

VICENTE ROJO

Pintura y escritura

ARTES
PLÁSTICAS

ALBERTO
BLANCO

“Hay que recordar que pintura –antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota de cualquier clase– es, esencialmente, un arreglo de formas y colores sobre una superficie plana.” Esto lo dijo el pintor *nabi* Maurice Denis en 1890, cuando contaba tan solo con veinte años y era completamente desconocido. Sin embargo, sus palabras visionarias abrían la posibilidad de que un par de décadas más tarde –en 1910, para ser precisos– se pintara el que generalmente se considera el primer cuadro abstracto: una acuarela sin título de Kandinsky que se conserva en el Centro Georges Pompidou, de París.

Se puede elucubrar interminablemente sobre si esta es de veras la primera obra visual abstracta, tal y como entendemos el término hoy en día,

ya que los antecedentes son muchos: hay piezas de Victor Hugo, Moreau, Redon, Turner, Whistler, Sérusier, Cézanne, Strindberg, que con justicia podrían reclamar la primacía otorgada al pintor ruso y por la que él mismo batalló arduamente. Sin embargo, creo que el mérito se le debe dar a una artista sueca, Hilma af Klint, que en absoluta soledad, lejos de todo y de todos, realizó sus primeras pinturas abstractas en Estocolmo algunos años antes que Kandinsky. Curiosamente ambos artistas recibieron una influencia decisiva tanto de la antroposofía como de la teosofía. En todo caso lo que es un hecho es que hacia 1910 una serie de artistas –una generación– se movía ya fuera de la figuración en busca de nuevas formas visuales y de nuevos contenidos. František Kupka, Robert Delaunay, Piet Mondrian y Kazimir Malévich son solo algunos de los

grandes nombres que se pueden citar a este respecto.

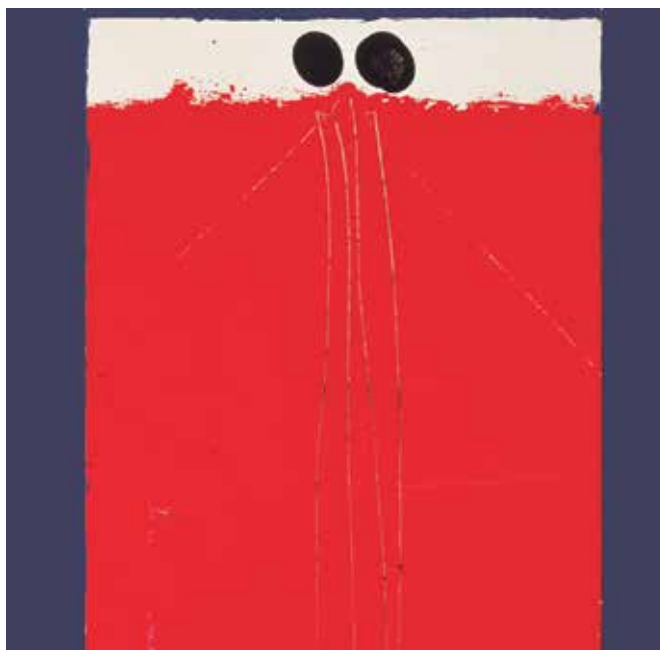
¿Y en México? ¿Cuándo se pintó el primer cuadro abstracto? ¿Quién lo hizo? Responder a estas preguntas nos plantea el mismo problema: hay toda clase de opiniones. Sin embargo, me parece que el mérito habría que dárselo a Wolfgang Paalen, por más que muchos han querido hacer de Tamayo –con poco acierto y justicia, desde mi punto de vista– el origen de esta tendencia. Tamayo nunca fue un pintor abstracto. Sí lo fue, en cambio, Gunther Gerzso, que jamás vaciló en dar crédito a Paalen por su ejemplo y tutoría. Muchas veces tuve la oportunidad de conversar con Gerzso al respecto y él lo tuvo siempre claro: sin Paalen el arte abstracto habría demorado todavía más en aparecer y prender en México. Paalen ya hacía pinturas abstractas en los años treinta con su

famosa técnica del *fumage* (aplicando el humo de velas encendidas a la tela, pigmentada o no), mucho antes de llegar a México.

En todo caso, al igual que lo que sucedió en la escena internacional con la aparición del arte abstracto, hacia mediados del siglo pasado una serie de artistas —una generación: la de La Ruptura (no acaba de pegar el término de “La Apertura” con el que Vicente Rojo insiste en denominarla)— se movía ya fuera de la figuración para buscar nuevos horizontes visuales. Siguiendo el ejemplo de Wolfgang Paalen, así como los de Carlos Mérida, Mathias Goeritz y Gunther Gerzso (todos ellos artistas llegados a México provenientes de otros países), y en menor medida de los artistas mexicanos con obras a medio camino hacia la abstracción, como Pedro Coronel, Juan Soriano y Germán Cueto, pintores como Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Cordelia Urueta y Vicente Rojo, entre los principales, irrumpieron con ímpetu extraordinario en la escena dominada por los rescoldos de la Escuela Mexicana de Pintura y los Tres Grandes. La excepción que confirmaba la regla era Tamayo, faro y guía de la renovación de la pintura mexicana a mediados del siglo XX.

Desde su llegada a México a finales de los años cuarenta, Vicente Rojo (nacido en Barcelona en 1932) se convirtió en diligente factótum: pintor, escultor, grabador, diseñador, editor, con una obra que en mucho contribuyó a definir la imagen de la naciente modernidad en México. Como se señala en la información que provee el MUAC en torno a la exposición de Rojo, *Escrito/Pintado*, que se inauguró en mayo de este año: “Quizá la tensión más radical de su trabajo, además de la pasión ética que define su labor cultural e intelectual, ha sido la negociación entre el servicio social y utilitario del diseño editorial, y la defensa de la autonomía, opacidad y dificultad de la pintura.”

Vicente Rojo optó por la abstracción desde sus inicios. Restar, quitar, disminuir; trabajar cada vez con menos elementos: simplificar. La obra de Rojo ilustra perfectamente uno de los principios fundamentales del arte:



+Artefacto (1969).

cómo hacer mucho con poco. Porque es evidente que la idea de abstracción tiene que ver con quitar, con sustraer —abstraer—, con tener y mostrar cada vez menos y significar cada vez más. Llegar a ver el cuadro como una construcción que es una suma contradictoria de destrucciones. En la exposición que da pie a este artículo no se encuentra ninguna pieza figurativa. Y es que, insisto, salvo rarísimas excepciones, prácticamente toda la obra de Rojo es abstracta.

En el proceso de simplificación —abstracción— a Vicente Rojo le han bastado unos triángulos, círculos, cuadrados, conos, puntos y rayas para desarrollar su trabajo. Toda su obra está construida con elementos muy sencillos. Pero hay que ver cómo se ha complicado la existencia y qué clase de construcciones ha logrado realizar con elementos tan simples. Hacer las cosas difíciles es algo que a Vicente le ha fascinado a tal punto que ha dicho: “Me gusta que mi pintura sea lo más difícil posible. Lo menos clara, lo más problemática y hermética. Me gusta que sea así. No me gusta hablar sobre ella ni dar pistas ni explicaciones.”

A Vicente Rojo también le gusta trabajar por series. Así lo ha hecho a lo largo de más de cincuenta años de labor ininterrumpida. Una vez que empieza a explorar una idea no la suelta hasta que consigue exprimirle la

última gota. Por dar solo un ejemplo, a fines de los años sesenta se dedicó a hacer cuadros grandes con la figura, imagen o tema de la letra T. Nada más. Más simple no se puede. Hizo cerca de doscientos cuadros que son solo una T. Le llamó a su serie *Negaciones*, porque cada T negaba a la anterior. La nueva solución implicaba su descarte automático, por lo que había que inventar una nueva T para descartarla a su vez.

Cuando se presentó la exposición retrospectiva de Vicente Rojo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en 1996 registré por escrito una larga conversación que tuvimos en el museo, y que en 1999 publico Ediciones de Samarcanda con el título de *Las estaciones de la vista*. Luego se incluyó en el libro *La música de la retina*. De ahí proviene este fragmento:

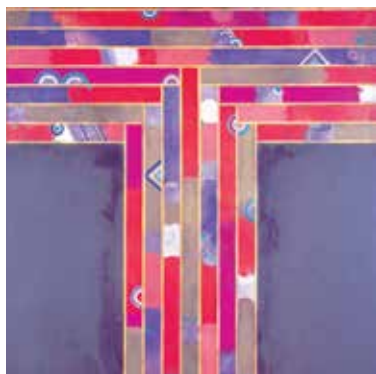
AB: ¿Y alguna vez, Vicente, has dado por terminada una serie por alguna razón o sinrazón, o siempre ha sucedido que la serie se agota o cambia de rumbo por sí misma?

VR: Noto que la serie se va acabar cuando entran interferencias de otro tema y que el nuevo tema me está interesando más. Este es un aviso al que debo atender. Pero siempre he seguido los dictados de la serie hasta sus últimas consecuencias. [...] Son los cuadros los que mandan y dicen cuándo

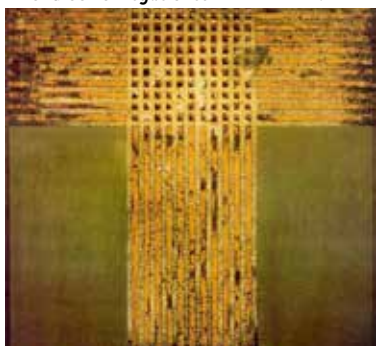
una serie ya va de salida y cuándo comienza un ciclo nuevo.

Si hacemos caso omiso de los primeros escauceos de Vicente Rojo en el ámbito de la pintura, donde aparecen algunos paisajes, animales y construcciones, prácticamente toda su obra está signada bajo la estrella de la abstracción; una abstracción llevada hasta *las últimas consecuencias*. Sin embargo, es un hecho que la pintura abstracta de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta (salvo excepciones como Tobey y Rothko) estaba ya muy lejos de las raíces esotéricas y espirituales que nutrieron su gestación. Porque no solo AfKlint y Kandinsky bebieron de la teosofía; también lo hicieron Mondrian y Kupka. Y no es difícil rastrear nexos esotéricos y espiritistas en los dibujos de Victor Hugo, los estudios de Moreau y los cuadros de Strindberg. La exposición *Lo espiritual en el arte: la pintura abstracta, 1890-1985*, llevada a cabo entre 1986 y 1987 en el County Museum of Art de Los Ángeles, dejó clarísima constancia de estos vasos comunicantes.

La pintura abstracta muy pronto se convirtió en una forma inane de decorar oficinas y hospitales, salas privadas y edificios públicos, edificios de las grandes corporaciones y consultorios,



+De la serie *Negaciones* (1971-1974).



cumpliendo en gran medida la función que había cumplido antes el papel tapiz. Pintura estrictamente superficial y sin contenido alguno más allá de las manchas, las texturas y los colores. Por eso no sorprende (y a la vez sí) una declaración como esta de Rojo, en referencia a su serie de *Negaciones*, en 1974: “Negaciones. Banalidades. Homenajes. Lugares comunes. Expropiaciones. Infantilismos y otras inutilidades. La negación bien entendida empieza por uno mismo.” No sorprende que Rojo esté tan consciente de las limitaciones de tanta y tanta pintura abstracta. Sí sorprende, en cambio, que haga una autocritica tan lúcida y feroz de su propia obra y hasta de su persona. Esta es, sin duda, una de las estrategias que le han permitido eludir la estrechez de miras de la abstracción destinada a fines meramente ornamentales. Pero, ¿qué otras estrategias ha adoptado Vicente Rojo para escapar de ese callejón sin salida en el que se metió casi toda la pintura abstracta?

Hasta donde alcanzo a ver, su estrategia comprende dos líneas de apoyo para su trabajo: la geometría y la escritura. De la geometría en la obra de Rojo han dado buena cuenta muchas exposiciones, retrospectivas y antológicas, como la que yo mismo curé para el Cecut de Tijuana el año pasado y que abarcó toda su trayectoria con pura obra sobre papel. Sin embargo, de la relación de la pintura de Rojo con la escritura solo se había hecho hincapié en sus colaboraciones con muchos escritores. En lo referente a mi persona, nada más hay que contar que hemos hecho varios libros juntos, libros de artista, catálogos, publicaciones en diarios y revistas y carpetas con poemas y grabados. Pero de la escritura *en/con/y* la pintura poco se habían ocupado los espacios culturales. Es mérito de *Escrito/Pintado* subrayar el papel preponderante que la escritura como sistema de signos generador de sentido ha ocupado en la mente y en la obra del pintor.

Cuaderno de viaje se tituló la retrospectiva del Cecut. Y no otra cosa es la escritura: un viaje. El motivo literario más viejo de todos. En el principio fue la *Odisea*. O dicho en la más alta y misteriosa forma: “En el principio era el Verbo.” En una sola frase alguien —el



sujeto— emprende un viaje —el verbo— hasta llegar a su destino: el complemento. Este es un rasgo intrínseco del lenguaje, de la sintaxis, en la medida en que, de una forma u otra, toda sintaxis opera con base en un agente —de nueva cuenta el sujeto— que lleva a cabo una acción —el verbo— que inevitablemente tiene ciertas consecuencias: el complemento. En esta forma de pensar, hablar y expresarnos, radica nuestro patrimonio lingüístico. Los poetas sopesamos y valoramos los poemas en el fiel de esta balanza. Y es en este mismo fiel que hay que sopesar y valorar *Escrito/Pintado*. Desde los doce atlantes que reciben al público a la entrada del MUAC y que se titulan significativamente *Alfabeto urbano*, hasta el *Alfabeto lineal* que se encuentra hacia el final de la muestra; desde el *Artefacto* de libros pintados de 1969 hasta la recientísima *Casa de letras*, el viaje de Vicente Rojo y la escritura ha quedado espléndidamente manifiesto. —

La exposición *Escrito/Pintado* estará abierta en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo hasta el 20 de septiembre de 2015.



¡PERROS DEL MUNDO, UNÍOS!

CINE

FERNANDA SOLORZANO

“¿Este era el último?”, pregunta una mujer rolliza a su asistente, refiriéndose a los perros abandonados que sacrifica todos los días como parte de su trabajo. La escena aparece al final de *Desgracia*, la novela de J. M. Coetzee donde estos animales le devuelven al protagonista el reflejo de su decadencia. Idéntica, la escena se repite en *Hagen y yo* (*White god*), película inspirada en *Desgracia* (su director, Kornél Mundruczó, también llevó la novela al teatro) pero que depara a sus personajes caninos un destino muy distinto. En la novela, el protagonista pone a su perro en manos de la mujer. En *Hagen y yo*, uno de los animales que esperan ser sacrificados se rebela contra el maltrato de los humanos.

El héroe se llama Hagen: un perro de raza “mestiza”, robusto y de pelaje rojizo, que a pesar de ser plebeyo muestra una gallardía que envidiarían los “de pedigrí”. Hagen reúne atributos de sus predecesores cinematográficos, pero la película de Mundruczó trasciende las tramas

típicas donde el perro es más hábil que los humanos (las sagas *Rin Tin Tin* y *Lassie*), donde es un compañero leal (*Marley y yo*), donde es una bestia letal (*Cujo*, *La profecía*) o donde es un dibujo animado con novia y clase social (*La dama y el vagabundo*). Hagen es listo, fiel, peligroso y enamorado, pero eso no lo vuelve una extensión del hombre. Según Mundruczó es “limpio e intrépido como personaje de los años cuarenta”, pero provoca en el espectador emociones complejas. Tómese como ejemplo una escena clave en la historia: Hagen ataca a un hombre y le arranca un pedazo de cuello. Durante unos segundos, se ve al perro con el hocico manchado de sangre y el trozo de carne todavía entre sus dientes. En el contexto del relato, esta imagen es redentora.

Aunque su estilo es documental, la atmósfera de *Hagen y yo* replica la sensación ominosa de las pesadillas. En su primer acto, aún anclado en el realismo, Mundruczó inserta imágenes que siembran inquietud. Primero presenta a Hagen—todavía inocente—jugando en el parque con su dueña Lili (Zsófia Psotta), una niña

de trece años. Acto seguido, corta a la imagen frontal de una res colgada de un gancho, para luego mostrar su evisceración sin escatimar detalle. Esto sucede en el rastro de Budapest, donde el padre de Lili (Sándor Zsótér) trabaja como inspector sanitario. De forma simbólica, el hombre se ensucia la camisa con sangre de res. Entre más intenta limpiar la mancha, más la extiende sobre la tela.

Hija de divorciados, Lili no encaja entre sus compañeros de escuela; solo convive con ellos en sus ensayos de música. Su madre sale de viaje y la deja al cuidado del padre, quien se resiste a aceptar a Hagen. Peor aún, se entera de que los dueños de perros “mestizos” deben pagar un impuesto especial. Una vecina denuncia a Hagen con la perrera estatal, y el hombre se niega a pagar el impuesto. Después de algunas tribulaciones, el padre y la niña abandonan al perro en medio de una carretera.

Hagen se enfrenta a las penurias deparadas a los “bastardos”: esquivar autos, buscar comida en basureros y huir de los “cazadores” de perros ilegales. Encuentra compañía en una especie de favela canina para al final caer en manos de peleadores de perros. (Porque su referente es real, las secuencias que muestran su transformación en animal agresivo son las más crueles de la película.) En una escena que desborda antropomorfismo pero es espléndida en su ejecución, Hagen reconoce la bestia en que se ha convertido. Tras su primera pelea, frente al cadáver de su oponente, baja la cabeza en un gesto de vergüenza moral. Asqueado, logra escapar. Cuando al fin es capturado por los empleados de control canino, Hagen ya no es el mismo: ha aprendido a matar. Con ánimos de venganza, libera a sus compañeros y toman la ciudad. Nada ni nadie los puede parar.

Con Hagen en el rol de líder de los oprimidos, Mundruczó acoge con entusiasmo las convenciones del cine B: fantasías de venganza, invasiones zombis y películas apocalípticas. Entre sangre y violencia, el espectador reconoce decenas de guiños visuales al cine de explotación: siluetas caninas agolpadas detrás de

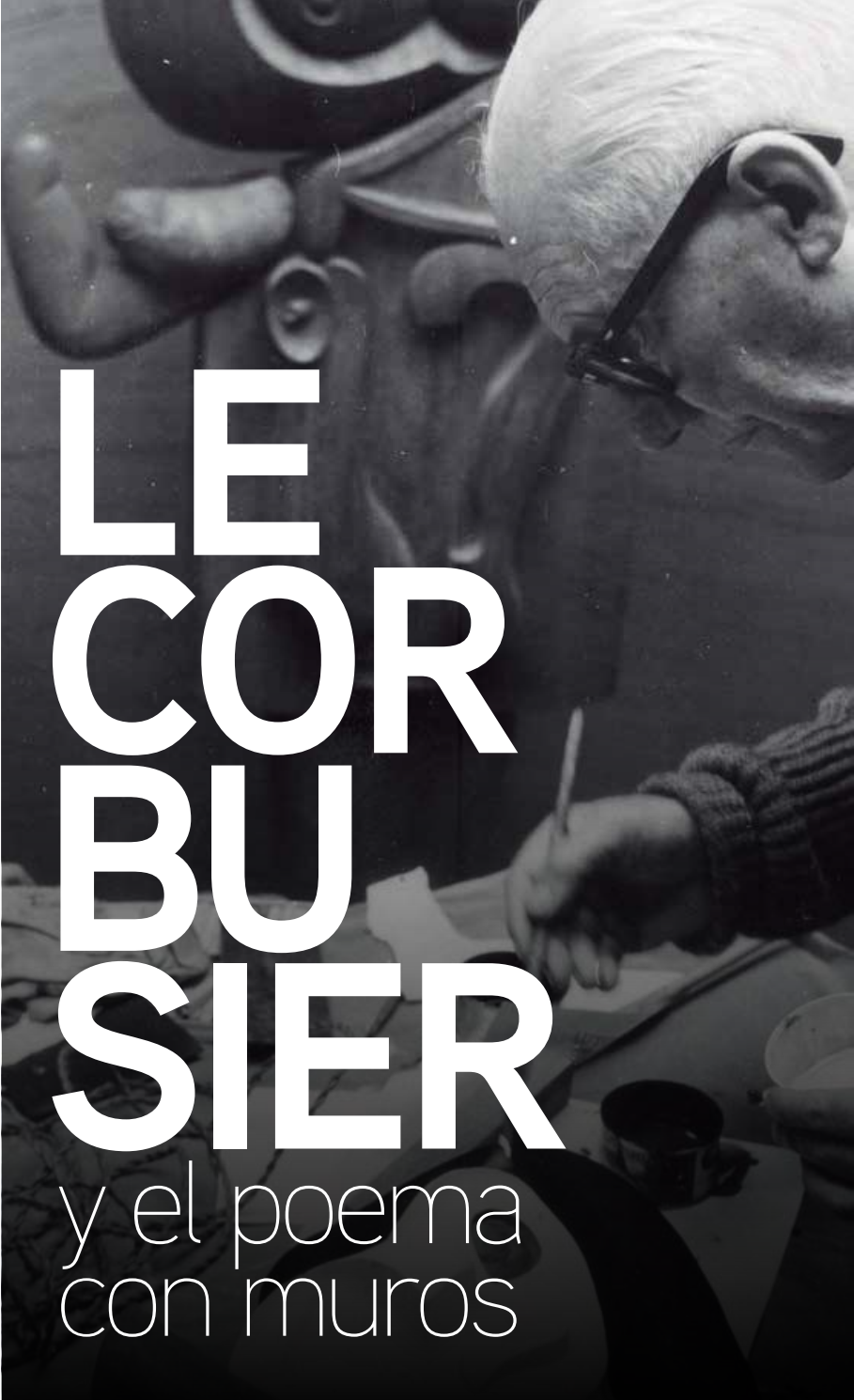
ventanas opacas, patitas amenazantes bajo marcos de puertas, civiles dentro de sus autos cercados por la jauría furiosa.

Mundruczó usa la música para unificar la variedad de géneros. Óperas, poemas sinfónicos y música orquestal de fondo dejan claro que *Hagen y yo* plantea un mensaje grandioso: el reconocimiento del Otro, el fin de la discriminación y la integración de los “no legales”. Aunque recurra al humor, su intención no es paródica. Lili apacigua a Hagen tocando en su trompeta el *leitmotiv* de la *Rapsodia húngara No. 2* (que Mundruczó eligió por ser una oda de Liszt a la libertad de las minorías). La frase musical se escuchará a lo largo de la cinta: en el episodio de *Tom y Jerry* que pasa en la televisión de la sala contigua a donde ocurren los sacrificios, y en la grandiosa imagen final, donde la música posibilita que humanos y perros pacten una tregua. Otro ejemplo es la mención del *Tannhäuser*. “Usted nos enseña a mentir”, le dice Lili a su maestro de música cuando este pide que los alumnos identifiquen el tema de la ópera de Wagner. “[*Tannhäuser*] habla de amor—continúa—, algo que usted no conoce porque no tiene corazón.” Ya que el maestro es culpable indirecto del abandono a Hagen, Lili acusa una de las contradicciones de ciertas élites occidentales: promover discursos magnánimos y ser indiferentes al sufrimiento de los menos afortunados.

Solo un puñado de personajes en *Hagen y yo* son seres humanos. El resto son perros de carne y hueso—casi doscientos cincuenta— que recorren calles, invaden túneles y se amontonan unos sobre otros cuando la acción lo requiere. De haber recurrido al efecto digital conocido como “replicación de multitudes”, la película no tendría ni la mitad de su fuerza. En los “detrás de cámara” de la película que pueden verse en YouTube se ve a decenas de perros participando en su caracterización como rebeldes que someten a sus verdugos humanos. No hay que ser defensor de animales para apreciar la ironía. La historia de alianza entre especies que narran esas escenas es el mejor argumento a favor de la reflexión propuesta por *Hagen y yo*. —

80

LETRAS LIBRES
JULIO 2015



LE COR BU SIER

y el poema
con muros

ARQUITECTURA/
ARTES PLÁSTICAS

JAIME MORENO
VILLARREAL

Es común que los propietarios de casas cuyo proyecto han encomendado a un arquitecto terminen quejándose de su realización. Conozco solo dos casas de Le Corbusier, la casa La Roche (1923-1925) y la Villa Savoye (1928-1931), y, al mismo tiempo que sus espacios me resultan atractivos, no me sorprende que quienes fueron sus dueños las encontraran difíciles de habitar. Quizá el reproche más famoso sea el del señor

La Roche, quien encargó al arquitecto suizo-francés una casa para vivir y alojar su colección pictórica: “La casa era tan bella que era casi una lástima colgar ahí pinturas... Le encargué un marco para mi colección y usted me entregó un poema con muros.”

El reproche admirativo no pudo venir más al caso, en la medida en que Le Corbusier mantuvo siempre en el centro de su diana el hacer poesía con la arquitectura. “Soy un joven de 71 años, soy un hombre de artes plásticas,



Fondation Le Corbusier, París.

➤Detalle de *La chimenea* (1918).

trabajo con mis ojos y mis manos animado por los fenómenos visuales. Mis investigaciones coinciden con mis sentimientos, dirigidos al valor primordial: la poesía”, dijo en una tardía entrevista con la BBC. Al recorrer sus casas, la experiencia no lo desdice. Y en ello es evidente su sesgo hacia la pintura. Siento que su arquitectura es en buena medida –y perdón por la palabrita– pictorialista, cosa que por lo demás no me parece gran descubrimiento, tratándose de un artista que, además de genial arquitecto, fue pintor muy apreciable. La exposición *Le Corbusier. Mesures de l’homme* en el Centro Pompidou de París me permite calar más en esa suerte de traslación del plano pictórico a la tercera dimensión en sus construcciones.

Para sintetizar mi experiencia, pienso en el último tramo de la rampa en zigzag de la Villa Savoye, que conduce al solarío en la techumbre. Paso a paso, ascendiendo al aire libre desde la amplísima terraza del primer piso, el barandal tubular a la izquierda es referencia náutica, mientras que a la derecha una envolvente semicilíndrica aporta fluencia y órbita a la marcha. Así, uno se aproxima *viajando* al muro de la azotea, no muy alto, que está recortado por un admirable vano rectangular –del tamaño de un cuadro de mediano formato– que se abre al cielo y a las copas de los árboles. Más que ventana, el vano es una alusión al

lienzo pictórico, como ocurre en tantos espacios interiores diseñados por el arquitecto, que se definen por la captación de un cuadrángulo que no es solo un “cuadrado” sino un determinante plástico. Algo que puede comprobar cualquiera que lleve una cámara fotográfica a una de sus casas. La cámara le ofrece un encuadramiento suplementario absolutamente adecuado a los fines del arquitecto, quien concebía los interiores domésticos como “recorridos arquitectónicos” desprendiendo volúmenes para crear espacios plásticos modulados por la luz.

Suele menospreciarse a Le Corbusier como tardío “pintor cubista”. No: él planteó la superación del cubismo mediante el empleo del orden matemático, y así proyectaba sus cuadros con los mismos “trazos reguladores” con los que proyectaba edificios. Entre sus obras pictóricas expuestas en el Pompidou, sobresale *La chimenea* (1918), que él consideraba su verdadero primer cuadro. Austero, geométrico y muy bien pintado, hoy parece tener en depósito un proyecto de vida, si no es que francamente un destino: representa de primer vistazo no más que la repisa de una chimenea sobre la que descansa un libro superpuesto a un cuaderno junto a un cuerpo sólido, un paralelogramo. Es destino, digo, porque tiende un arco entre “el principio” y “el fin” de su trayectoria. Su “fin” será cuando construya, 35 años más tarde, el

paralelogramo de una cabañita en un risco, para veranear en su vejez frente al mar en cuyas aguas, por cierto, morirá. En este arco, *La chimenea* se transforma ante nuestros ojos, pues su paralelogramo se refleja en la repisa como si estuviera alzado sobre el agua. El espejo que por lo común se adosa al muro de las chimeneas francesas se encuentra aquí trasladado imaginariamente a la repisa –un espejo de agua–, mientras que el fondo nos abstrae del muro hacia un paisaje desierto, un horizonte y el cielo. Con resolución de arquitecto, Le Corbusier –quien firma el cuadro como lo hacía por entonces, con su verdadero apellido, Jeanneret– fija la voluta de una jamba para sostener el tablero de la chimenea. Estamos en un mundo que es pictórico y arquitectónico a un tiempo, y que proyecta la vida. El cuaderno y el libro debieron también estar calculados: uno sería el de sus apuntes arquitectónicos, otro el de su escritura. Quiero creerlo, pues mi primer acceso a Le Corbusier fue como lector entusiasmado por este arquitecto-escritor que armó ensayos brillantes a partir de fotos de la modernidad maquina, especialmente en *Hacia una arquitectura* (1923) y *El arte decorativo de hoy* (1925).

He dicho que solo conozco dos casas, pero ahora me desmiento. Mucho antes de visitar aquellas, tuve mi primera experiencia lecorbusiana en la ciudad de México, en un edificio de la plaza Río de Janeiro cuyos departamentos están calcados del pabellón L’Esprit Nouveau construido por el arquitecto en 1925. El pabellón fue demolido, pero sobrevive en el imaginario arquitectónico como punto de arranque de su “idea habitacional” gracias también a las fotos que se conservan, donde se aprecia que su mobiliario ostentaba numerosas menciones del formato cuadro, no solo por las pinturas colgadas en los muros, sino por los gabinetes, armarios, libreros, aparadores y escritorios que disponían de nichos cuadrangulares. ¿Hay pues una determinación pictórica en la arquitectura de Le Corbusier? Me atrae mucho la idea, pero no me gustaría quedarme a vivir ahí. —

La exposición Le Corbusier. Mesures de l’homme estará abierta en el Centro de Arte Georges Pompidou hasta el 3 de agosto de 2015.