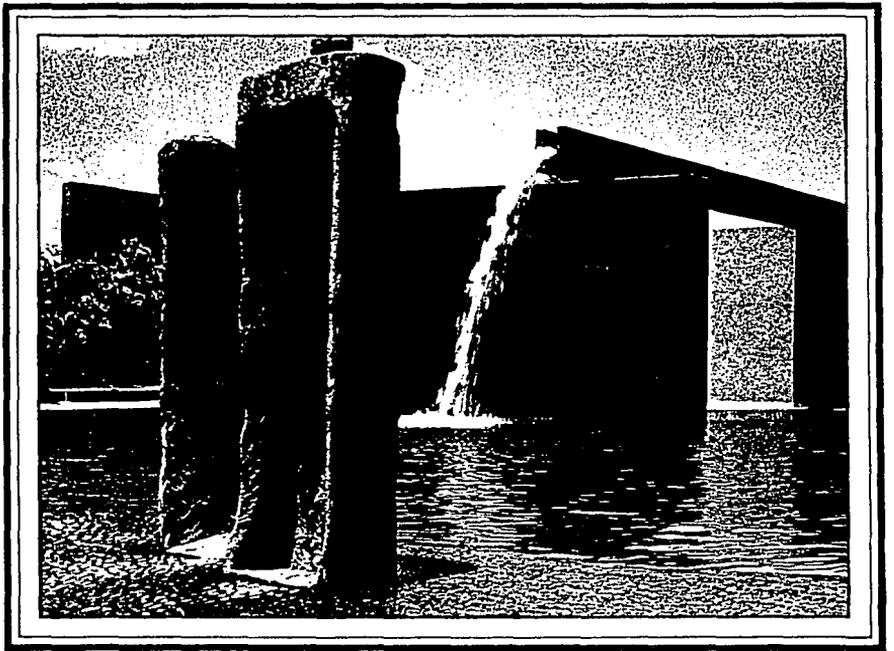
Urbanismo que trascendió lo cotidiano, insólita poesía visual arquitectónica que también inspiró a poetas como Carlos Pellicer, quien dedicó sus "Sonetos de Otoño" a Luis Barragán. Sonetos incluidos en *Obras Completas* editadas por la U N A M, pero que también podemos leer en la recopilación de textos que hizo Littman.⁷⁴

La revisión que hasta ahora hemos hecho de su obra supera en extensión considerable a la revisión que se hizo sobre la obra arquitectónica de Rossi. Esto se debe a la abundancia de citas necesarias para precisar la propuesta barraganiana, pero también se debe al hecho de que la obra de Barragán presenta objetivos más complejos. Aunque las arquitecturas de ambos resultan abstracciones y síntesis de la arquitectura tradicional, la arquitectura de Rossi muestra objetivos principalmente formales, pues rechaza la idea de un sentido definido y fundamental, creando arquitecturas consecuentemente desencantadas y autónomas a la arquitectura tradicional. Barragán en cambio creyó en la obra plástica no sólo como representación de la realidad, sino como fuerza transformadora de la misma, tomando de diversas fuentes las cualidades más propicias para lograrlo, cualidades que integran su propuesta arquitectónica moderna. Esto no significa tampoco que estemos prefiriendo una propuesta sobre la otra; si las hemos confrontado es para revisar dos contrastantes propuestas arquitectónicas que manejan diversos conceptos y expresiones a través de sus elementos. Ello las convierte en objetos urbanos en los cuales el artista plástico actual puede hallar un insólito material disponible para conformar su expresión plástica, como es el caso del artista que a continuación revisaremos: Wilhelm Heiliger.

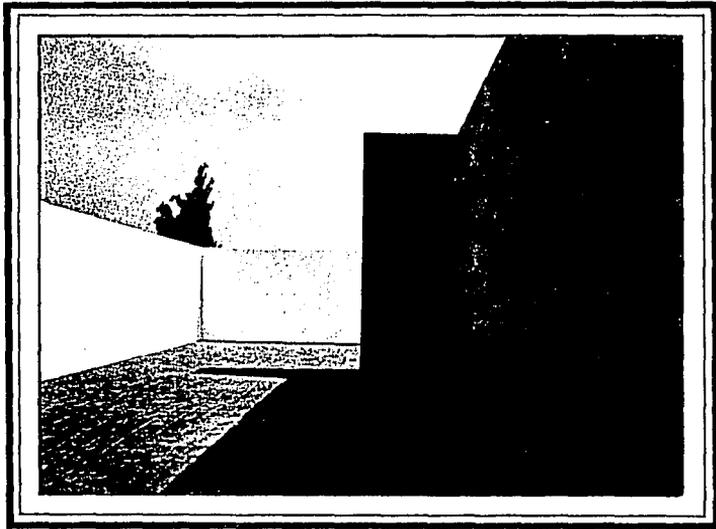
⁷³

⁷⁴ Díaz Morales, I., "El encuentro de una arquitectura mexicana en Luis Barragán" *ibidem*, pág. 42.

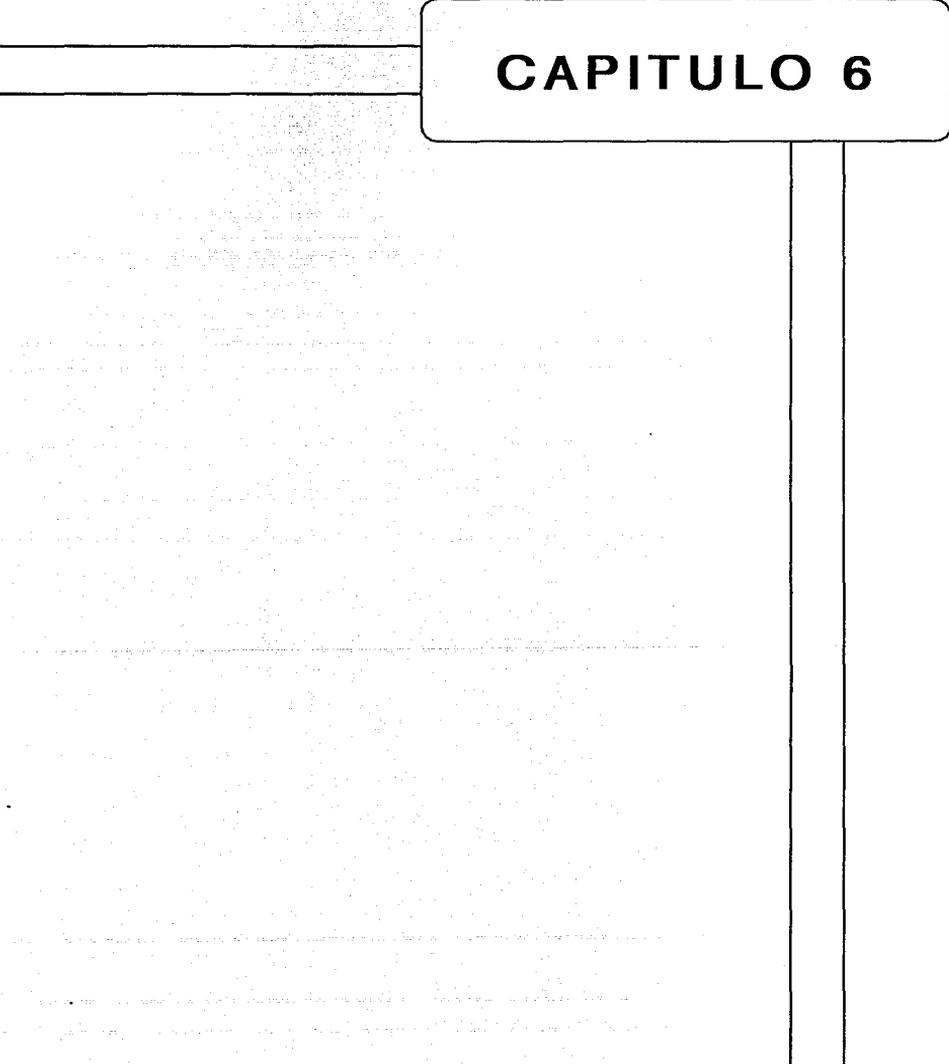
Cfr. *ibidem*, pág. 91



Luis Barragán, Plaza de los Amantes (Fraccionamiento los Clubes), 1964



Luis Durrigán; Terraza de la casa del propio arquitecto en Tsubaya, 1947



CAPITULO 6

CAPITULO 6.

DE REGRESO A LA BIDIMENSIONALIDAD.

LA OBRA DE WILHELM HEILIGER.

L.Wilhelm Heiliger nace en 1947 en Steiermark, Luxemburg, sur de Alemania. Fué estudiante de arte, filosofía, y literatura en diversas universidades de Alemania, Austria, Yugoslavia, Italia e Inglaterra. Antes de dedicarse profesionalmente al arte, se desarrolla en la literatura, escribiendo doce textos sobre psicología, literatura, y psicología del color, como "El color y la nostalgia".

Es miembro de la sociedad literaria PEN-Internacional en Londres. Durante un tiempo realizó obra gráfica en la Universidad de Ljubljana, y participó con su obra en la Bienal de Gráfica Internacional en Yugoslavia. Desde 1970 se ha dedicado a la fotografía artística y a las técnicas mixtas, alternando estos métodos de trabajo. A últimas fechas realiza fotografía de arquitectura holandesa, y prepara su segunda exposición en México, a realizarse el próximo año, y tres más en lo que resta de 1992 en diferentes lugares: Galería Wassermann, en Colonia, Alemania; Stichting Veranneman, Gent, Bélgica; y Academia de arte y diseño de Beijing, China. La revista de arte "Graphics", publicación alemana, prepara un artículo sobre su obra. Trabaja medio año en la Universidad de Palo Alto, California, lugar en donde actualmente reside.

En agosto de 1990 el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México presentó una exposición de su obra fotográfica, llamada "Dimensiones Concretas", patrocinada por diversas instituciones. Tal exposición nos acerca al análisis de su obra a través de la misma, así como por medio de los textos de presentación y diversos artículos periodísticos. Algunos otros datos fueron obtenidos por medio de una entrevista personal que logré realizar con el artista, el día 7 de junio de 1991 durante su visita a México.

La expresión plástica de Heiliger reside en las formas del mundo objetivo cercanas a sus conceptos y expresión personales. Formas que se tratan, principalmente, de las formas arquitectónicas en el paisaje urbano, debido a su inherente geometría, sus formas, volúmenes, espacios, luz, y color. Y es en México especialmente en donde Heiliger, desde hace 15 años, encontró la arquitectura más adecuada debido a los colores que se emplean en la misma, pero también debido a la potente iluminación natural en diversas regiones del país. Aunque también gusta de la arquitectura de países como Portugal, Italia y Francia, él prefiere la de México debido a las cualidades mencionadas.

A él le basta con que la arquitectura presente una volumetría destacada, austera, simple, pero de brillantes colores; ello le permite hacer un estudio del espacio, el color, y la luz. Cualidades que encuentra en la arquitectura vernácula y popular del país, pero también en las arquitecturas de vanguardia que derivan de éstas, como la realizada por los arquitectos Gutiérrez Cortina, Legorreta, y Barragán; ellos "sintetizan" las cualidades más estéticas y expresivas de la arquitectura tradicional creando insólitas construcciones que enriquecen al paisaje urbano moderno. Reinhold Misselbeck, autor del texto de presentación para la exposición "Dimensiones Concretas", nos dice: "Desde que lo moderno existe en la arquitectura, sus claras formas geométricas han inspirado a los fotógrafos a sintetizar en una superficie la concurrencia de áreas, formas y líneas para crear composiciones."¹

Heiliger busca los sitios en donde la iluminación sea especialmente nítida, como la de los estados de Sonora o Yucatán; elige las horas del día que iluminen y colorean con su luz las formas y colores

¹ Misselbeck, R., Ortiz Macedo, L., L.W. Heiliger-Dimensiones Concretas, Museo de Arte Moderno, México, cat. 62p., 1990, pág. 8.

arquitectónicos de modo fugaz, único, cambiante. Pero si hay algo relevante en su preferencia por la arquitectura mexicana, es su cromatismo. Y no se refiere, obviamente, a los colores de la arquitectura funcionalista o normada, pues éstas presentan generalmente colores opacos. Según Heiliger, "los colores son extremadamente importantes para la existencia humana, porque influyen directamente en el humor y en la estabilidad emocional. Los colores oscuros de las arquitecturas predisponen sentimientos negativos."² Busca las arquitecturas de colores singularmente claros, como los turquesas, los naranjas, los rosas, los rojos, los amarillos, los violetas, y blancos. "Algo maravilloso",- nos comenta Heiliger - "es que los mexicanos viven rodeados de esa enorme cantidad de colores y juegan con ellos; no sólo en el D.F., sino en lugares como Yucatán o Oaxaca. Yo considero que éstos constituyen una tradición que proviene de las culturas precolombinas. Los aztecas usaban mucho el color rojo. Todo esto me hace ver que la cultura mexicana hace uso de estas tonalidades y que ellas hacen felices a la sociedad. Al descubrirlos, yo también comparto esa felicidad."³

Para él la arquitectura mexicana, por sus colores, dimensiones, formas, espacios, e insólita iluminación, genera composiciones visuales geométricas que encarnan eficazmente sus conceptos estéticos y expresivos de tendencia abstracta. Sus encuadres fotográficos muestran abstracciones arquitectónicas que se alejan de la percepción descriptiva de las formas arquitectónicas; éstas recuerdan las pinturas de algunos geométricos abstractos como Still, Newman, o Nolland; pero posteriormente veremos que su obra tiene mayor relación con el arte neo-concreto.

Luis Ortíz Macedo, en su texto introductorio a Dimensiones Concretas "De la imagen al espacio visual", nos dice: "Sí, la arquitectura es el objeto primordial del cual parten sus organizaciones, pero la fragmentación de sus componentes, y el énfasis que otorga a la luz, la textura, el cromatismo, les confiere a sus imágenes un valor exclusivo e independiente, que apenas roza el complejo juego ontológico que norma el arte destinado a construir los espacios en los que discurre la vida del hombre. [La arquitectura]."⁴

Percepción casi pictórica de la realidad, Heiliger llama a sus creaciones "Pintura fotográfica", que, conceptual y formalmente dista mucho de la fotografía pintada o manipulada; para Heiliger, la cámara fotográfica "pinta" con las formas que él elige. En estas "pinturas fotográficas" no intervienen medios ajenos, ni filtros, ni retoques de color. Como él mismo nos dice, trata de comunicar la realidad tal y como la encuentra; insólitamente iluminada, geométrica, abstracta, con cualidades que a menudo pasan desapercibidas. "Una fotografía sensible," -nos dice Misselbeck,- "muestra que la luz misma posee colorido, que existen diferencias entre los colores del objeto y los reflejos, de los colores, que existen cambios de color donde nosotros, en general, sólo creemos ver sombras."⁵

La cámara fotográfica que Heiliger usa es una cámara sueca Hasselblad, con lente alemán; él piensa que la calidad de los resultados residen en un ochenta por ciento en la calidad y el tipo de lente a usar.

Declamos que sus fotografías nos muestran insólitas escenas de los elementos arquitectónicos, a tal grado que sólo tras una observación cercana, nos damos cuenta que se tratan de elementos reales, del mundo objetivo. Esa es una característica principal de sus fotografías que se resuelve como objetivo. Misselbeck nos dice: "Las imágenes de Heiliger logran un acoplamiento entre una composición y un aspecto descriptivo; son nada menos que una caminata por la angosta cresta entre una composición de imágenes abstractas, y una arquitectura fotografiada [...] La concentración con la que observa la arquitectura lleva en cierto grado a la reducción de recuerdos concretos del modelo, de tal manera que se presenta una verdadera ambivalencia de significados."⁶ La ambivalencia manejada por Heiliger recuerda la empleada por los pintores antes analizados, como un medio reflexivo y estético sobre la

² Excelsior, diario matutino, "La fotografía como arte", México, 8 de Agosto de 1990.

³ Moncada, Adriana. "El fotógrafo alemán W. Heiliger expone en el MAM" en Uno más Uno, diario; México, 10 de Septiembre de 1990.

⁴ Ortíz Macedo, Luis: "De la imagen al espacio visual", en Dimensiones Concretas, op.cit., pág. 6.

⁵ Ibidem, pág. 9

⁶ Ibidem, pág. 8.

definición del mundo objetivo y de la obra de arte. La ambivalencia plástica en la obra de Heiliger deriva de dos conceptos principales: uno, estético-psicológico, y otro, filosófico. El primero lo ubicamos en el arte concreto, pero no en el arte concreto riguroso y dogmático de sus iniciadores como Van Doesburg o el de los constructivistas rusos, sino en el de sus renovadores europeos en la década de los 60's, como V. Pasmore, Dorazio, Otto Piene, o Helnz Mack. En la mayoría de esas obras, se promueve la participación activa del espectador para "complementar" la obra. El investigador y teórico del arte Gillo Dorfles nos explica que "la obra que se halla en espera de ser completada y de una sucesiva reelaboración por parte del observador, ya se halla implícita en parte en muchas 'imágenes ambiguas' gratas a los surrealistas y los dadaístas. [Baste recordar las obras de los pintores analizados en esta tesis; Dorfles precisa en qué consisten esas imágenes ambiguas...]. El principio de la 'ambigüedad gestáltica' en el que tales obras se hallan planteadas, se trata de la posibilidad de una 'doble lectura' de un pattern visual, y constituye una de las clásicas investigaciones de la psicología de la Gestalt."⁷ Esta característica es evidente en la obra de Heiliger, y Teresa del Conde lo hace explícito en el texto referente a la obra del artista: "El arte de Heiliger es producto de un doble discurso: el visual, que determina sus selecciones (basadas en la arquitectura, pero en igual medida en la pintura) y el de la Gestalt. Este último es el que determina que sus preferencias visuales construyan algo diferente y autónomo, a partir de cosas que ya existen, como las paredes, los ángulos, el cielo, o las sombras que él encuadra con su cámara."⁸ Rudolf Arnheim, en su texto "Arte y percepción visual" analiza detalladamente la percepción gestáltica.⁹ Misselbeck nos explica las cualidades del manejo gestáltico en la obra de Heiliger: "...El observador puede 'aprender a ver' con sus obras: imaginar y reconstruir la situación real que el cuadro representa, y aprender algo sobre las peculiaridades de la imagen fotográfica y sobre la subjetividad de su percepción propia."¹⁰ Nuevos modos de percibir el mundo y de aprehenderlo; a través de su insólito esteticismo contenido y de su abstracción conatural no sólo perceptible, sino interna, substancial. Es aquí donde percibimos la aplicación o injerencia de sus conceptos filosóficos tomados del budismo Zen.

La filosofía zen no es estrictamente una filosofía ni una religión, ni tiene dogmas de ninguna clase. Es una manera de percibir, pensar, ver y actuar. El zen aprecia la vida como fluir, aceptándola en su discontinuidad y sus aparentes absurdos; tal vez en ello reside el atractivo que Occidente ha manifestado por el zen. El crítico e investigador de arte Umberto Eco nos habla sobre el zen: "...Con la autoridad de su venerable edad, esta doctrina venía a enseñar que el universo, el todo, es mudable, indefinible, fugaz, paradójico: que el orden de los acontecimientos es una ilusión de nuestra inteligencia esclerotizante, que todo intento de definirlo y fijarlo en leyes está abocado al fracaso... Pero que precisamente en la plena conciencia y en la aceptación gozosa de esta condición está la máxima sabiduría, la iluminación definitiva; y que la crisis eterna del hombre no surge porque éste debe definir el mundo y no lo logra, sino porque quiere definirlo cuando no debe hacerlo."¹¹ La filosofía zen tiende a la percepción del mundo objetivo como un inmenso campo de posibilidades significativas, incluso estéticas, posibilitándolo así como una inmensa obra artística que se manifiesta a través de sus estructuras propias (naturaleza y sus fenómenos), y también por medio de aquellas que son reflexión humana del mismo, (arte, ciencia, arquitectura) funcionando, como diría Dubuffet al describir la esencia de la expresión artística: Como "máquina para pensar, como pantalla de meditaciones y videncias." La obra del artista plástico daría paso a la contemplación, al solipsismo, o a la filosofía. La obra plástica "zen" parece entonces una contradicción; sin embargo, el hombre occidental tiende a intelectualizar y comunicar sus hallazgos más significativos y conmovedores, cuando no por medios lingüísticos establecidos, por otros medios sensibles y personales: la obra plástica. La lógica "ilógica" del zen ha favorecido la aparición de cierto tipo de poesía en Occidente; en la música, la influencia del zen se dejó ver en las composiciones casuales de John Cage. En las artes visuales, Umberto Eco nos dice que la pintura zen repulsa la simetría, pues

⁷ Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Edit. Labor, Barcelona, 1985, pág. 117.

⁸ Del Conde, Teresa: "Wilhelm Heiliger, dimensiones concretas", en *La Jornada*, diario; México, 25 de Agosto de 1990.

⁹ Ver: Arnheim, R., *op.cit.*, págs. 17-18, 79, 83, 490.

¹⁰ Misselbeck, R., *op.cit.*, pág. 9.

¹¹ Eco, Umberto, *La obra abierta*, edit. Arieli, Barcelona, 1985, pág. 254.

"La simetría representa siempre un módulo de orden, una red trazada sobre la espontaneidad; y el zen tiende a dejar crecer los seres y los acontecimientos sin reordenar los resultados ... También se valora el espacio como entidad positiva en sí misma, no como receptáculo de las cosas que en él destacan; hay en este tratamiento del espacio la presunción de la unidad del universo, una omnivaloración de todas las cosas."¹² Esas cualidades están presentes en muchas obras orientales desde el siglo XIV y XV, en las caligrafías zenistas de Tobey, y en algunas obras del arte concreto europeo. ¿No son acaso las mismas características que observamos en la obra de Heiliger? Desde el evidente rechazo de la asimetría, hasta la valoración uniforme del espacio y el volumen como estructura geométrica: en la mayoría de sus fotografías, el cielo aparece como un elemento estructural más, portador también de colores cambiantes según las horas del día y las condiciones climáticas. El enfoque que así logra Heiliger, favorece la percepción del fragmento de cielo como un sólido bidimensional más, semejante a los muros arquitectónicos fotografiados; y éstos, al revelar sus insólitas cualidades de color, luz, y forma, aparecen como fragmentos de espacio, vanos de color insustancial. Evidentemente, la fotografía es un medio óptimo para crear estas ambivalencias: Volúmenes y texturas se vuelven formas planas de color, y éstas, a su vez, parecen alcanzar la desintegración espacial. Misselbeck lo reconoce: "La realidad se desmorona en sus fotografías, se disuelve ante los ojos del espectador de múltiples maneras. Por un lado, en el grado de abstracción de la escena... Y sobre todo, en el grado de inmaterialidad del color [...]. El espacio y la superficie se neutralizan en la fotografía."¹³ En éste punto, la obra de Heiliger se asemeja también a la obra del pintor Lothar Braun, amante de la literatura zen; sólo que este último recurre a las formas arquitectónicas neoclásicas, (no siempre percibidas-representadas directamente) y a métodos pictóricos para crear obras semejantes, de tendencia contemplativa-abstracta.¹⁴

Eco define este tipo de obras dentro de un marco artístico "informal", pero "no como un abandono de la forma como condicción base de la comunicación, sino como negación de las formas clásicas de dirección unívoca",¹⁵ o lo que él llama "obra abierta": la forma como campo de posibilidades. Obras basadas en la indeterminación de su configuración, en las que el espectador se ve inducido a una serie de lecturas siempre variables. Variables, pero, por ende, no totales. Eco nos advierte que la obra abierta deberá mantener el "delicado equilibrio entre el mínimo orden permisible, y el máximo desorden."¹⁶ orden dado por el creador plástico, y que parece reducirse al mínimo, como hemos visto, en la elección específica de las formas del mundo objetivo más afines e impresionantes al observador. De no ocurrir ni siquiera esto, Eco piensa que "Igual valdría para el ojo inspeccionar libremente un pavimento y unas manchas en las paredes sin tener que llevar dentro del marco de una tela estas posibilidades libres de mensaje que la naturaleza y la casualidad ponen a nuestra disposición."¹⁷ "...Una obra es abierta mientras es obra."¹⁸ Más allá de este límite, se cedería paso nuevamente a "lo indistinto, al todo y la nada."¹⁹ Con tales consideraciones, Eco parece admitir que el hombre occidental no abraza totalmente la vitalidad incondicionada de la filosofía oriental, puesto que "el hombre occidental nunca aceptará perderse en la contemplación de la multiplicidad, sino que se perderá siempre tratando de dominarla y recomponerla."²⁰ Necesidad de trascender al explorar, encontrar y registrar nuevos fenómenos, con el propósito de hallar nuevas satisfacciones y posibilidades de desarrollo humano. En estos incentivos, Eco cree que reside el goce experimentado por el occidental cuando percibe un nuevo ordenamiento propuesto por el hombre sobre el caos original, sobre la materia. Esto sucede aún en la "obra abierta": "Reconocimiento que es fuente de placer y de sorpresa, de conocimiento cada vez más rico del mundo personal o del background cultural del autor [...] La apertura, por su parte, es garantía de un tipo de goce particularmente rico y sorprendente que persigue nuestra civilización como un valor entre los más preciosos, puesto que todos

¹²

¹³ *Ibidem*, pág. 258-259.

¹⁴ Misselbeck, R., *op.cit.*, pág. 8.

¹⁵ Cfr. Sager, Peter, *Nuevas formas de Realismo*, Ed. Alianza, Madrid, 1981, pág. 131, 132.

¹⁶ Eco, Umberto, *op.cit.*, pág. 218

¹⁷ *Ibidem*, pág. 213.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 213.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 216.

²⁰ *Ibidem*, pág. 205.

Ibidem, pág. 273.

los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir, y por consiguiente ver el mundo según la categoría de la posibilidad."²¹ La obra de arte como demostración de las insólitas posibilidades significantes de los elementos del mundo objetivo, posibilidades incluso estéticas, como la manifiesta el neo-concretismo europeo en voz de Argan: "[El arte concreto] tiende a desarrollar nuestra capacidad de valoración estética de los fenómenos... a orientar la actividad de nuestra conciencia en una dirección también estética."²²

El arte concreto, la obra zen, o la obra abierta, parecen mostrar la continuidad conceptual con aquella percepción e identificación con el mundo en devenir, en constante mutación, que manifestaron los creadores románticos del siglo XVIII y algunos pintores del paisaje urbano moderno; continuidad incluso en el carácter de la representación plástica: ambivalente e indeterminada. Pero más que ambivalentes, ahora se muestran multivalentes al pretender diversas interpretaciones que arriesgan a veces la propia autonomía de la obra, al adentrarse en los terrenos de la reflexión, la filosofía, la poesía visual, el conceptualismo, etc.

La obra de Wilhelm Heiliger es un ejemplo de la plástica (en este caso fotográfica y mixta) fundamentada en el paisaje urbano insólito que se ha enriquecido con nuevos elementos, como la arquitectura de vanguardia, pero que revisa también la arquitectura tradicional mexicana.

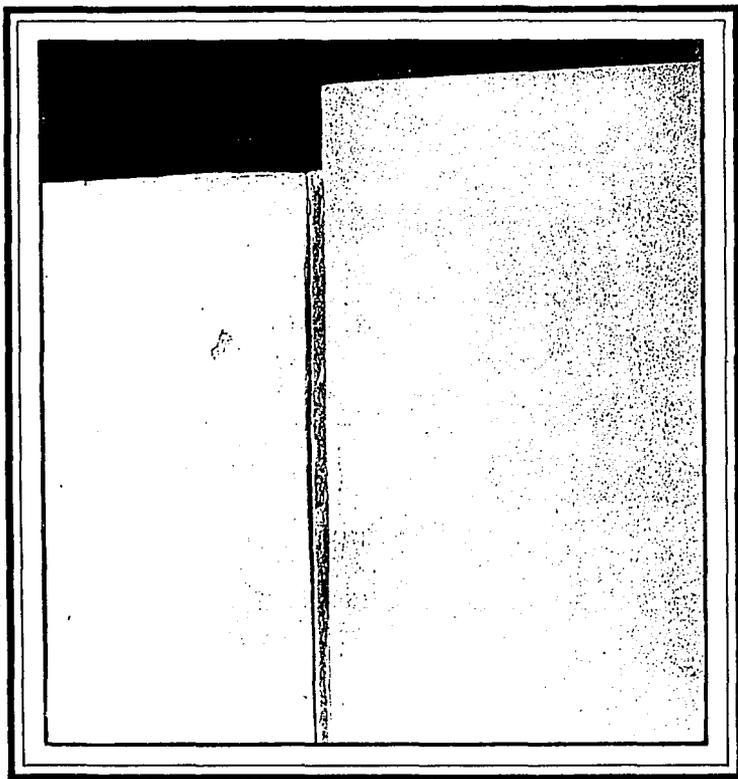
En cuanto a su obra de medios mixtos, Heiliger realiza pinto-escultura y foto-escultura; ésta última se trata de la intersección de la pintura fotográfica y el relieve escultórico; esperemos que pronto este tipo de obras puedan verse en la ciudad de México.

²¹

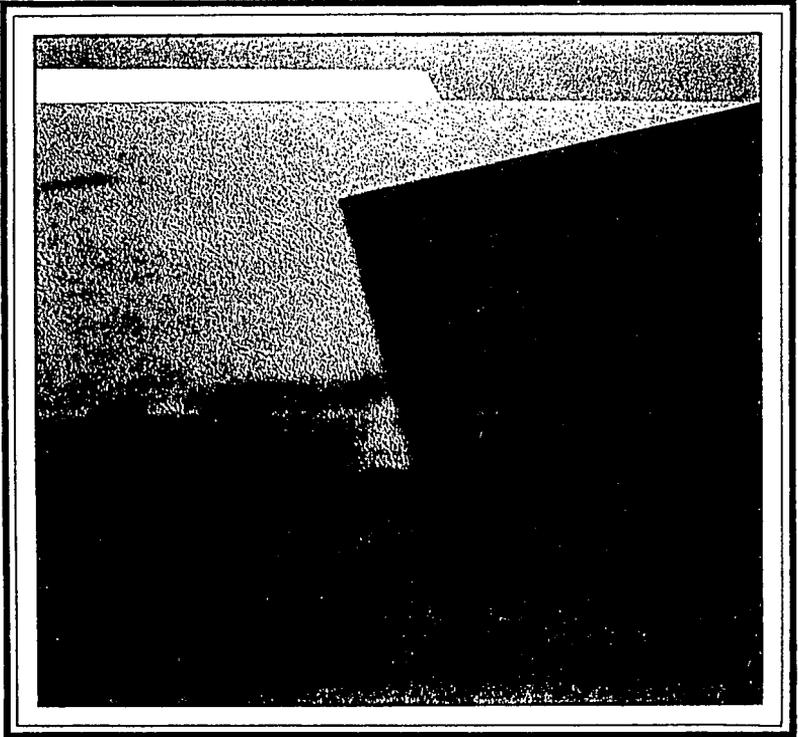
²² *Ibidem*, pág. 220-221.

Dorfles, G., *op.cit.*, pág. 115-116.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Wilhelm Helliger, Línea divisoria, México, 1988



Wilhelm Heiliger, Triángulo de sombra, México, 1990

LA OBRA DE MANUEL ALVAREZ BRAVO.

Para la gran mayoría resulta conocida la obra fotográfica del mexicano Manuel Alvarez Bravo, siendo éste uno de los mejores fotógrafos modernos, tanto por su sensibilidad creativa, su técnica, y su apreciación temática. Alvarez Bravo supo atrapar en sus imágenes las esencias mexicanas, sobrepasando las clásicas imágenes estereotipadas de nuestras costumbres y entorno, alcanzando a reflejar en múltiples ocasiones al México universal, el de la vivencia contradictoria, dramática, bella, mágica y alucinante.

Nacido en la ciudad de México, D.F. en 1902, siempre atento durante su juventud a todas las expresiones artísticas, decide experimentar con la fotografía como medio de expresión, obteniendo su primer premio en el año 1925, al participar en un concurso de fotografía en Oaxaca. Para 1929, se dedicó a hacer fotografía comercial para la revista Mexican Folk Ways, reproduciendo la obra de los grandes pintores mexicanos; esto, y el contacto paulatino con los artistas jóvenes, escritores, escultores y músicos fué enriqueciendo su sensibilidad y motivando su interés expresivo.

Su primera exposición individual fué presentada por el poeta Xavier Villaurrutia, en 1932; y en 1935, junto con el fotógrafo Henri Cartier Bresson exhibió su obra en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes. Alvarez Bravo fué contemporáneo de otros grandes fotógrafos además de Cartier-Bresson, tales como Paul Strand, Bill Brandt, Edward Weston, Tina Modotti y Eisenstein.

En 1938, cuando André Bretón visitó México, quedó impresionado con las fotografías de Alvarez Bravo, y al año siguiente montó su legendaria exposición surrealista en la Galería Renou et Colle, exhibiendo numerosos trabajos de este fotógrafo, así como 17 pinturas de Frida Kahlo. En varias publicaciones y revistas de arte se empezaron a reproducir sus trabajos, como en el "Minotauro" de París, Magazine of Art, Arte de la América Latina, entre otras. Su obra, desde entonces, empieza a ser reconocida en las principales capitales del mundo. Fué merecedor de varios premios, tales como el Premio Nacional en México de 1975, la Condecoración Oficial de la Orden de Artes y Letras de Francia en 1981, el premio Víctor Hasselblad en Suecia, 1948; y Master of Photography del ICP en Nueva York, 1987.

Su obra revela el carácter insólito de diversos fenómenos, objetos y situaciones que acontecen en nuestros paisajes; objetos y fenómenos tanto del mundo orgánico, natural, como del mundo urbano; en ellos, Alvarez Bravo reconoce el motivo de su asombro y de la representación plástica que los capture, que los haga perennes y evocativos. Xavier Villaurrutia ha dicho: "Manuel Alvarez Bravo ha fijado en impresiones imborrables [...] las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas, de seres, de objetos, de vegetales, de minerales, que la realidad superior reúne misteriosamente, y que ofrece, de pronto, a los ojos del poeta, único capacitado para verlas y sobre todo, para hacerlas ver."²³ En algunos casos, tan insólitas llegan a ser las asociaciones de objetos representados por la imagen fotográfica, que parecen haberse preparado con anticipación, pero el propio autor negaba tal posibilidad, explicando que si hubiera "compuesto" las escenas, hubiera roto la composición naturalmente dispuesta, y con ello el "ambiente" que contribuyó a impresionarlo. Teresa del Conde nos comenta: "Alvarez Bravo siempre buscó renovar en su persona la capacidad de asombro del niño, capacidad que se encuentra en la base de su proceso creativo y de su orientación cultural."²⁴

23

Villaurrutia, Xavier, et al. "Manuel Alvarez Bravo", en *Manuel Alvarez Bravo, Tercera Exposición de la Sociedad de Arte Moderno*, SEP, México, Julio 1945, pág. 21.

24 Del Conde, Teresa: *Mucho Sol: Manuel Alvarez Bravo*, Ed. Fondo de Cultura Económica, colección Río de Luz, México, 1989.

Como Heiliger, Alvarez Bravo encontró en el mundo objetivo los fenómenos y objetos específicos, paralelos a su naturaleza expresiva y conceptual; encuentros que a cada momento lo impactaron y motivaron expresarse plásticamente, a describir sus hallazgos del mejor modo posible. Más que en la arquitectura, Alvarez Bravo encontró lo insólito en determinados acontecimientos urbanos y naturales que resultaron novedosas e igualmente insólitas imágenes fotográficas. Como ejemplo, mencionemos las estatuas observadas por Alvarez Bravo. "Cuando André Bretón vino a México -recuerda Lola Alvarez Bravo- se impresionó mucho por la forma en que Manuel captaba anuncios o estatuas, por su forma de abstraer la 'vida móvil aparente' y 'ambientar una vida estática pero bella', que se producían alrededor nuestro y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos."²⁵ Las condiciones en las que Alvarez Bravo captó estas esculturas antropomorfas, resultan muy semejantes a las captadas por el pintor Giorgio de Chirico: Angeles (esculturas que representan las figuras de los angeles de la tradición católica) transportados por un camión de rellenas, semejan verdaderas apariciones luminosas (al parecer están hechos de mármol o yeso, y reflejan una intensa luz que parece provenir del ocaso o del amanecer) contrastando con un entorno rudo y gris. Otro ejemplo es "La de las Bellas Artes", que no es sino una de las esculturas alegóricas ubicadas frente a los muros exteriores del palacio de Bellas Artes, pero captada en un momento antes de su colocación, envuelta aún en costales, en un acercamiento en donde apreciamos su medio rostro sobresaliendo de los costales, con sus grandes ojos abiertos que parecen los de un ser vivo, haciéndonos dudar de su naturaleza verdadera.

También podemos mencionar a los "Maniqués riendo", un grupo de siete maniqués exhibiendo ropa en algún tianguis ciudadano, pero que por sus bellas caras femeninas, sonrientes, y su ubicación predominante en la imagen, parecen "cobrar conciencia" de su condición de ocasionales modelos fotográficos. Todas estas son imágenes que re-presentan momentos insólitos e inquietantes de la realidad objetiva, debido a la tensión de los significados habituales de cada objeto. Otro ejemplo es el que relata Ida Rodríguez Prampolini: "Cuando Alvarez Bravo descubre tres hombres hablando junto a una estatua recostada, con un edificio atrás que cierra la composición en el plano del fondo, el resultado de esta realidad del 'azar cotidiano' cobra en su placa una alucinante atmósfera emparentada con la obra de De Chirico."²⁶

Varlando un poco el ámbito, Manuel Alvarez Bravo también encontró semejantes condiciones en elementos orgánicos, como los restos de un tronco de árbol, aún en pie, al frente de un maíz; el tronco, por sus devastadas formas semeja el cuerpo de un hombre en amenazante postura, lo que seguramente despertó "la imaginación de la gente", es decir, diversas significaciones excepcionales, mágicas o metafísicas, en los habitantes o viajeros observadores; el título así lo sugiere: "Y por las noches gemía".

Algo semejante percibió Alvarez Bravo en otra escena que tal vez para otros pasó desapercibida, escena que apreciamos en "Límites en el paisaje", en donde un simple bloque de concreto, de forma irregular, se muestra pintado de blanco para fines de señalamiento; pero su peculiar forma y ubicación le dan la apariencia de un individuo pequeño o hincado, como si fuese la aparición fantasma de un monje en actitud orante.

En menor grado, la arquitectura ofrece a Alvarez Bravo situaciones discordantes; pero en ella encuentra a menudo elementos estéticos y emocionales con los cuales conforma sus imágenes. Tal es el caso de fotografías como "Carnaval", "La casa del perro", "Paisaje inventado", o "La Marfa". En estos ejemplos, la fachada arquitectónica ocupa un lugar primordial, no sólo como telón de fondo, sino como contenedora de formas bidimensionales en equilibrio compositivo. La arquitectura parece reforzar la idea de solidez e intemporalidad que Alvarez Bravo buscaba lograr por medio de su cámara. Teresa del Conde nos dice: "Lo frontal, para Bordieu, significaba lo eterno, por oposición a la profundidad ... [Las imágenes de Alvarez Bravo] son como los entablamentos clásicos a los que no puede añadirse una sarta más, ni suprimirse una metopa o modificarse el ancho del arquitrabe."²⁷ Así, cada elemento de sus escenas está en el lugar adecuado, construye una imagen inamovible y equilibrada, casi arquitectónica.

²⁵

Museo de Arte Moderno, *Manuel Alvarez Bravo. Exposición-Homenaje*, INBA, cat. Cultura/SEP., Dirección de Artes Plásticas, . . . México, 1982.

²⁷ Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, U.N.A.M., México, 1969, pág. 59.

. Del Conde, Teresa, *Mucho...*, pág. 7.

El mismo Alvarez Bravo expresó: "La palabra cortar no es buena. Es mejor decir componer. Yo no corto mis visiones, se quedan como las percibí."²⁸

Las ventanas son un elemento arquitectónico igualmente apreciado por Alvarez Bravo, tanto por su riqueza formal como por sus múltiples significaciones. Del Conde nos da su opinión: "Uno de sus autores predilectos es Heráclito, tal vez por eso la ventana abierta al devenir del mundo, o limitando el espacio externo, es un elemento que privilegia a un número considerable de sus fotos, ya se trate de lo que se ve desde ella, o de la ventana como el elemento imprescindible en determinada composición."²⁹ Este es el caso de fotografías como "Retrato con marco", "La María", "La hija de los danzantes", o "Ruina de Ruinas". A lo largo de esta lectura, tal vez resulte evidente ya reconocer el empleo de la ventana arquitectónica como uno de los elementos indispensables del paisaje urbano insólito. La hemos encontrado desde la creación romántica, cuando se abre ante lo inabarcable: la pintura como ventana; en la pintura del Quattrocento como inquietante representación del espacio interior; en la pintura metafísica, cuando enmarca y da solidez a un espacio Inmaterial, ya sea interior o exterior, elemento ambivalente y desconcertante; o en la pintura de Hopper, en donde se constituye como frontera o límite expresivo entre lo subjetivo y lo objetivo, entre luz y sombra, entre el dominio de lo conocido y el inquietante azar.

Los objetos y fenómenos hasta ahora mencionados como preferidos por Alvarez Bravo, abordan la esfera de lo insólito principalmente debido a su contexto, a veces contradictorio, a veces indefinido, pero siempre presentan su naturaleza reconocible: esculturas, casas, maniqués, árboles, etc.

Pero en otras pocas ocasiones Alvarez Bravo también eligió imágenes en donde los propios objetos suspenden su apariencia reconocible, volviéndose abstracciones formales del agrado del fotógrafo. Estas imágenes son por lo general tomas cercanas de diversos objetos, tales como troncos de árbol, rocas, magüeyes, herramientas, muros, y hasta figuras humanas y desnudos.

Esto nos recuerda los enfoques de formas aisladas que ejecutaba Sheeler sobre las maquinarias, conformando imágenes abstractas fotográficas que después reproducía en pintura. Este recurso, como hemos visto, puede volver insólito casi cualquier elemento cotidiano, pero estas imágenes pierden una considerable eficacia expresiva y el mérito de representar lo insólito desde nuestra visión cotidiana, normal.

Otro fenómeno natural que contribuye a la representación de las imágenes insólitas vistas por Alvarez Bravo, es la luz. Luz potente cenital y en menores ocasiones crepuscular o matinal. Esto se debe a que tal iluminación permite revelar hasta las mínimas salientes y volúmenes, provocando además pesadas sombras. Para su fotografía en blanco y negro esto era esencial, pues genera una diversidad de medios tonos, blancos y negros, que dan riqueza a las imágenes. Alvarez Bravo mostró una sensibilidad que le hacía preferir la luz de diferentes ámbitos; en sus propias palabras: "La luz tiene sus tipicidades. No es lo mismo el sol en Yucatán que en Chihuahua o que en el Estado de México. Ni es lo mismo la aurora que el crepúsculo."³⁰

Podemos darnos cuenta que para Manuel Alvarez Bravo, la aprehensión de fenómenos u objetos significativos, a veces de carácter irrepetible, únicos, fué de mucha importancia; atrapar y recrear estos hechos exigía un medio plástico perenne, inmediato y descriptivo. Seguramente por ello eligió la fotografía como medio para lograrlo. Diego Rivera comentó al respecto: "Cuando él [Alvarez Bravo] sintió necesidad de expresarse en plástica, no fué por accidente que escogió la fotografía como medio. La técnica rigurosa y precisa de ésta era sin duda aquella que menos amenazaba interponerse entre su sensibilidad y la obra."³¹ Rivera nos enfrenta ahora con un aspecto controversial: ¿Hasta qué punto sus obras fotográficas son sus obras? ¿En dónde reside su propuesta plástica personal? Yo creo hallar razones que le aseguran un valor plástico y artístico a su obra, y ahora las expondré. Ciertamente Alvarez

²⁸

²⁹ *Ibidem*, pág. 94.

³⁰ *Ibidem*, pág. 7.

³¹ *Ibidem*, pág. 13.

³¹ Rivera, Diego: "Manuel Alvarez Bravo", en Manuel Alvarez Bravo, tercera..., pág. 18.

Bravo no se caracteriza por manipular los motivos fotográficos que percibe, ni por deformar sus imágenes con procedimientos técnicos. Esto que a primera vista parece impropósito, revela en cambio la aportación original de buscar, encontrar y representar los fenómenos u objetos más significativos e impresionantes para él, aquellos con los que mejor expresa sus conceptos y emociones, volviéndose así en sus objetos plásticos. Objetos de la realidad cotidiana que, en algunos momentos presentan características insólitas ya sea por interrelaciones de diversos sentidos, por sus significaciones extralógicas (mágicas o míticas), o por su aparente equilibrio plástico de carácter efímero, único.

Tales constantes dan unidad a todo su trabajo; en palabras de Teresa del Conde: "...Tales entrelaces que componen la manera singular en que una cosa dada y conocida forma una imagen diferente, son las que generan las transcripciones conseguidas a partir de un punto de vista único, caracterizan lo que pudlra denominarse 'una de las constantes estilísticas' en el arte de Manuel Alvarez Bravo."³² Recapitulando, su labor es poética, pues sin deformar la realidad objetiva encuentra su lado trascendente, expresivo y estético, a través de sus momentos insólitos.

Pero mejor aún es que, al ser coincidentes en su persona, los supo expresar. En los diferentes ejemplos que hemos revisado de la obra de los pintores del paisaje urbano insólito, nos dimos cuenta que cada autor buscó promover en el espectador por medio de sus representaciones los conceptos y sensaciones experimentados por él mismo ante aquello que lo ha impresionado; en el hecho de lograrlo reside una de las facultades de la creación artística.

La obra fotográfica de Alvarez Bravo parece alcanzar iguales cualidades plásticas. En el texto de presentación a la exposición-homenaje que le hizo el Museo de Arte Moderno de México en 1982, encontramos: "Alvarez Bravo reeduca nuestros sentidos, ayuda a entrever, a intuir, a complementar una y otra vez, agotados los recursos literarios, la elocuencia del tema o la persuasión de las escenas mexicanas. Nos empuja a la desnuda comprensión de las imágenes."³³ Y no pueden ser más lúcidas y precisas las palabras de Ida Rodríguez al definir la obra del fotógrafo: "Las fotografías de Manuel Alvarez Bravo no son ni documentales ni experimentales, son una ventana abierta a un mundo mágico, desolador, absurdo, pero siempre eminentemente poético y sugerente."³⁴ Mundo que si nos proponemos buscar lo encontraremos, como Alvarez Bravo, en nuestro país, incluso en nuestro propio paisaje urbano, paisaje insólito.

³²

³³ Del Conde, Teresa, Mucho..., pág. 7.

³⁴ Museo de Arte Moderno, op.cit.

• Rodríguez Prampolini, Ida, op.cit., pág.59.



Manuel Alvarez Bravo, Angeles en Camión, 1930



Manuel Alvarez Bravo, Límites en el paisaje, 1970

UN VASTO CAMPO DE INVESTIGACION VISUAL Y PLASTICA. CONCLUSIONES.

Ahora corresponde revisar dos aspectos que creo necesarios para completar este trabajo. Aspectos perceptibles en la revisión de la obra de los dos artistas anteriores: Ambos, fotógrafos; ambos, descubridores de un paisaje urbano insólito común, el de nuestro país. Y no creo que se trate de una doble casualidad.

Desde el desarrollo modernista, la realidad visible se fué separando de la esfera del arte, el cual fué instituyendo su propia realidad. La abstracción artística buscó cada vez más su autonomía, alcanzando cumbres como el constructivismo ruso o el neoplasticismo holandés. La realidad visible había quedado relegada a la percepción cotidiana o a su investigación científica, negándole su potencial como material artístico. Se pensaba que la representación realista del mundo objetivo resultaba vana y obsoleta, viéndose con recelo sus incipientes apariciones; de esto hablamos hablado ya en Realismo Mágico y Modernidad (Cap.2); pero ahora cabe agregar que el desarrollo de la fotografía se insertó en ese malentendido modernista.

La fotografía parecía erigirse como único medio eficaz de la representación objetiva de la realidad, "liberando a la pintura de la obligación de la objetividad"³⁵, en palabras del fotógrafo norteamericano Edward Steichen, organizador de la primera exposición de los artistas modernistas europeos en Nueva York, 1913. Realismo pictórico y fotográfico parecían volverse métodos reaccionarios; ahí reside uno de los grandes prejuicios de la modernidad que aún ahora nos alcanza ocasionalmente. Generalmente sabemos que manejar un arte abstracto alejado de la realidad visible tradicional no significa haber alcanzado una nueva realidad pura y liberada de referencias con las formas visuales del mundo; pero también sabemos que manejar un arte realista tampoco significa la copia impersonal, carente de propuestas plásticas o visuales de trascendencia. En la actualidad podemos reconocer formas del realismo que se constituyen como verdaderos métodos plásticos personales tan plenos y eficaces como cualquier método abstracto. Una de estas formas de realismo es el realismo mágico, realismo de lo insólito. Reconozcamos también que la pintura no es el único medio plástico para manejarlo: La fotografía se muestra como medio eficaz por sus propias cualidades: inmediatez, precisión, autenticidad. Medio realista para la representación de hechos y objetos insólitos portadores de los conceptos y emociones del artista plástico; interioridad objetivada.

Vimos que Helliger descubre y representa por medio de su obra fotográfica una insólita realidad urbana: arquitectura abstracta y sintetizada semejante a la que contempló y representó Sheeler por medio de sus fotografías y pinturas. Alvarez Bravo también descubre y representa por medio de la fotografía otra insólita realidad urbana: Irónica, mágica y absurda, semejante a la contemplada y representada por De Chirico y Hopper.

No creo que la diferencia de medios plásticos confiera mayor o menor validez a las expresiones revisadas, pues todas alcanzan sus objetivos: la representación del paisaje urbano insólito. Por ello

35

.Sager, Peter, op.cit., pág. 26.

debemos ver en la fotografía un medio igualmente eficaz en esta tendencia, ya sea como forma artística en sí misma o como medio de apoyo visual para la elaboración pictórica, como ocurrió con Sheeler.

Seguramente los nuevos artistas del paisaje urbano insólito deberán revisar no sólo las técnicas complementarias antes mencionadas (pintura y fotografía), sino las diversas técnicas visuales y plásticas tanto tradicionales como modernas con el fin de encontrar aquellas que conformen mejor sus expresiones.

Ahora quisiera aclarar la otra aparente casualidad en la obra de los dos fotógrafos revisados: Lo insólito lo encuentran en nuestro propio país, en diversos sitios no sólo naturales (de suyo imponentes) sino urbanos.

México ¿Es acaso el México surrealista visto por Bretón? Más que surrealista yo diría realista, pero realista mágico o insólito. Ida Rodríguez no explica cómo "Bretón es tocado por lo que México tiene de vivencia extraña, mágica, contradictoria, alucinante, única. La eterna sorpresa, el encuentro con los contrarios, la paradoja continúa, la unión de lo más dispar, la incongruencia cotidiana del país, las imágenes estupefacientes, alocadas, extrañas."³⁶

Recordemos que los elementos de lo irracional, lo ilógico, fueron invocados por el surrealismo a través de las imágenes subconscientes del individuo: los sueños y el automatismo psíquico pretendían despertar la parte olvidada y subestimada por el hombre moderno; los surrealistas europeos creyeron en esta necesidad. Pero bien sabemos que la cultura mexicana se identifica desde sus orígenes prehispánicos con la vivencia mágica, irracional, metafísica; vivencia esencial y cotidiana. Y es quizá por ser cotidiana la vivencia de un mundo fantástico, cruel, irreal, extravagante, que el artista mexicano no busca hacerlo explícito o no lo reconoce. En este hecho, Ida Rodríguez encuentra una de las razones de la débil y tardía asimilación del surrealismo por parte del artista mexicano: ¿Cómo asimilar como programa (artificial) lo que es vivencia natural? En palabras de la investigadora: "En los surrealistas...la insurrección de la realidad fué provocada, de ahí el nacimiento del 'objeto surrealista'. En México la realidad del exterior, los objetos, viven en eterna subversión. El proceso natural de identificación con el objeto mágico en la cultura europea era imposible; los mexicanos, por el contrario, estamos inmersos en esa relación y, muchas veces tenemos que luchar conscientemente para no actuar con el sentido mágico que prevalece en nuestra cultura y que hace tan difícil nuestra cabal integración a la civilización racional, mecanizada, científica, que es la vigente en nuestro siglo XX."³⁷

La mentalidad mexicana actual parece no haber aceptado del todo una identidad fundada en lo diverso y lo complementario. "En un país donde las diferencias geográficas, de clase social, de idiomas y dialectos, de recursos económicos, de razas, de cultura, es lo primero que se percibe, es imposible hallar esos denominadores comunes que encontramos en otros conglomerados humanos más congruentes y menos variados. La enorme diversidad y riqueza de realidades distintas y vivas, es quizá la más obvia característica que da origen a ese ser que llamamos México."³⁸ Lejos de ser un defecto o carencia esto puede conformar una variedad expresiva plástica motivada por los diversos y constantes hallazgos insólitos; la narrativa mexicana ha descubierto ya esa cualidad y la explota, no así en su totalidad las artes visuales.

Podría suponerse que sólo los observadores sensibles y artistas plásticos venidos del exterior descubren tal diversidad, llegando a encontrar en ella una influencia positiva en su educación visual o inclusive las formas específicas para expresarse individualmente. Y es que en muchas ocasiones ellos nos han demostrado los valores que hemos desatendido a pesar de tenerlos tan cerca. Entonces ¿Por qué no revisar nuevamente nuestro entorno tan aparentemente trivial? ¿Por qué desaprovechar material tan disponible? Sólo en pocos casos tal revisión por parte del artista plástico mexicano ha motivado un desarrollo plástico consistente, como ha sido la obra de Manuel Álvarez Bravo; algunos pintores mexicanos han demostrado sus hallazgos en pinturas que representan diversos paisajes insólitos, aunque

³⁶ Rodríguez Prampolini, Ida, op.cit., pág. 44.

³⁷ Ibidem, pág. 95.

³⁸ Ibidem, pág. 94.

predominantemente naturales; entre ellos están Ixca Farías (1874-1948), Francisco Goitia (1882-1960), y Carlos Orozco Romero (1898-). Pero generalmente se tratan de expresiones casuales, aisladas de la propuesta pictórica principal. Y casi nula resulta la revisión y representación del paisaje urbano actual como posible fuente de lo insólito.

Es innegable que el hiperrealismo, el neomexicanismo, el neoprimativismo e incluso el surrealismo actuales confirman que la disposición hacia lo fantástico y maravilloso sigue vigente en la plástica mexicana, alimentándose del carácter insólito de la vivencia diaria. Pero evidentemente se ha descartado al paisaje urbano como proveedor de tales cualidades. Ciertamente el concepto urbano está presente en la obra de reconocidos artistas plásticos mexicanos actuales como Cauduro, Gabriel Macotela, Alberto Gutiérrez y otros más. Però las cualidades plásticas y expresivas que puede ofrecer la simple representación naturalista o figurativa del insólito (hasta el momento, trivial) paisaje urbano han sido descurdadas.

Esta doble ausencia de revisión y representación del paisaje urbano insólito quizá se debe al hecho que ya hemos citado: el desinterés e indiferencia ante el entorno "común". Aunque, sinceramente, no creo tan difícil descubrir lo insólito dentro de nuestro propio país; simplemente basta recorrer sin prejuicios y con ánimo disponible esa diversidad que sabemos nos rodea, ya sea en nuestro propio Estado o en aquellos otros que nos han atraído pero que no acabamos de revisar, de admirar. Y si ese recorrido no basta para encontrar un paisaje insólito e identificatorio, quizá permita valorar, a nuestro regreso, las cualidades de nuestro lugar de origen, lugar ya no tan común. Tras el desinterés por revisar el propio paisaje tal vez esté, como piensa Ida Rodríguez, nuestra renuencia a reconciliarnos e identificarnos con un ámbito diverso, contradictorio, indefinible.

A nivel formal, la ausente representación de estos paisajes quizá se debe a que aún se padecen los prejuicios heredados de la modernidad en relación al arte de la representación naturalista y figurativa. Y otra probable causa es que desconozca esta tendencia plástica, sus cualidades y limitaciones. Ya hemos visto también que la identificación del artista con las formas de determinado paisaje urbano insólito promueve una sólida y duradera expresión plástica, abarcando una amplia gama de expresiones emocionales y conceptuales; representaciones que permiten recrear y promover sensaciones diversas tales como:

Asombro,	goce estético,	Indefensión,
nostalgia,	consuelo,	tensión,
inquietud,	satisfacción,	insatisfacción,
anhelo,	embelezo,	libertad/opresión,
curiosidad,	intimidad,	reticencia.

Sensaciones ligadas a varios conceptos que el artista relaciona con el paisaje contemplado, y que posteriormente maneja de modo más consciente; conceptos tan variados como:

Mirada primigenia o pura,	espiritualidad,
enigma,	religiosidad,
Infinitud,	heroísmo,
misterio,	armonía clásica/anhelo romántico,
mito,	orden/caos,
Intemporalidad,	enajenación/interiorización,
cosmovisión mágica,	contemplación,
automatización,	dualismo,

abstracción,	contradicción,
artificio,	creatividad,
ilusión/desilusión,	imaginación,
ironía,	sublimación,
indeterminación,	zen,
presagio,	azar.

Evidentemente estas listas pueden ampliarse según los hallazgos y representaciones del artista plástico contemporáneo.

Si en algo contribuye este trabajo de tesis a la definición de esta posibilidad expresiva para el artista actual, tal vez sólo corresponda a éste realizar la revisión propuesta: La de las diversas características del paisaje urbano con tal de que encuentre aquellas insólitas e impresionantes con las que pueda conformar su expresión personal.

Proponer la revisión y/o representación de un paisaje específico sería limitar el campo de investigación y expresión del artista interesado en esta tendencia. Por ello sólo me limitaré a citar algunas características generales que quizá motiven a emprender esa exploración personal. En el texto anexo citaré mis propias experiencias perceptivas y plásticas resultantes de la revisión de un paisaje urbano específico e insólito: La ciudad de Puebla.

Es posible encontrar en casi cualquier Estado de la República Mexicana una diversidad urbana que puede albergar lo insólito en:

- La aparición de nuevos estilos arquitectónicos con sus particulares propuestas formales y conceptuales;
- la confrontación de esas nuevas obras con las formas arquitectónicas tradicionales y aquellas otras monumentales y/o antiguas;
- la propia arquitectura antigua y sus diversos estilos;
- la presencia singular de formas o estilos arquitectónicos marcadamente diferentes a los de la arquitectura generalizada, como pueden ser:
 - La arquitectura religiosa,
 - la arquitectura fabril,
 - la arquitectura vernácula,
 - la arquitectura de vanguardia, que sintetiza diversas referencias plásticas.
- la Interacción del ciudadano con su paisaje urbano;
- la unicidad de la luz solar en cada región del país y sus variaciones según las estaciones del año;
- la renovación sistemática o casual de los colores en la arquitectura tradicional o monumental; la variación de estos colores;
- las ruinas arquitectónicas; su Integración o aislamiento de la urbe actual;
- la singular presencia de la flora urbana, naturaleza que sobrevive en nuestras urbes en ocasiones como útil reserva ecológica, pero cada vez más como elemento convencional, decorativo.

Material visual y plástico que puede y debe ampliarse con los elementos seleccionados por cada artista del paisaje urbano insólito.

BIBLIOGRAFIA.

- ACHA, J., SALAS PORTUGAL, A., et al.: Luis Barragán ensayos y apuntes para un bosquejo crítico, comp. Roberto Littman, Museo Rufino Tamayo, A.C., México, 1985.
- ARNHEIM, R.: Arte y percepción visual, Ed. Alianza, Madrid-España, 1989.
- BRAGHIERI, G.: Aldo Rossi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona-España, 1989.
- BRIGANTI, G.: Pintura Visionaria y Fantástica, Ed. Fabri, Milán-Italia, 1989.
- CAMON AZNAR, J.: Pintura Moderna, v. I y V, Ed. Plaza & Janés, España, 1977.
- CURTIS, W.: "Laberintos Intemporales", en Vuelta, v. 13, No. 147, Febrero de 1989, México.
- DAVIDSON, A.: The story of American Painting, Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York, E.U.A.
- DEL CONDE, T.: Mucho Sol-Manuel Alvarez Bravo, Ed. Fondo de Cultura Económica, colección Río de Luz, México, 1989.
- DEL CONDE, T.: "Wilhelm Heiliger-dimensiones concretas", en La Jornada, diario matutino México, 25 de Agosto de 1990.
- DORFLES, G.: Últimas tendencias del arte de hoy, Ed. Labor, Barcelona-España 1985.
- ECO, U.: La obra abierta, Ed. Ariel, Barcelona-España, 1985.
- GIMFERRER, P.: Giorgio de Chirico, Ed. Polígrafa, Barcelona-España, 1988.
- GOODRICH, L.: Edward Hopper, Ed. Abrams, Nueva York-E.U.A., 1971.
- GONZALEZ, A., SERRALER, F.: Escritos de Arte de Vanguardia, 1900-1945, Ed. Turner, Madrid-España, 1979.
- HONOUR, H.: El Romanticismo, Ed. Alianza, Madrid-España, 1984.
- JENKS, CH.: Post-Modernism, the new classicism in art and architecture, Rizzoli Internacional Publications Inc., Nueva York-EUA, 1987.
- LAHUERTA, J.J.: 1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras, Ed. Anthropos, Barcelona-España, 1989.
- LEVIN, G.: Edward Hopper, the art and the artist, W.W. Norton & Co., Nueva York-E.U.A., 1980.
- MARCHAN FIZ, S.: Contaminaciones figurativas, Ed. Alianza, Madrid-España, 1984.
- MENTON, S.: "El realismo mágico en la pintura y en la literatura de tres continentes, 1918-1978.", en La semana de Bellas Artes, INBA, No. 117, México, 27 de Febrero de 1980.
- MISSELBECK, R., ORTIZ MACEDO, L.: L.W. Heiliger-Dimensiones Concretas, cat. 62 pp., Museo de Arte Moderno, México, 1990.
- MONTANER, J.M.: "Luis Barragán:", en Artes, No. 16, Centro de Investigaciones Artísticas y Culturales, A.C., México, 1990.
- MONCADA, A.: "El fotógrafo alemán W. Heiliger expone en el M.A.M.", en Uno más Uno, diario matutino, México, 10 de Septiembre de 1990.
- MURRAY, P. Y L.: Diccionario de Arte y Artistas, Instituto Parramón Ediciones, Barcelona-España, 1978.
- Museo de Arte Moderno.: Manuel Alvarez Bravo, exposición-homenaje, cat. Cultura/SEP, dirección de Artes Plásticas, México, 1982.

- PAZ, O.: Sombra de Obras, Ed.Seix-Barral, México, 1983.
- PONIATOWSKA,E.: Todo México, Ed.Diana, t.I, México, 1991.
- PORTER,T.: Color Ambiental, Ed.Trillas, México, 1988.
- READ,H.: Imagen e Idea, Fondo de Cultura Económica, breviaríos No.127, México, 1980.
- RODRIGUEZ P.,I.: El surrealismo y el arte fantástico de México, UNAM, México, 1969.
- SAENZ,O.: Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1990.
- SAGER,P.: Nuevas formas de Realismo, Ed.Allanza, Madrid-España, 1981.
- SUBIRATS,E.: La flor y el cristal, Ed.Anthropos, Barcelona-España, 1986.
- TAFURI,M.: La esfera y el laberinto, Ed.Gustavo Gill, Barcelona-España, 1984.
- TAPIES,A.: Arte abstracto y arte figurativo, Ed.Salvat, Barcelona-España, 1979.
- THEROUX,A.: "Edward Hopper's Cape Cod", en Art & Antiques, v.VII, No.I, México, Enero de 1990.
- TROYEN,C. y HIRSHLER,E.: Charles Sheeler: Paintings and Drawings, Ed.Little Brown & Co., Boston-E.U.A, 1987.
- TSUJIMOTO,K.: Images of América, cat. Museo de Arte Moderno de San Francisco, Seattle & London, San Francisco-E.U.A., 1982.
- VILLAUURUTIA,X., RIVERA,D,et.al.: "Manuel Alvarez Bravo", en Manuel Alvarez Bravo, tercera exposición de la Sociedad de Arte Moderno, cat. SEP, México, 1945.

OTROS TEXTOS DE APOYO :

- MARCHAN FIZ,S.: La estética en la cultura moderna, Ed.Gustavo Gill, Barcelona-España, 1982.
- MENTON,S.: El cuento hispanoamericano, Ed.Fondo de Cultura Económica, colección Popular, No.51, México, 1986.
- MONREAL,L.: Obras Maestras de la Pintura, t.VIII, Ed.Planeta, España, 1979.
- Museo Nacional de Arte: Modernidad y Modernización en el arte Mexicano, 1920-1960, cat.INBA-CNCA, México, 1991.
- SCHMIED,W.: Neue Sachlichkeit und magischer realismus In Deutschland, 1918-1933, Hannover, 1969.

EXPERIENCIAS DE DESARROLLO PLÁSTICO PERSONAL A PARTIR DE LA REVISIÓN DE UN INSÓLITO PAISAJE URBANO.

La descripción que a continuación hago de los elementos insólitos descubiertos tras la revisión de mi propio paisaje urbano, así como de los modos en que han sido representados, no intentan mostrarse como una conclusión definitiva y ejemplar. Se trata tan sólo de la consecuencia lógica del proceso de investigación narrado en el Prólogo, una experimentación que quizás auxille de algún modo al artista interesado en expresarse por medio del paisaje urbano insólito.

Las formas más impresionantes que descubrí a mi regreso a la ciudad de Puebla y que motivaron la representación plástica, fueron primero que nada las nuevas "plazuelas": pequeños parques ubicados en el centro de la ciudad, diseñados sobre los espacios dejados por la demolición de estaciones gasolneras, y que respetan la arquitectura antigua aledaña, es decir, sus muros. Muros que han sido repintados y que muestran elementos arquitectónicos desconocidos para la mayoría al haber estado ocultos por las construcciones antes ahí presentes; elementos que ahora muestran una inusitada presencia: Ventanas tapladas, vanos y arcos ciegos, contrafuertes, cornisas, fachadas a desniveles. Pequeños huecos o soportes para apoyos constructivos, y otros elementos más. Objetos arquitectónicos que parecen dispuestos sólo para su observación, pues no ejecutan ninguna función. Estos elementos me recordaron las arquitecturas contempladas por Giorgio de Chirico, percibidas como formas nostálgicas e incompresibles en el presente que las admira en un sentido puramente formal, abstracto.

Otro caso semejante es el de la arquitectura antigua que abarca una amplia extensión cercana al boulevard Héroes del 5 de Mayo. Más que nada se trata de restos de arquitectura colonial semejantes a los antes mencionados, con la diferencia de que presentan muros más amplios y altos, así como toscas texturas que se han ido formando a través de los sucesivos encalados y repintados. Texturas que se asemejan al cartón o papel utilizado en las maquetas y artesanías; arquitecturas "de papel" como grandes escenarios para eventos olvidados o desconocidos. Todas esas ruinas destacan por la constante renovación del color, que busca semejar la paleta tradicional empleada para estas formas: Amarillos, ocres, tierras, rojos, y el color blanco para destacar ventanas, arcos y cornisas.

Estos elementos muestran una mayor riqueza visual con un tipo de luz específica. Luz matinal o crepuscular, y preferentemente la luz del período invernal en este Estado, pues resulta más nítida y mejor orientada hacia sus formas.

En menor grado he revisado los muros arquitectónicos de esas ruinas así como los de la arquitectura vigente; la observación fragmentaria de esos muros me ha permitido encontrar verdaderas escenas abstractas y pinturas circunstanciales que el hombre, el tiempo, y los fenómenos naturales han creado; también en este menor grado de interés he revisado algunos elementos naturales como la flora urbana, los árboles y plantas que sobreviven en esta urbe; y coincido con la observación que hiciera Hopper sobre la artificialidad que estas formas presentan bajo determinadas circunstancias.

Pero lo que ha motivado principalmente mi expresión pictórica es la espacialidad de la arquitectura antigua y en menor grado la moderna. La insólita geometría circunstancial que muestran ambas arquitecturas, así como sus ocasionales efectos visuales tales como falsas perspectivas que promueven la percepción bidimensional, o inclusive la desintegración espacial debido a los colores y las formas.

En cuanto al color, mis trabajos recientes tal vez no muestren una coherencia o unidad, y quizá se deba a que están en función de la forma representada, esa sí con cierta unidad. Planos de color independientes que se diferencian también por sus texturas. Me interesa trabajar las texturas debido a la semejanza matérica y visual que encuentro entre las texturas arquitectónicas y los materiales disponibles para las artes plásticas. Estos son algunos ejemplos: Encuentro semejanza entre los aplanados y troleados arquitectónicos y las diversas arenas y pastas para usos pictóricos; entre los chorreados accidentales de cemento, pintura o materia orgánica sobre los muros y los chorreados deliberados con nuestras pinturas, pastas y resinas; entre las densas capas de yeso y pintura que dan a las fachadas un

aspecto de cartón o papel y el propio cartón, papel y pastas que permiten semejantes acabados. Hasta ahora, los colores, pastas y resinas acrílicas me han dado resultados satisfactorios, pero me interesa experimentar otros materiales. Los soportes que me permiten un mejor manejo de las texturas, relieves y cargas son los soportes rígidos como los bastidores de madera y macocel.

El hecho de representar planos de color y textura independientes también me ha sugerido el manejo de la gráfica; sugerencia que llega a destiempo pues al cursar esos talleres en la ENAP aún no reconocía mis formas de expresión personal; de cualquier modo no descarto este interés.

En cuanto a los objetos arquitectónicos seleccionados y que ya he mencionado, los capturo primeramente en una imagen fotográfica simple, sin ningún interés técnico o plástico en sí misma; fotografías como apuntes auxiliares para la elaboración del trabajo definitivo. Ciertamente hemos visto que la fotografía resulta un medio representativo eficaz para esta tendencia, pero en lo personal prefiero el manejo directo del color, las texturas y los empastes.

En resumen, las escenas percibidas generan obras de apariencia geométrica, constructiva, y que a su vez proponen el reconocimiento de su origen real: una insólita naturaleza urbana; geométrica, constructiva y abstracta. Resulta evidente que la presencia humana no está contemplada en mi trabajo; quizá esto se deba a la identificación primordial entre mi expresión personal y las formas arquitectónicas del paisaje urbano.

En cuanto a los conceptos y emociones experimentados y expresados mediante tales formas, están presentes la abstracción, la autonomía, el enigma, el anhelo, y sensaciones como el asombro, la incertidumbre, la serenidad, etc.