



SOBRE ALGUNOS TOPICOS DE ARTE

El presente capítulo no comprende, como los otros, un debate de ideas o comentarios sino que es más bien la recopilación de exposiciones hechas, en diferentes oportunidades, sobre diversos tópicos artísticos como: la enseñanza en el arte, el surrealismo y su evolución pictórica, y pintura sicopática.

DE LA ENSEÑANZA DEL ARTE

Todos estamos de acuerdo en la necesidad de una renovación. Pero ¿Hacia dónde debe enrumbarse? ¿Cuál debe ser su orientación fundamental? ¿Cuál su planteamiento pedagógico? Ugarte Eléspuru algo nos dice al respecto en el reportaje que el domingo pasado publicara este Suplemento. Habla él de: "Orientar a la formación de un bagaje de conocimientos de oficio y de la formación de conceptos cualitativos que pongan al estudiante en situación de manejar los elementos plásticos de acuerdo a la libre voluntad de elección de camino y de acuerdo a la temperamental manera de captar las formas". Y unas líneas más allá reafirma su manera de pensar diciendo: "Por que la enseñanza del arte no puede estar sometida a fórmulas de uniformización". Siendo la afirmación cierta, creemos que requiere aclarar y precisar nociones.

Para comenzar debemos admitir por cierto que la facultad creativa no se enseña y por lo tanto que el paso por una academia no convierte a este o al otro en pintor o en escultor. El artista no se hace, llanamente nace. Básicamente, entonces, no puede pensársele como un establecimiento otorgador de títulos, un mecanismo hacedor oficial de artistas. Y no puede pensársele, tampoco, como el organismo depositario de fórmulas y normas consagradas y transmisibles que sólo tenemos que seguir con aplicación para convertirnos en artistas. El fracaso y el des crédito del academismo tipo *Beaux Arts* nace, justamente de no haber comprendido, cabalmente, tales principios.

A nuestro juicio la función de una academia de Bellas Artes sería la de ofrecer el ambiente más propicio para el desarrollo vital, cultural y artístico a quienes sienten la vocación del arte. En tal sentido, academia en su concepción de sociedad o agrupación artística y no en el de establecimiento de enseñanza. Pero a más de tal función existen un mínimum necesario de conocimientos de orden artesanal y de oficio y un mínimum de conocimientos teóricos del lenguaje gráfico, necesarios para facilitar la posesión de medios y la seguridad expresiva del artista. Es hacia esta doble necesidad de escuela de medios expresivos básicos y de matriz generadora del arte en nuestro país hacia donde convendría enrumbar nuestra escuela.

Por ello es que estamos de acuerdo con Ugarte Eléspuru de orientar hacia "la formación de un bagaje de conocimientos de oficio"; es to es, facilitarle al alumno el aprendizaje que lo lleve a la posesión de un metier" sólido, una plena posesión del uso de los medios de expresión, sus posibi lidades y secretos. Tal por lo demás, acotémoslo al margen, era la función docente que sin proponérselo cumplían los talleres renacentistas ante los aprendi ces. Cuando, en cambio, habla de "formación de conceptos cualitativos", nuestro acuerdo no es tan tácito en cuanto la frase no resulta suficientemente explícita, pues si bien un nivel de juicio cualitativo es deseable, una transmisi ón de "conceptos cualitativos", como pudieran ser los de Thiersch, por poner un ejemplo, puede resultar peligroso.

El otro aspecto de función docente que pudiera realizar la Escuela sería como señaláramos, el de facilitar el adiestramiento en el manejo, sentido y valorización de los elementos o lenguaje de expresión. El descrédito del academismo nos enseñó que no hay fórmulas ni recetas, que no hay patrones a seguir, pero los años corridos igualmente nos han enseñado, que el lo no quiere decir que no existan principios básicos que condicionan la impresi ón trasmisible por los elementos gráficos y pictóricos. Tales son los valores de línea, de superficie, de color, de tono, de composición, etc., en cuyo conocimiento y adiestramiento es conveniente iniciar al futuro artista. La enseñanza se desplazaría así de los métodos de representar un objeto, perspectivas, sombras, modelado, anatomía, hacia los medios básicos de la expresión plástica: línea, color, composición; los fundamentos del lenguaje a utilizar, para que cada cual luego encuentre y elabore su propio decir.

Más allá de esto no conviene sino asegurar el ambiente que facilite el propio desenvolvimiento, tanto en necesidades de orden material cuanto de posibilidades y deseos de orden artístico, esto es: un medio de cambio de ideas, de aclaración de dudas, de crítica orientadora, de satisfacci ón de apetencias artísticas, de contacto con las manifestaciones todas del arte de ayer y de hoy, de discusiones y polémicas, afirmaciones y negaciones. Un medio inspirador y germinante más que normativo; pues, como decía ya Wild, el arte no puede ser enseñado sino solamente revelado. Para tal efecto el viejo método de los talleres parece ser el más apropiado, siempre que se realice en su acepción renacentista de un taller de trabajo de un maestro alrededor del cual se agrupan los discípulos para ir formándose en la diaria labor creativa, en vez de los actuales salones donde el jefe del taller es un profesor que va por horas a enseñar en vez de ir a trabajar.

Tanto cuanto la enseñanza de los procedimientos de oficio y de los medios básicos de la expresión plástica deben de estar exentos de cualquier parcialización o tendencia, la etapa formativa en la labor del taller debe estar identificada con una manera artística de ser. No cabe una escuela con una tendencia, pero no cabe tampoco, creo yo, un taller sin una tendencia, sin una direccionalidad sin una significación. La escuela, en tal sentido, debería constituirse en el medio en el cual el alumno puede escoger tal o cual taller coincidente con sus inclinaciones y con su personalidad en formación. Bien lo ha dicho Malraux: no hay estilo neutro; mal puede haberlo entonces en la época formativa, y no temamos que la personalidad del maestro pueda constreñir aquella del discípulo que los ejemplos históricos nos tranquilizan al respecto, cual el del Greco y Tintoreto, Rafael y el Perugino, y tantos más.

Una transmisión de conocimientos de oficio, un adiestramiento en la captación y manejo del lenguaje expresivo, una formación cultural amplia, y luego el propio descubrimiento y el propio afianzamiento en la labor diaria y persistente al lado de quien puede aconsejar y orientar con la palabra y con la obra que se ve gestar y plasmar.

No es nuestro propósito analizar aquí el método ni los resultados, ni tampoco juzgar críticamente los diversos y algunos de ellos importantes trabajos de grado, pues tratándose de un estudio específicamente técnico arquitectónico saldría de los límites que hemos puesto a estas columnas. Nuestra intención es más bien de mirar tal muestra en parangón con aquella de la escuela de Bellas Artes, que comentáramos la semana pasada. Hace ya algunos años que la arquitectura aquí, como en muchos otros lugares se enseñaba como el aprendizaje y copia de ciertos cánones y determinados elementos decorativos componibles en una fachada conforme a algunas pautas, la finalidad pedagógica actual es radicalmente distinta, pretendiendo se impulsar al máximum las posibilidades analíticas y creativas del educando tanto en su función humano social -la obra arquitectónica como una respuesta a las necesidades del hombre y la sociedad- cuanto en su inventiva constructiva y plástica, de terminantes de la forma espacial arquitectónica.

En los trabajos que se mostraban en la Escuela de Nacional de Bellas Artes, parece ser que los métodos siguen siendo aquellos del Beaux Arts, de centrar todo el aprendizaje en la reproducción primero de modelos de yeso y luego del modelo viviente. El método puede que sea bueno si continúa aceptándose como válida la premisa que la finalidad del dibujo o la pintura es simplemente la de re

producir objetos; pero hoy, sin pensar remotamente en el abstraccionismo, todo artista por más cerradamente figurativo que sea, sabe que dibujo y pintura son medios más altos de expresión. Aprender a reproducir un objeto es sólo una de las facetas y al convertírsele en única o por lo menos preponderante se corre el peligro de inducir al alumno a una comprensión limitada del arte. Extremando los términos podría decirse que lo que importa no es enseñar a copiar sino inducir a crear.

No ignoramos que dentro del sistema de la reproducción de un modelo, generalmente la figura humana, cabe simplificaciones y acentuaciones expresivas, y es dable, también, derivar problemas de color y empaste. Mas el peligro está que con tal método las posibilidades creativas se limitan de inicio y los hechos primarios y fundamentales resultan secundarios y contingenciales. Con otras palabras, podría decirse que el método no impide -dependiendo de la capacidad del jefe de taller- plantear parte de los problemas plásticos; mas lo deseable no es que no impida, sino que lleve a considerar las bases de todas las posibilidades plásticas.

Justamente, la exposición que comentábamos la semana pasada permite apreciar lo que venimos de decir. Allí, dependiendo no del sistema cuanto de quien lo realiza, sólo algunos talleres van más allá de la mera reproducción para patentizar ciertas preocupaciones formales y rara vez clara y de finidamente. En un porcentaje abrumador el tema de dibujos y pinturas es el de un modelo individual posando, en donde no cabe enfrentar problemas de composición y equilibrio, los que tampoco parecen ser la preocupación primaria de las pocas naturalezas muertas que se exhiben. Salvo en contadas excepciones se encuentran imágenes con un contenido de emoción o una riqueza de fantasía e imaginación. Las deficiencias apuntadas no pueden ser generales a los cientos de alumnos, tiene que ser y es, más bien, inherente al sistema empleado.

Desde la época ya lejana del Bauhaus en que se plantean los fundamentos de nuevos sistemas de entrenamiento artístico, hasta nuestros días, mucho se ha adelantado en los métodos de impulsar y ayudar al desarrollo de la sensibilidad artística de un individuo y afinar sus medios innatos de expresión. El problema como se ve es uno y doble: el desarrollo al máximo de la sensibilidad y el entrenamiento al máximo de las facultades expresivas de esa sensibilidad, las posibilidades creativas del individuo.

No pensamos, pues no estamos capacitados, en dar pautas de como realizar una educación artística en ese sentido, pero creemos que como ilustración a lo que venimos de decir y como comparación al sistema académico que todavía aquí seguimos empleando podemos citar algunos tipos de ejercicios que se incluyen en otros sistemas de educación.

DIBUJO AUTOMATICO: Se deja a la persona que dibuje al azar, tal como hay veces se hace cuando se habla por teléfono, y luego se hace que le aplique color.

TEXTURA: Ejercicios que permitan la apreciación de texturas, recortando pedazos de papel blanco los que se pintan diferentemente en diversas texturas, para luego con estos y con telas hacer "collages".

EJERCICIOS DE ESTADO ANIMO: Expresar el estado de ánimo mediante dibujos o recortando figuras de papeles de diferentes colores sin mayor preocupación de composición.

DIVISION DEL PLANO: Ejercicios para afinar las relaciones de proporción en las divisiones de la superficie, subdividiendo una lámina con líneas de papel o con cordeles en ejercicios de líneas más fluídas.

RELACION DE SUPERFICIES: Similar a la anterior pero mediante la utilización de superficies recortadas de color (cuadrados, triángulos, etc.), libremente dispuestos.

EXPRESION DE ESTADO DE ANIMO: Pintar, sin figuras representativas, una imagen que exprese su estado de ánimo (alegría, sorpresa, tristeza, etc.)

STENCILS: Recortar en papel formas diversas y, luego, utilizando los vacíos como patrones pintar en una lámina, utilizando variadamente las formas patrones.

TRANSCRIPCION DE MEDIO EXPRESIVO: Dibujar libremente mientras que se escucha una música y luego pintar de acuerdo con la impresión musical experimentada.

EJERCICIOS DE COMPOSICION: Colocar ante el alumno una naturaleza muerta y hacer que esta sea al pintarse reagrupada por el artista en cuanto a dimensiones y relaciones de elementos.

LIBERTAD DE INTERPRETACION: Presentar un arreglo de naturaleza muerta a los alumnos y una vez observado por estos retirarlo, para que sólo sirva de partida común para que cada cual se produzca libremente.

IMAGENES SUBJETIVAS: Conseguir del alumno que produzca una imagen pictórica que extravierta imágenes recurrentes por él tenidas, tales como sueños, ensueños, etc.

USO DE IMAGENES: Utilizando fotografías, reproducciones, ilustraciones, etc., el estudiante debe reorganizar estos con una determinada finalidad expresiva, exaltándose así el valor de las imágenes reproducidas.

PINTURA AL OLEO: Ejercicios de uso de la pintura al óleo para descubrir y familiarizarse con las posibilidades y calidades del medio, empaste, veladuras, etc.

DIBUJO Y PINTURA DEL NATURAL: Con el modelo de la figura humana demostrar con tonalidades de un solo color, los diversos planos del cuerpo.

Tales, repetimos, son algunos de los ejercicios utilizados para facilitar el desarrollo de las facultades creativas de cualquier individuo.

En la pasada semana se realizó el Primer Concurso Escolar de Pintura y Dibujo. Valga lo plausible de la iniciativa para excusar la falta de recto criterio en el planteamiento del mismo que en muchos aspectos más que un concurso artístico tuvo ribetes de competencia deportiva, para la cual los alumnos representantes de los diferentes centros escolares eran congregados en un salón y puestos a trabajar sobre un tema determinado y dentro de un tiempo fijo; una especie de concurso artístico con pistola, cronómetro y equipos. Más recomendable parecería ser que dentro de las clases de dibujo y pintura se seleccionen de cada colegio los mejores ejemplos y sean éstos enviados para participar en el concurso y la consecuente exposición del mismo.

Pero a nuestro entender lo más objetable en la dirección dada al mencionado concurso ha sido el desconocimiento y desconsideración a la cualidad artística más importante en el niño, esto es la exaltación de su fantasía e imaginación. En vez de calco clásico y reproducción de una foto, donde el niño queda reducido a la categoría de copista, por muy grande que su

habilidad sea, o aún aquella del afiche, en el que el problema es principalmente de comunicar una idea antes que de crear una imagen plástica, los concursos artísticos escolares deben ser orientados a ensanchar la libertad creadora del educando, afinar la riqueza innata de la sensibilidad artística del niño y exaltar lo espontáneo de su fantasía plástica.

Para los adultos que vivimos en un panorama intelectual de nociones y conceptos, asomamos a través de trazos torpes pero seguros y directos, a aquel mundo propio del niño que él vive puramente en imágenes, es siempre una experiencia a más que grata provechosa; el recuerdo de la vigencia de una dimensión olvidada.

EL SURREALISMO Y SU EVOLUCION PICTORICA.

Un clima de imaginación y fantasía es la dominante del conjunto de pintura surrealista que se exhibe. Dentro de esta tónica, los cuadros nos traen un surrealismo decantado en el que las imágenes poéticas representadas van siendo reemplazadas por imágenes plásticas expresivas de una vibración poética; como sin duda ejemplarizan, dentro la obra de un mismo pintor, los cuadros de Domínguez: Ola (1939) y Dos vasos (1953). En términos generales y dentro del espíritu surrealista, se trata de un proceso que va de lo literario a lo plástico; de la manera literariamente surrealista que representan Mágritte, Labisse, Toyen Lauren, a aquella pictóricamente surrealista que se ve en los últimos Domínguez, Picabia y en la nueva generación de Hantai, Deux, Singlero.

Y quizá si decir pictóricamente surrealista no es en sí muy exacto, puesto que un buen número de telas no podrían calificarse, en rigor, dentro de la manera surrealista. Los dos cuadros de Lam, por ejemplo, tienen un mayor parentesco con Picasso y Tamayo que con Ernst, Ray o Dali; Domínguez, con su hermoso cuadro Experiencia, está ya prácticamente en el abstraccionismo; Deux es surrealista en la medida que lo fue Klee, de quien parece ser continuador; Hantai y Singler muestran telas que bien podrían estar colgadas en un salón de pintura abstracta; y, hasta el mismo Picabia luce un sintetismo pictórico de raíz formal.

El hecho es interesante de apuntar porque a la vuelta de unos años parece comprobarse que, al margen de etiquetas y tendencias, lo que importa es la realidad pictórica. Una necesidad de reentrarse en lo misterioso y encontrar más allá de lo conceptual las raíces de lo maravilloso y poético, dio origen a una manera

o escuela; salvo en los mejor dotados, los caminos fueron inspirados por la poesía, y la pintura solo se circunscribió, en muchos casos, a reproducir la imagen poética. Pero el valor no estaba en la manera o escuela, sino en la liberación de lo racional y en la intensificación de la fantasía; y el compromiso pictórico en la posibilidad de crear plásticamente tal clima. Estaba y sigue estándolo, tal como lo demuestran las mejores telas de la muestra que comentamos.

Pero el hecho pictórico es la preocupación del arte abstracto, y en cuanto la pintura se aplica a expresarse por sus propios medios el camino lleva hacia los límites de la abstracción; máximo si partiendo de lo puramente formal y geométrico, el arte abstracto se aplica a entregar una composición. Partiendo de polos opuestos parecería que las dos grandes tendencias de la pintura contemporánea se dirigen a un punto de encuentro e integración; en donde un cuadro de Hartung no es mayormente abstracto que un Hantai o un Domínguez, ni estos mayormente surrealistas que aquel.

Aunque el lenguaje artístico fuera de una diferencia que llegara a lo opuesto, ambos movimientos sin embargo poseyeron, desde su inicio, un substrato común; aquel de sustituir la realidad externa por la realidad interior. Ambos como arte aplicado a crear un universo, no más a reproducir el mundo que nos rodea; crear el universo de la propia realidad interior. Que se hiciera a través de imágenes absurdas o irracionalmente relacionadas, cual en los sueños, o por medio de formas no figurativas de los objetos externos, lo sustantivo común era la necesidad de expresarse uno mismo, de plasmar el yo en imágenes artísticas, en formas y colores. Ambos, una enseñanza de que la realidad exterior adquiere su significado cuando se ha hecho carne y entrañas, ha devenido la realidad de un hombre; al menos artísticamente.

NOCIONES SOBRE PINTURA SICOPÁTICA.

En el número del pasado domingo, en este mismo Suplemento se publicó una información sobre pintura sicopática como comentario a la colección de cuadros que posee el servicio del Dr. Honorio Delgado, del Hospital Víctor Larco Herrera. El tema de la pintura y, en general, de las obras artísticas de los alienados es de tan subyugante interés que nos mueve a hacer los comentarios que siguen.

En consideración a los ejemplos que ilustraban la nota en referencia, nosotros diríamos que en tal no se trata propiamente de pintura sicopática, aunque a no dudarlo haya sido hecha por alienados. Artísticamente no interesa la clasificación médica de un individuo, sino el estado síquico en que ha sido dada la obra, y en el caso que comentamos se trataría de una pintura hecha por locos pero, no de una pintura de locos, no expresiones artísticas de la sicosis.

Quizás nos equivoquemos, pero para nosotros el denominador común de cualquier estado de locura es la inadecuación a la realidad circundante. El loco forja y vive su propio mundo en prescindencia y, en veces, en antagonismo al mundo que lo rodea; consecuentemente su pintura, que no es sino un medio expresivo, no puede otra cosa que comunicarnos ese su mundo tenso de angustias, fantasías y emociones, con una espontaneidad, una verdad y una franqueza libres de toda traba, de toda regla, de toda pauta, de toda premeditación.

La pintura sicopática es una pintura de improvisación y momento, una pintura de automatismo, impulso y necesidad emocional que se vuelcan, una pintura agudamente subjetiva; ella es incompatible con largas elaboraciones, con directivas trazadas, con nociones objetivas. En un momento demencial no es concebible que se recuerde, interese y represente tan objetivamente los personajes literarios de Don Quijote y Sancho Panza, como es el caso de la muestra que comentamos. Lo que impulsa a pintar no es una noción o valor recordado sino el momento a ní mico en que se vive.

Tampoco resulta muy demencial elaborar la imagen de un barco naufragando entre sombras crepusculares como símbolo del naufragio mental que se auto-experimenta; luego, ya en mejoría, la imagen del barco libre del naufrgio pero en proceloso mar; por último, ya curado, en un paisaje tranquilo. Presupone la serie una continuidad y concatenación de dirección a través de un largo tiempo, que conjuntamente con lo elaborado de la manera pictórica, debilita la fuerza expresiva y la intensidad poética propia del simbolismo directo y espontáneo de la pintura demencial.

Reseñando la sorpresa que causan los cuadros, se escribe en la nota informativa que los presenta: "No se espera que estén realizadas con todas las galas de la más depurada técnica", y un poco más allá se habla de: "Mensaje de equilibrada hondura". Posesión de técnica y equilibrio son justamente antagōnicas con una pintura sicopática. La demencia es desequilibrio y al demente el im

pulso emocional artístico lo rebasa.

"Nosotros sentimos por lo tanto -escribe Malreaux- que si el niño es a menudo artista él no es un artista. Puesto que su talento lo posee y él no posee a su talento. Incapaz hasta la adolescencia de mantener en una serie de dibujos, aquello que hace la cualidad de uno de ellos, él es pintor como el hombre en estado del sueño es poeta". "A la maestría él substituye el milagro". Las citas las traemos a colación porque ellas son aplicables igualmente a la pintura de los locos. Tal que para el niño podríamos decir: El loco es a menudo artista, pero no es un artista. A la maestría él substituye el milagro.

Una característica de la pintura de locos, que el mismo crítico francés ha señalado, es aquella en que el demente rechaza la creación de la ilusión: no figura los objetos, las personas o los hechos con la finalidad de crear la ilusión de su existencia, sino como signo de un lenguaje, o símbolos cargados de oscura significación. Su pintura no es, como aquella que comentamos, la representación más o menos romántica de una escena, sino la plasmación de un oscuro mundo interior mediante figuras y objetos significativos.

Lautreamont fue de los primeros que habló "de la belleza como el encuentro casual de una máquina de coser y una sombrilla sobre una mesa de disección" en reconocimiento a la belleza de lo inesperado y alógico, de lo sobrecogedor y absurdo, de la poesía de las vivencias no concientes. Hay sin duda alguna una profunda relación entre la pintura demente y la pintura surrealista. En la desfiguración de intensificación emocional, que va de Van Gogh hasta Picasso, existe también una cierta relación con la desmesurada acentuación de ciertos caracteres significativos de la pintura de locos. Pero con el cubismo y el arte abstracto, que se producen como hechos puramente plásticos, no existe ni puede existir relación alguna. Hacemos la aclaración dado el tenor del artículo que comentamos.