

ARTES+ MEDIOS

76

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2015



LA RIVALIDAD DE LOS GENIOS

ARTES PLÁSTICAS JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

En 1504 Miguel Ángel y Leonardo compitieron frente a frente. No sería descabellado imaginar que haya sido Nicolás Maquiavelo quien concibió poner al servicio de la república de Florencia la rivalidad de los genios. El gobierno republicano los convocó para retratar las guerras patrióticas en el Salón de los Quinientos del Palazzo Vecchio. Maquiavelo creía que la virtud cívica nacería de la contemplación de esa pedagogía de heroísmo y guerra. Para aprender a competir por la patria, atestiguar una contienda de artistas. Un muro correspondería a Leonardo, quien habría de pintar la batalla de Anghiari. Miguel Ángel pintaría la batalla de Cascina en el muro de enfrente. La firma de Maquiavelo

puede leerse en el contrato celebrado con Leonardo.

No perdura ninguno de los frescos de aquel duelo. Se conocen bocetos y comentarios de quienes vieron dibujos y trazos. Ellos permiten apreciar las ideas contrastantes de la guerra: Miguel Ángel pintó el heroísmo de combatientes desnudos; Leonardo dibujó el infierno. Para Miguel Ángel, el combate era una fiesta del cuerpo, una celebración del músculo y la valentía. Para Leonardo, la guerra no era otra cosa que una locura. Algo de la rivalidad de los genios puede apreciarse hoy en las exposiciones en el Palacio de Bellas Artes: *Miguel Ángel Buonarroti: un artista entre dos mundos* y *Leonardo da Vinci y la idea de la belleza*.

Leonardo era veinte años mayor que Miguel Ángel. Florentinos protegidos por Lorenzo de Médici, eran personalidades artísticas opuestas. Leonardo era un cortesano elegante y sutil, un sabio admirado por todos; Miguel Ángel era, por el contrario, un misántropo tosco e impulsivo. El anecdotario de su rivalidad es abundante. Las ideas sobre el arte también los separaban. Para Leonardo el arte y su forma suprema, la pintura, era fuente de la ciencia. Al observar con detenimiento al mundo, el pintor podría comprenderlo todo. La pintura, “más bella y más rica en recursos”, era la reina de las artes. La única ventaja de la escultura era su duración. Veía en la producción de los volúmenes una rudeza irritante. El escultor trabaja a golpes entre ruido y polvo. El pintor por el contrario,



se planta ante su obra con tranquilidad y en silencio. Viste bien y mueve con ligereza el pincel que ha mojado con colores. La tosquedad frente a la sutileza. Miguel Ángel, por el contrario, creía que pintar era quedarse en la preparación de una escultura. Los desafíos del escultor frente al mármol eran, a su juicio, infinitamente mayores que los de un pintor frente al lienzo. Por ello creía que el arte sudoroso de la escultura era más admirable que la pintura.

Las exposiciones paralelas en Bellas Artes permiten identificar el contraste del ojo. Leonardo estudia, cataloga, compara. Miguel Ángel se asombra, admira, celebra. El universo de uno es la máquina: máquina el orbe, las aves, los caballos y el hombre. El universo del otro es el cuerpo: todo es muslo, pecho, músculo.

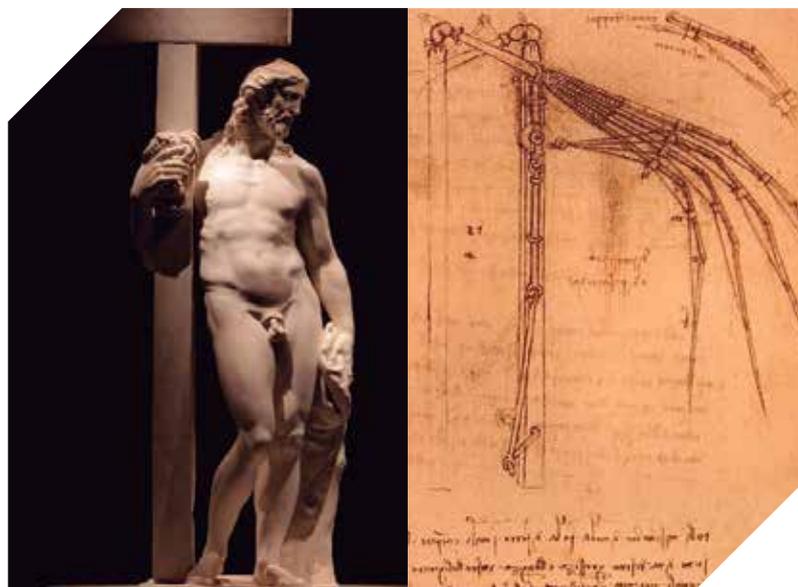
Leonardo estudia el vuelo de los pájaros y descompone todos los elementos de su anatomía: huesos, plumas, carne. Observa la relación entre las alas y los vientos y compara el desplazamiento a través del aire y del agua. La observación, naturalmente, prepara el artefacto volador: aprendiendo de los pájaros, volaremos. El hombre de Leonardo es matriz de pi: la anatomía humana traza, como compás, la perfección del círculo. Miguel Ángel escapa de ese dictado de exactitud. La expresión llama a la desproporción. De ella se burlaba Leonardo al contemplar sus esculturas. Muchos lo han visto: el David tiene manos enormes y una cabeza demasiado pequeña. Si la virgen de su Piedad se levantara sería un gigante para su hijo. El cuerpo que emerge de la piedra es siempre voluptuoso. El cincel de Miguel Ángel logra que hasta Cristo aparezca como un atleta. Su tema plástico, dijo Barnett Newman, “no era medieval –construir una catedral– ni griego –construir un hombre que fuera como un dios– sino hacer una catedral a partir del hombre”.

William Hazlitt se detuvo en esa fuerza expresiva de Miguel Ángel. En su ensayo sobre el entusiasmo estético escribió:

Las formas de Miguel Ángel rebosan entusiasmo. Por todos lados imponen un sentido del poder

sobre el ojo. Sus miembros transmiten una idea de fuerza muscular, de grandeza moral, de dignidad intelectual, incluso. Son firmes, imperiosos, despejados, macizos, capaces de ejecutar con soltura los enérgicos propósitos de la voluntad. Sus rostros solo tienen la expresión de sus cuerpos: poder consciente y voluntad. Tal parece que no pueden pensar en otra cosa más que en lo que han de hacer, con la confianza de que pueden hacerlo. Por eso se dice que su estilo es duro, masculino. Es lo contrario de Correggio, que es afeminado. Esto es: el entusiasmo de Miguel Ángel consiste en expresar la energía de la voluntad sin una sensibilidad proporcional.

Arte “anatómico”, lo llama Leonardo, con obvio desprecio. La carne para él es envoltorio, a veces hermoso, a veces grotesco, de un mecanismo descifrable. Los pechos y las piernas no son para él órganos del poder y del deseo sino guiños de un código universal de proporciones. Encontrar ese estatuto que gobierna insectos, edificios y glúteos era clave, no solamente para tocar la belleza, sino también para encontrar la verdad. El observador veía en cada forma una idea. El movimiento del pelo, escribió el observador, es idéntico al del agua. Todas las cosas del mundo, a fin de cuentas, abstracciones. —



Los de arriba

CINE

FERNANDA SOLÓRZANO

A fines de marzo pasado un video subido a YouTube causó indignación. Mostraba a cinco chicos vestidos de traje seleccionando mujeres para acompañarlos a su graduación. Guapas, apenas vestidas y desesperadas por gustar, las chicas desfilaban y hacían poses para ellos. Acompañados de sus mascotas —un jaguar y dos meseros— estos las descartaban con un simple pulgar hacia abajo. Eran alumnos del Instituto Cumbres, en el video y en la realidad.

Acusados de misoginia y clasismo, los estudiantes pidieron disculpas. Sonaban falsas —y con razón—. ¿Por qué habrían de retractarse? Era claro que no había distancia entre ellos y sus álter egos, como pronto lo confirmó un reportaje publicado en *Newsweek* en español sobre los entretelones de la grabación. Una de las modelos contratadas para actuar de *groupie* contó que ninguno les dirigió la palabra. Solo ellos contaban con sillas: durante toda la filmación las chicas tuvieron que sentarse en el piso.

El video era honesto y en apenas dos minutos condensaba una forma de vida. Pero no revelaba nada nuevo. Lo que despertó la ira de muchos fue que careciera de un tercer acto redentor. Era un relato sin apologías ni actos de contrición.

Se espera que la ficción corrija los desequilibrios del mundo: que enmiende errores, imparta lecciones e imponga justicia. Que mienta por partida doble. De ahí la poca popularidad de los relatos desesperanzados, y lo que explica la escasez de películas mexicanas que muestren —sin enmiendas— las ínfulas de grandeza de algunos jóvenes privilegiados de la última generación.

Nosotros los Nobles (2013) no cuenta. Sus diálogos eran ágiles y las caracterizaciones ingeniosas, pero era una fábula rosa. Su historia de ricos prepotentes que aprendían sus lecciones era una fantasía de venganza que apelaba al resentimiento social. La actualización que hizo Gary Alazraki de *El gran calavera* (1949) eliminaba la sátira de la “pobreza noble” que sí hacía Luis Buñuel. Gracias a sus mentiras piadosas, *Nosotros los Nobles* se convirtió

en la segunda película más taquillera del cine mexicano.

Esa no será la suerte de *Los muertos*, de Santiago Mohar ni de *Me quedo contigo* de Artemio Narro, películas que retratan a los cachorros sobreprotegidos de la oligarquía mexicana. No propiamente *mirreyes*, cuya manía por exhibir símbolos de riqueza los vuelve blanco de parodia fácil. Son su propia caricatura y esto pone al espectador en posición de superioridad moral. En cambio, los personajes de *Los muertos* y *Me quedo contigo* no son ridículos en esencia. No exhiben su rango e incluso juegan a ser amigos y amantes de *los de abajo*. Su sorna es más filosa que el despotismo de cualquier *mirrey*.

Y se aburren hasta lo indecible. De ahí el título de la cinta de Mohar, cuyos protagonistas —apáticos, inexpresivos y vacuos— contagian al espectador su malestar existencial. *Los muertos* narra un fin de semana en la vida de cinco amigos: dos parejas intercambiables y el hermano de una de las chicas. Se reúnen primero en la casona vieja en la que vive uno de ellos, propiedad de sus abuelos. Cuando su novia le pregunta por qué tienen tanto dinero, este le responde que su abuelo “trajo la chapata a México”. Ella duda y él agrega: “También fue gobernador de Guanajuato.”

El bosquejo de clase surge de sus lamentos por vivir en México, en el miedo constante de ser secuestrados/asaltados/detenidos por una patrulla, en la falta de entusiasmo y planes. Las escenas más incómodas muestran sus roces con el mundo de afuera: cuando encuentran un auto con cadáveres dentro (y toman fotos), cuando los rebasa una *pick up* cargada de “morenos” (apurran el paso) o cuando uno conversa con una mujer taxista de estrato claramente inferior, fingiendo *cuatitud* y sobrado de condescendencia. La noche de la reunión, uno de sus choferes es baleado por un asaltante. Al día siguiente solo se comenta el robo de la camioneta. La fiesta debe seguir.

La atmósfera de *Los muertos* es rancia y estancada. Mohar obliga al espectador a padecer a sus personajes sin hacerlo partícipe de sus privilegios ni volviendo atractivas sus nociones de diversión (tirar muebles por la ventana). Si entretuviera al espectador caería

78

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2015



un doble discurso: quizá vendería más boletos pero traicionaría la intención. Después de todo, Mohar ha declarado que su película describe un mundo que conoce bien y que los hechos se basan en experiencias cercanas. El tono no es sentencioso, pero mucho menos es celebratorio. Y nada apunta a epifanías ni vidas que se transforman.

Estridente y provocadora, *Me quedo contigo* es la incursión en cine del artista plástico Artemio Narro, quien ya desde los noventa exploraba las aberraciones de las dinámicas de clase en México. *Me quedo contigo* lleva al espectador a un lugar infernal de la mano de una española modosa, que llega al D. F. para reunirse con su novio, un hombre siempre ausente. Aburrida, acepta pasar el fin de semana con amigas de este: tres mujeres sin límites, lideradas por el personaje femenino más transgresor e irritante del cine mexicano reciente (Ximena González-Rubio, en una actuación brillante). Hija de un poderoso, es un demonio dominante que deslumbra a sus amigas con historias de un clasismo brutal que no tarda en poner en práctica. Convince a sus acompañantes de seducir a un vaquero galán y con pistola al cinto, para luego someterlo, humillarlo y torturarlo. La formación de Narro influye en una puesta en escena que “viola” las convenciones, aumentando su potencial para incomodar. Una y otra vez, *Me quedo contigo* ha sido rechazada de festivales que la consideran obscena. Nadie ha querido encargarse de su distribución.

La idea de *Me quedo contigo* surgió durante una estancia de Narro en Ciudad Juárez, tras discutir con otros artistas el tema de los feminicidios. Pensó que si invertía los géneros del verdugo y la víctima, la historia sugeriría que, por encima de la misoginia, el resorte de la violencia era la satisfacción de apoderarse de vidas ajenas sin temor a la sanción. Lo que parecería una desviación del tema de los jóvenes adinerados tiranos termina por ser un atajo. En *Me quedo contigo* el comportamiento cruel de la hembra alfa solo se sustenta en el poder y la impunidad. No es víctima, solo abusiva. Sin atenuantes de ningún tipo, el espectáculo de su prepotencia es casi imposible de ver. —



Fotografía: Luis Eduardo Noreña / EFE / FEFUSUAL

EL DESTELLO y la penumbra

79

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2015

ARTES
PLÁSTICAS

ALONSO CUETO

La obra de Fernando de Szyszlo es una indagación en el destello y la penumbra como aspectos del ser de la América Latina. El drama que sus cuadros narran entre el erotismo y la muerte es un vibrante documento personal y a la vez un archivo plástico de nuestra experiencia histórica y cultural. En ese drama se integran los poemas quechuas y el lenguaje del surrealismo, la penumbra de Rembrandt y las luces de la vanguardia, los objetos redondos o afilados de los mochica y las figuras largas de Picasso.

De Szyszlo nace en el distrito de Barranco, en Lima, el 5 de julio de 1925. Hijo de Vitold de Szyszlo, un naturalista polaco inmigrante, y de la costeña María Valdelomar, hermana del escritor Abraham Valdelomar, su vida está dominada por el rigor de la ciencia y el culto a la luz del mar peruano. Muy joven, en marzo de 1944, decide estudiar arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería de Perú. Fue a los pocos meses de iniciados sus estudios cuando tomó un

curso de dibujo. En ese momento descubre que su verdadera vocación es el arte. Poco después decide estudiar en la Academia de Artes Plásticas de la Universidad Católica, dirigida por el pintor austriaco Adolfo Winternitz.

En 1947 realiza su primera exposición en Lima. En 1949, recién casado con su primera esposa, la magnífica poeta Blanca Varela, viaja a París donde forma una comunidad de amigos junto a Julio Cortázar, Carlos Martínez Rivas y Octavio Paz, quien lo lleva a conocer a André Breton. Es allí donde madura su proyecto como pintor: la integración de la estética del arte precolombino a la forma artística de la vanguardia. Superando el modelo del indigenismo y siguiendo el ejemplo de artistas como Rufino Tamayo, De Szyszlo se plantea un proyecto que no difiere del que realiza Octavio Paz en la poesía. Darle una voz y una forma modernas a los motivos de la cultura latinoamericana.

Su primer trabajo en París es una serie de litografías en homenaje a César Vallejo. Un día llama por teléfono a la viuda de Vallejo, Georgette

Philippart, para mostrarle sus obras. Georgette, conmovida por el homenaje que este joven artista peruano le ofrecía a Vallejo, le hace un obsequio que De Szyszlo todavía conserva: un mechón de los largos cabellos del poeta. La relación de De Szyszlo con la literatura iba a ser fructífera y con frecuencia sus obras se inspirarían en escritores como Saint-John Perse y Javier Sologuren. Un tiempo después iba a pintar una serie de obras basada en el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*, traducido por José María Arguedas. Uno de los versos sobre la muerte del inca se queda con el artista: “Sus dientes crujidores ya estarán mordiendo la bárbara tristeza.”

A su regreso a Lima en 1955, De Szyszlo decide quedarse a vivir en el Perú. Uno de sus objetivos es promover el arte moderno en el país, una empresa que lo coloca en el centro de muchas polémicas. Pinta todos los días, durante las siguientes décadas, con una furia y una lucidez incansables. De la mezcla de elementos personales y culturales crea un lenguaje y un universo propios. Hoy su obra se compone de varias miles de piezas repartidas en varios museos del mundo.

En algunas de sus entrevistas, De Szyszlo se definió como un cultor del modelo de Rembrandt y la exploración de la penumbra como una zona de revelación de la vida. Pero su penumbra está siempre matizada por el destello de soles y cuchillas que despliegan sus brillantes colores: amarillos y rojos, violetas y anaranjados. El secreto de la grandeza de sus cuadros no es que ofrezcan exactamente un contraste entre la luz y la oscuridad o entre la vida y la muerte sino algo que me parece mucho más complejo y verdadero: la interrelación de todos los extremos, su naturaleza ambigua. Quizá su pintura pueda describirse con la misma frase con la que D. H. Lawrence, uno de los escritores preferidos de De Szyszlo, define a un ser humano: “una columna de sangre dentro de un vacío”. A ese mismo contraste se refiere Octavio Paz en el ensayo que le dedica a De Szyszlo en *Corriente alterna*, cuando apunta a su dialéctica de “violencia y lirismo”.

En muchas ocasiones, De Szyszlo ha definido el arte como el encuentro

visible de la materia con lo sagrado. El rescate de la naturaleza sagrada del arte es un antídoto contra la banalización de gran parte de la pintura contemporánea y su reducción a piezas de comercio. En algunas entrevistas ha definido también las obras de arte como el homicidio de un sueño. Si una pintura es el intento por atrapar un sueño que se evade, lo que queda son los restos de esa batalla, los lienzos y las esculturas.

Por otro lado, una lectura cultural de sus obras es pertinente. ¿Qué es el Perú y cualquier país latinoamericano sino el encuentro de culturas en un proceso en el que la muerte y el eros se integran de un modo furioso?

Y sin embargo, como siempre ocurre con un gran artista, su mirada es rabiosamente personal. He sido testigo de algún momento de su creación. Lo conocí desde muy joven gracias a mi familia. Mis padres fueron amigos suyos de juventud y tengo entremezclados mis recuerdos de familia con los de Fernando, Blanca, Lorenzo y Vicente. En uno de mis recuerdos más persistentes, tengo doce años y estoy espiando a De Szyszlo mientras pinta un retrato de mi padre en la biblioteca de mi casa en Miraflores. Ese día, me doy cuenta ahora, él me estaba dando sin saberlo la primera lección que he recibido en mi vida sobre lo que es ser un artista. Su extraordinaria concentración en el cuadro que pintaba me estaba diciendo cuál era la actitud de un creador, alguien que no solamente crea con los sentidos sino también con la entrega absoluta de la mente y el cuerpo. En otra ocasión, cuando le pregunté cuántas horas al día trabajaba, me dijo que siempre un poco más de las posibles. Creo que quiso decirme que la vida es demasiado corta para cualquier ser humano pero lo es especialmente para un artista. Desquitarse del tiempo y de la muerte supone siempre hacer algo más de lo que el tiempo nos concede. Trabajar más, soñar más, en suma, vivir más. Hoy sigue pintando todos los días, desde el amanecer, cerca de su esposa Lila, aprovechando la luz natural que ilumina sus obras. Al verla cumplir noventa años, esta pasión solo suscita las pasiones correspondientes: gratitud, regocijo, contemplación. —



Fotografías cortesía de Perla Krauze

ARTES PLÁSTICAS

GONZALO VÉLEZ

Cómo detener el tiempo, cómo retener o absorber la memoria de un sitio distante, cómo verter el contenido de esa memoria de manera que su esencia pueda ser compartida, entendida, a través de una obra con carga estética: tales fueron los cuestionamientos que sugiere la instalación que Perla Krauze elaboró y presentó recientemente en Pekín a través de la Red Gate Gallery, con sede en esa capital, donde la artista mexicana fue seleccionada para trabajar en una residencia de producción de obra.

La instalación, una pieza dinámica referida a la memoria de un sitio determinado, consta a su vez de centenares de piezas entre dibujos, grabados, pinturas y objetos, y fue dispuesta por la artista a manera de un recorrido, apelando a una antigua tradición china: en los lugares dignos de ver existen senderos trazados que la gente recorre con reverencia, los cuales siguen un determinado ritmo, preconcebido, con *estancias* donde se destacan los sitios especiales. Así también, con este esquema, Perla Krauze compuso con los elementos de la instalación un trayecto conceptual tejido con los registros de objetos que ella misma recopiló durante las semanas que duró su residencia.

El objetivo que Krauze estableció desde un principio fue elaborar



El espacio-tiempo en CHINA

—con materiales locales— una obra que fuera una referencia al lugar. Se organizó de tal modo que el breve lapso de su estancia le permitió obtener una visión amplia y contrastada de esa gran cultura y ese enorme país. Así, luego de vivir un par de semanas en un departamento en el barrio bohemio de Tuanjiehu en Pekín, entre el bullicio y el caos de la gigantesca urbe, Perla viajó sola al remoto suroeste, a la China profunda, a sitios rurales en la provincia de Yunnan, donde los contrastes son muy marcados en comparación con las grandes urbes y se mantiene una relación inmemorial con la naturaleza.

La tercera etapa del proyecto fue propiamente la de la factura. Para ello se mudó al estudio para artistas residentes que le fue asignado en Bei Gao, una zona residencial de empleados cerca de Pekín, que no tiene mayor atractivo; de este modo la experiencia se complementó con una tercera perspectiva sobre China, aunada a las de la vida urbana y la vida rural, en la convivencia eventual, aunque fuera muy escasa, con la vida de suburbio que se desarrollaba en su misma calle. Ahí pasó otras dos semanas prácticamente encerrada, elaborando la instalación.

La parte medular del proyecto consistió en recopilar día con día, como labor autoimpuesta y obligada (y de hecho como parte vivencial de

la pieza), durante seis semanas entre abril y mayo de 2015, objetos de cualquier clase representativos del lugar y del momento que eventualmente se le presentara. Objetos como, por ejemplo, tabiques de algún edificio en construcción en Pekín, una servilleta bordada por una mujer campesina en un remoto pueblito, piedras de la Montaña Amarilla, fotografías de familias chinas de hace cien años, estampados y estampitas, cajas, piezas de tlapalería en metal, retazos de madera de bambú de una carpintería cerca de su estudio, además de dibujos y fotos realizados por ella misma.

Estos elementos pasaron a constituir el vocabulario, las palabras del lenguaje no verbal a través del cual se articularía el discurso de la instalación. El reto que se le planteaba a la artista era precisamente estructurar ese lenguaje: componer una obra con ritmo y armonías, con acentos y pausas, con tonos y escalas, a la manera de una partitura musical o de un poema de largo aliento, pero en términos visuales, plásticos, a través de atmósferas que solo se logran con la composición adecuada, afinada.

Además de recopilar objetos de su día a día, Perla Krauze fue llevando igualmente cuenta de las sensaciones que le iban despertando las cosas que veía o las situaciones que tenía que enfrentar, no todas necesariamente positivas o agradables. Luego las

condensó en términos como Tiempo, Memoria, Efímero, Permanencia, Momento, Movimiento, Contraste, Dualidad, entre otros, e hizo que los tradujeran a ideogramas chinos. A continuación, con sellos de piedra tradicionales que mandó a confeccionar con estos ideogramas, estampó alguna de las treinta o más palabras de su listado (palabras-dibujos) como elemento complementario en determinadas partes de la instalación que pudiera sugerir lo enunciado.

Perla fue agrupando entonces colecciones de objetos con algún parentesco formal, como colores, formas y/o texturas, o bien simbólico, y los fue distribuyendo de acuerdo con una especie de museografía interna de la obra, buscando replicar, en una maqueta de signos, los registros sensoriales de su experiencia. De este modo ubicó piezas en la pared, otras estratégicamente en el piso, o en exhibición sobre una tabla, o bien pendiendo del techo, con diversas *estancias* sugeridas en el trayecto.

Al transitar por estos paisajes de objetos encontrados, una larga tira de aluminio en la pared se convierte en un horizonte, sobre el cual trozos agudos de una loseta de piedra como mármol remiten a la cadena montañosa de Huangshan, o unas fotos de la Muralla China son la Muralla misma. En aquel valle sobre una mesa, la piel rugosa de unas nueces es similar al modo en que se crispan los pétalos de una flor de porcelana, o al entramado de un retazo de tapicería; y las marcas de la madera en un conglomerado de bambú son en sí mismas un bosque. Y allá en la distancia, a pocos metros, o a decenas de kilómetros, el río y la montaña en un grabado chino montado sobre la tela blanca que pende del techo son en realidad el río y la montaña de esta instalación, que son el río y la montaña de la memoria.

La instalación de Perla Krauze en China es, o fue, o será, una obra dinámica, mutante por sus afanes mismos de pretender capturar el tiempo, donde en el empleo que hace de lenguajes artísticos contemporáneos subyace el aura poética que ha caracterizado siempre la obra de esta destacada artista. —