

La Tensión de la Forma

Francisco Jarauta

1

En 1925 y como respuesta a la pregunta que sobre el cubismo le había cursado el Bulletin de la Vie Artistique, Juan Gris anotaba: "Hoy, evidentemente, me doy cuenta de que, en sus comienzos, el cubismo no era otra cosa que un nuevo modo de representación del mundo". Añadiendo que: "al no ser el cubismo un procedimiento sino una estética, e incluso un estado de ánimo, debe tener forzosamente una correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo". (1) ¿A qué nueva forma de representación del mundo refiérese Gris? No a otra sino a la sostenida por otros exponentes de la Vanguardia y que suponía la inversión del programa del arte a partir de la suspensión de la idea de mimesis, dando lugar a una nueva concepción que halla en la idea de construcción o invención su principio regulador. Y es a esta rigurosa exigencia que se enfrenta Gris, convirtiendo la pintura en una especie de máquina de proyectar modernos estados de conciencia, con toda la complicidad y disociación propias de una sensibilidad nueva y desmitificada.

Una y otra vez Gris se reclama de la lección de Cézanne. Es el responsable, el verdadero eje sobre el que gira la conciencia estética moderna. Es Cézanne el primero en cuestionar los derechos del objeto, forzando a la pintura a convertirse en un poderoso instrumento de conocimiento. Y es la búsqueda cézanniana la que posibilitará ese "realismo profundo" que define desde su raíz el programa de Gris. Para uno y otro, el único error posible en arte es la imitación; éste ha sido el límite al que ha sido conducida toda una tradición, agotada ya en sus últimas variantes románticas. La manera de superar este límite es apostar por un nuevo concepto de lo real; es así "que el realismo profundo se convierte en las telas de Cézanne es espiritualismo luminoso. Ese real iluminado se mueve bajo la mirada, se contrae, se alarga, se funde o se enciende, y prueba indefectiblemente que la pintura no es -o no es ya- el arte de imitar un objeto por medio de líneas o colores, sino el de dar una conciencia luminosa a nuestro instinto". (2)

Hacer retroceder las fronteras de lo incognoscible es la tarea de este nuevo realismo, cuyo objetivo consiste en hacer posible un desciframiento global, instantáneo, que devuelva a los objetos su materialidad, su densidad. Para ello será necesaria la inversión del punto de mira del pintor, sobre lo que tanto insiste Gris. Ya no serán las formas las que organicen la composición; la pintura deberá retener de estas últimas tan sólo los elementos fuertes y decisivos, orientándolos mediante una especie de trama hacia la abstracción. Surge esa arquitectura plana y coloreada en que se convierte la pintura de Gris, mundo autónomo, medida y metáfora de lo real. Por un riguroso procedimiento todo se encamina a la superficie plana que se transforma en espacio iluminado. Los objetos que en él se inscriben son ya emblemas inventados, verdaderos conceptos: botella, vaso, frutero, armario, guitarra... Al afirmarse, destruyen su tiempo y se eternizan.

No tiene inconveniente Gris en llevar al extremo el orden de sus supuestos: "Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación; trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo que quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal". (3) Este es el orden del discurso de la pintura: en primer lugar la forma y el objeto. Es el orden de la "matemática pictórica que me conduce a la física representativa", como dirá en las notas dirigidas a Carl Einstein. (4) La determinación de las formas absolutas regirá el campo de la esencialidad plástica, y desde una dramática austeridad las formas se significarán a sí mismas. El cuadro deviene la escena de lo posible y la postulación de ir más allá de la interpretación de la realidad es la exigencia para poder crear la experiencia de lo nuevo.

Si el arte, que debía definir así su programa, había encontrado su fundamento técnico en la obra de Cézanne, que había enseñado a Gris la concepción del cuadro como organismo constituido, su fundamento espiritual fue, sin duda, la poesía de Mallarmé. Ha sido Kahnweiler el primero en afirmarlo. Sólo el descubrimiento de sus últimos poemas había podido dar a algunos pintores la audacia de reinventar una pintura conceptual, es decir, de creerse capaces de un acto de creación total. ¿No coinciden acaso Gris y Mallarmé en la invención de aquel espacio esencial, escena absoluta del tiempo de las cosas, lugar de disolución de su rostro? "A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?", escribirá Mallarmé en una especie de prólogo imaginario a la obra de Gris. (5) Es como si la obra implicara la desaparición del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad, arrastradas por la fuerza secreta de la naturaleza; es así que se inflaman de reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre unas pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico. Sólo queda la iluminación poderosa y enigmática del mundo como tarea para un arte esencial.

Del espacio blanco mallarmiano, explorado por la búsqueda cézanniana, se derivará ese concepto del arte que regula la obra de Gris y constituye su poética personal. Será Apollinaire quien testifique esta extrema fidelidad: "Voici l'homme qui a médité sur tout ce que est moderne, voici l'artiste-peintre qui ne veut concevoir que des ensembles nouveaux, qui ne voudrait dessiner, peindre que des formes matériellement pures". (6)

2

Deliberadamente la pintura de Luis Fernández se sitúa de parte del conocimiento. Una escena desacostumbrada se impone, violentando el orden ideal de la representación. Un sistema de objetos "muestrario del mundo", lo llamará J. A. Valente, habita esa pintura de colores planos, de bandas silenciosas, de líneas en las que la narración y el tiempo han quedado absorbidos y que parecen anunciar la absoluta plenitud del vacío. Diríase incluso que sostienen en el entramado de sus elementos la forma y la materia, hasta mostrar en el juego de un doble movimiento lo que Luis Fernández llama la interioridad. (7)

Es la escena habitada por la serie de naturalezas muertas la que se constituye en verdadera representación del

mundo, revelado ahora en su destino tembloroso, expuesto, arrojado a la precariedad intrínseca del tiempo. Abandonada la inocencia primera de la abstracción, la pintura de Fernández se instala en un concepto de lo real, cuya luz atraviesa -ilumina- el tiempo de las cosas. Y desde esa extrema experiencia, apenas quiere ser el registro o cifra de ese límite. Su verdad no es otra que ser la expresión figurada de su destino, de esa tensión que recorre y constituye las cosas, su exposición.

El reducido número de objetos, la reiterada y obsesiva selección, la gramática con la que ordena la escena, ese impecable y riguroso orden de la composición, no hace más que intensificar el límite al que la pintura de Luis Fernández somete el mundo. Es como si el tiempo de las cosas se suspendiera para ingresar en la espiral de su representación. Aquel orden de los seres, su plausible transparencia y naturalidad, se vacía y, negado, se traslada, ya con su verdadero rostro, al espacio de la pintura. Media, bien es sabido, la metamorfosis del alma del pintor. Nadie como él ha recorrido el tiempo del mundo, hasta el extremo de ser su experiencia el verdadero relato de su historia. Es como si se obsesionara en narrar su tiempo, entendido como flujo irresistible de lo otro, como sentencia y destino. Esa pureza del espacio, delimitado por mínimos materiales, recorrido por infinitas transparencias, junto a las superficies hondas y abisales de las que surgen transformadas las cosas, afirmando desde la "luz mental" del cuadro su frío e inexorable destino, constituyen la verdad de la pintura de Fernández.

Esta transformación de la pintura en poderoso instrumento de conocimiento es una y otra vez planteada en sus notas o apuntes. Todo se supedita a esta búsqueda esencial. La preocupación por la ejecución impecable, el tiempo de su realización, el deseo por la superficie lisa, sobre la que ningún trazo de pincel es visible, son la condición material de ese método que posibilita el mostrar de lo otro. En *La division du travail* explícita este orden de complejidad: "Le moindre soupçon de composition formelle est déjà une représentation inconsciente de l'ordre que l'homme constate dans l'univers, mais, même à chaque ligne et à chaque couleur considérée, isolement, s'attachent dans l'esprit de l'homme une foule de représentations inconscientes, une foule de sujets latents". (8) Explorar esta latencia, atravesar su memoria, hacer visible en el cuadro el orden oculto de la pertenencia, revelar su otro, es el trabajo del arte. En una breve nota con fecha del 25 de enero de 1963 se reconocerá "un explorateur qui va dans des pays inconnus qui naissent au fur et à mesure qu'il avance".

Podría entenderse su obra como las notas de un viajero sorprendido, arrastrado por la fascinación del mundo nunca resuelto, nunca igual a sí mismo, por el contrario, destinado, es decir, expuesto al tiempo. Es por eso que en su pintura las cosas aparecen sumergidas en una atmósfera material; son como el ensueño profundo de la materia, materia -comenta María Zambrano- que no ha sido enteramente absorbida por la forma, (9) que se resiste, que congela el tiempo para ahorrarse la tragedia, el fin. Es esa forma de resistencia tan propia de sus naturalezas muertas, cargadas de silencio, poseedoras de un secreto sagrado y terrible. ¿Este aparente descenso a los infiernos no es acaso lo que permite a Fernández descubrir ese orden de correspondencias, afinidades y secretas pertenencias, que recorre el orden de la materia, de la que su pintura es su símbolo? Lo comentará así en *Intentions de 1936*: "Ce serait, ici, un appel de la terre, le mariage de la matière et de l'imagination, de la réalité et du rêve, et, en même temps, l'union de peintre avec la base de son art, la base amorphe dont il exprime l'émotion, de sorte qu'il n'est pas impossible que cette peinture révèle, intuitivement, quelques-unes des idées philosophiques du matérialisme".(10)

Han sido varios quienes han interpretado la obra de Fernández, viendo en ella un claro componente místico, al tiempo que lo remitían a la tradición de la pintura española del XVII y en especial a Zurbarán. No sólo por lo que a los elementos se refiere o incluso a su tratamiento de la luz, quieta, cuajada, invisible casi, apegada a las cosas, en las que la figuración sólo existe para disolverse en sí misma, sino también por ese carácter absoluto, ideal, al que destina los objetos, sometiéndolos a una cierta revelación. En esas páginas humildes e imaginarias, que titula *Souhais* y que recuerdan la parte más ensoñada de su vida, confiesa su abandono total a la emoción frente a las cosas y el mundo: "Passivité et activité. Passivité pour recevoir la Révélation, activité pour l'incarner l'ouvrage. Cette activité nécessite une connaissance profonde des règles de l'art et des règles du métier, une intelligence dans un état continu de lucidité extrême et d'effort et une très grande humilité pour ne pas falsifier la Révélation". (11) Esto es lo esencial: abandono total a la emoción y revelación como lugar de la visión.

¿No será él, acaso, un visionario y su pintura el rostro de la visión? Puesto de lado más secreto de lo nunca visible, "entre laine et gel, sur notre inconstance, Fernández, avec minutie, instaure son monde, monde de l'étrangé après le labeur consécutif à notre déluge. Dans un paysage comme frappé de galaxie, s'allonge l'épopée silencieuse de la lumière mentale". (12) En esta materia arrasada, señal del fuego que arde sin consumirse en la pintura de Luis Fernández, descubre Char ese dolor triste y melancólico, alegoría barroca en la que Luis Fernández sublima su dolor: "De quoi souffres-tu? De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cercles d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréflechí qui disparaît, d'une étoile qui s'est, la folle, rapprochée et qui va mourir avant moi". (13) Preguntas, las de Char, a las que sigue respondiendo muda y encendida la obra de Luis Fernández.

3

Finalmente, el arte, la pintura, se decide a ser el mundo, y su propósito de hacerlo visible cede a la tentación de la visión misma, de la invención. Nadie como Tàpies ha insistido en esa búsqueda exigente y protéica de lo otro, disueltas las fronteras del lenguaje, inscrito en el tiempo de la materia, abierto en el trabajo gestual al desciframiento nunca acabado del enigma.

Más quí de las seguridades de cualquier orden establecido, sabedor de la inexorable renuncia a la transparencia de la forma, a aquella "profunda, verdadera, íntima forma" que para Goethe representaba la fuerza que "penetra, ordena y eleva la materia", esa forma que, al poseer la verdad de las cosas, hacía posible su manifestación, asume el arduo trabajo de repensar el programa de la *Dichtung*, una vez que la *Wahrheit*, la

Verdad del mundo se ha opacado o se expresa, resistiendo, como el claroscuro de la pintura de Fernández.

Ahora sí, es el fluir mismo de la vida el que lo sorprende e invade. Descubre con un sentido de vértigo la unidad universal, el sistema de afinidades y relaciones inesperadas, que se nos ofrece en una extraña luz, como iluminación negativa, sólo luz, sólo materia, con la que se citará en la noche el poeta.

Desde la crítica del lenguaje artístico que ya el primer Tàpies, realiza, se adivinan las líneas de un imposible regreso. Y como si tuviera presente el consejo de Rothko -para quien, el camino hacia la claridad supone la superación de todos los obstáculos que se interponen entre el pintor y la idea, entre otros, la memoria, la historia y la geometría (14) -se impone una ascética búsqueda, verdadera travesía del desierto. Sin aceptar mediaciones fáciles ni compromisos de escuela. Tàpies se instala en el lugar mismo de la crisis, un cierto límite, a partir del cual construir un lenguaje propio que posibilite una escritura entendida como "estado de condensación de la materia". Dominado por una obsesión "realista", reinventa el gesto, mostrando las huellas y cifras de un orden secreto del que pretende constituirse en voz o gesto.

Y de aquella "extrañeza, irregularidad, enfermedad" de la vieja casa del lenguaje, se pasa ahora a habitar la intemperie del tiempo de la materia, ese extremo y fugitivo instante que es preciso nombrar. Si al principio, el recurso más frecuente era aquella materia pictórica bruta: paja, cartón, papel, arpillera..., Restoss/ruinas es a su lirismo sumaban una violencia, es ahora esa secuencia infinita de planos y superficies de grafismo luminoso y transparente, espacios heridos, cifras inacabadas, que anuncian desde el logaritmo de su construcción el juego de la presencia y ocultamiento del mundo.

Es por esto que las obras de Tàpies pertenecen a la Tierra. Cada forma se convierte en entidad orgánica que aletea, vibra con el registro pulsional de lo vivo inerte. Es ahí, en el umbral impreciso de la vida, que juegan a mil juegos las series austeras de sus grafismos, surcadas por hondos gratagges, que hieren y anuncian el drama de la materia. En este orden, nada es neutral y se impone como el método de la única investigación poética posible, en ese gesto último de quien apuesta por nombrar las cosas, sabiendo de la extrema precariedad del nombre.

Próximo y lejano a un tiempo de Klee, Tàpies hace suyo aquel optimismo último de quien el viaje "hacia el océano vivificante, llevado sea por grandes ríos o por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones". (15) El hecho de que nada sea definitivamente dado, que no pueda ser considerado como un horizonte cerrado, como natura dissecata, comporta una modificación radical de la mirada. Ya no podemos invocar la inmediatez de una visión pletórica de la naturaleza: su unidad no se nos da, más bien, se nos niega, Y es esta insalvable distancia la que nos arrja a la galería de los signos, disueltos ya y afirmados frente al largo viaje de lo posible. Sólo así se puede aceptar el desafío de la precariedad y su destino. No es otra la lección moral y estética de Tàpies.

4

Casa de Juan Sebastian Bach, Casa de Hokusai... Sobre el espacio-lugar, el proyecto de demora, la necesidad de habitar.

Contra lo abierto, la casa: Bach y Hokusai solicitados por la demora. Son refugio, habitación, domus. Su orden interno, su exterior alzado, delimitan el espacio -"difícil de comprender esto del topos", recuerda Heidegger, citando el libro IV de la Physica de Arístoteles. (16) Y sobre el espacio, la escultura: el cuerpo de la casa ¿La forma ocupa el espacio o es el espacio mismo el que deviene forma?

Ninguna forma agota el espacio: son provisionales formas de habitar estos cuerpos-esculturas. ¿Acaso toda escultura no es precisamente esto: la emergencia definida de una forma particular de ser y habitar?

Es Goethe quien dice: "Es ist nicht immer nötig, dass das Wahre sich verkörperte; schon genug, wenn es wie Glockenton ernstfreundlich durch die Lüfte wogt"; no hace falta que la verdad se haga cuerpo, basta el repique amigo de las campanas! Cada habitante diseña su proyecto, piensa su casa. El mismo Goethe, tan próximo en afinidades a la reflexión de Chillida, lo recordará a propósito de Winckelmann: "Mientras el hombre moderno, casi en todos sus pasos, se lanza hacia el infinito (ins Unendliche), para después regresar, cuando lo consigue, a un punto determinado, los antiguos se sentían, sin más rodeos, a gusto dentro de los confines gozosos del mundo". Este disímil estar en el mundo del sujeto moderno se convierte en nostalgia de aquel otro habitar antiguo, para el que el mundo era casa. Esta forma del clasicismo, como nostalgia de la casa, del habitar conciliados en la bella morada terrestre, es ahora abandonada. Goethe sabe bien que lo moderno es Umweg; su elemento es ir de un lugar a otro, un camino interminable.

Esta dificultad es habitar -"Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen", qué extraño que Tierra ya no sea habitable, dirá Rilke,- obliga a repensar e interpretar de nuevo el topos como demora. Topos I es otra propuesta de casa. La forma truncada deja abierto el espacio. No se afirma el límite. La estructura tensa, rigurosamente contenida, pero libre, evita la clausura y se expone a otras formas posibles de demora.

Esos cuerpos -Lurra- y la amenazadora Down Town II señalan la tensión y dificultad moderna del habitar: si aquella explícita el orden suspendido que hace indefinido el topos, ésta se inunda de violencia en el ejercicio de la clausura.

Casa de Bach, Casa de Hokusai, Down Town II, Topos I... ¿Por qué el topos como lugar de lo posible? ¿Y quién se ha propuesto agotar el topos? Chillida sigue siendo el Ángel que protegé y vela este originario don.

(1) Bulletin de la Vie Artistique, París, n. 1, 1925, págs. 15-17.

- (2) A. Gleizes, J. Metzinger, Sobre el cubismo, Murcia, "Arquitectura", 1986, pág. 27.
- (3) L'Esprit Nouveau, n. 5, 1921, págs. 533-534.
- (4) Der Querschnitt, Frankfurt, n. 1-2, 1923, págs. 77-78. Publicados más tarde por Carl Einstein con el título de Aus einem Briefwechsel mit Carl Einstein.
- (5) S. Mallarmé, Avant-dire au Traité du Verbe de R. Ghil, 1886; reeditado en Crise de Vers (Divagations, París, 1943, pág. 255).
- (6) G. Apollinaire, Les peintres cubistes, París, 1913.
- (7) J.A. Valente, Fernández o el muestrario del mundo, en "Triunfo", 12 agosto 1972.
- (8) L. Fernández, La division du travail, en "Cahiers d'Art", n.14, 1935.
- (9) M. Zambrano. El misterio de la pintura español en Luis Fernández, en "Botteghe oscure", n. 7, Roma, 1951.
- (10) L. Fernández, Intentions, en "Cahiers d'Art", n. VI-VII, 1936.
- (11) L. Fernández, Etapes de la naissance du tableau (ms.).
- (12) R. Char, Recherche de la base et du sommet, 1950.
- (13) R. Char, De quoi souffres-tu?, Galería Iolas, París, marzo 1968.
- (14) M. Rothko, en Tigers' Eye, n. 9, octubre 1949, págs. 114.
- (15) P. Klee, Schöpferische Konfession, en "Tribüne der Kunst und Zeit", Berlín, 1920.
- (16) M. Heidegger, Die Kunst und der Raum, Für Eduardo Chillida, St. Gallen, 1969, pág. 5.