

las imágenes y discusiones del arte de su momento. La Bienal de São Paulo presentó en 1953 el Guernica de Picasso, y cada dos años ha familiarizado al público Paulista con los movimientos artísticos de su tiempo. Una bienal es un museo temporal que beneficia especialmente a la inmensa mayoría que no puede viajar a los centros del arte. Una bienal construye un repertorio visual en el tiempo, un acervo de memorias que son el patrimonio artístico de la comunidad en la cual se inscribe.

17. Educar/aprender. Una bienal puede intentar trascender la tríada interpretación-mediación servicio que caracteriza el trabajo educativo en museos involucrando la idea de lo pedagógico desde su propia formulación curatorial. El museo siempre intenta mediar entre el arte y el público, trata de facilitar esta relación proponiendo mecanismos que ayuden a comprender lo que está siendo presentado. Pero el arte es en sí mismo una instancia de conocimiento que no siempre pasa por lo racional: también se aprende con los sentidos. En ocasiones, una imagen vale más que mil palabras, un sonido vale más que mil imágenes, y un aroma vale más que mil sonidos. No sabemos cual será el dispositivo que desencadene los procesos de conocimiento.

18. Emergencia. En la oficina de Diane Karp, directora del Santa Fe Art Institute, vi un aviso que decía “No hay emergencias artísticas”. El trabajo en el arte, por más importante que lo consideremos, no salva vidas (o tal vez lo haga de manera metafórica). Hay exposiciones exitosas cuyo resultado hace olvidar que el proceso fue una verdadera tortura. Esto está mal: en el arte, el fin tampoco justifica los medios. Hacer una exposición no puede terminar siendo una experiencia angustiante, frustrante o dolorosa.

19. Responsabilidad. Una curaduría no se firma por vanidad, sino de la misma manera que se firma un cheque al portador: una vez que entra en lo público, cualquiera puede cobrar, y el curador debe estar allí para responder.

20. Comunidad. Se hacen exposiciones para tener experiencias de vida memorables. Entiendo la curaduría como la creación de una comunidad temporal. Artistas y curadores entran en un diálogo que se da por una convivencia prolongada y una meta más o menos común. Considero exitosas aquellas exposiciones de las que salí con amigos entrañables. No es que aspire a que la bienal sea una agencia matrimonial, pero sin duda debe ser un momento de empatía. Casi nunca se puede trabajar con los amigos; el arte puede proveer esta posibilidad.

La visión del último hombre... El paisaje apocalíptico en la obra de David Alfaro Siqueiros

ITALA SCHMELZ

1. David Alfaro Siqueiros (1898-1974), fue entre sus contemporáneos, un hombre moderno, apologista de la tecnología y de la ciencia; su convicción política lo llevó a vislumbrar un futuro donde irían de la mano el progreso y la justicia social, y que llegaría tras la Revolución Comunista. Pasadas las devastadoras guerras mundiales, su generación vivió los años cincuenta con la esperanza de un futuro promisorio. En esa década, el artista realizó varias ciudades vistas desde el aire. Los arquitectos de su tiempo fantaseaban con las ciudades superlativas, Siqueiros las retrató en perspectiva. En estas pinturas las líneas de fuga de la composición pictórica evolucionan hacia la figuración de hiper-ciudades vistas desde el aire. “Creo que el hombre de la época del avión no puede tener, respecto del paisaje, la misma lírica, el mismo romanticismo que tuvieron los hombres de las épocas en que aún no se dominaba el espacio”—escribió Siqueiros, para quien dimensionar la curvatura estratosférica de la Tierra, era una manera de agudizar la percepción de nuestro planeta como “plataforma universal del hombre”. La visión desde el aire, la conciencia cósmica, es quizá uno de los aspectos más interesantes de este artista. Es poco sabido que Siqueiros estaba interesado en la ciencia ficción, sin embargo, en el mural de San Miguel Allende (1948), aprovecha la bóveda convexa del techo para sugerir un cohete en marcha, que cobra gran motricidad con el paso del espectador, y en 1956 pintó una “Nave atómica” que podría haber inspirado a Kubrick para su odisea en el espacio.

Así pues, al afamado muralista mexicano le inquietaba la visión del porvenir, y así como imaginó futuros promisorios, se le dio por la creación de una plástica de la catástrofe tan rotunda como el pregón delirante del Apocalipsis bíblico.

El artista prefiguró sus escenarios más catastróficos en Nueva York (1935-36), poco antes de partir a la Guerra Civil española y en un momento determinante para sus hallazgos técnicos. Es el periodo donde forma su *Experimental Work Shop*, al que acude Jackson Pollok. Dedicados a generar un arte de propaganda para el

Partido Comunista Norteamericano. A su vez, el joven artista vive momentos de intensa exploración con sustancias pictóricas industriales y descubre los efectos de la piroxilina, que siempre será su material predilecto para pintar. Las mezclas y las absorciones de la pintura y solventes sintéticos, choreados y aventados sobre el panel, motivan a su imaginación creadora y más que pintar, Siqueiros invoca a la efervescencia biológica del origen de la vida. En un momento de lúcido desvelo Siqueiros le escribe a la bella María Asúnsolo: “Se trata del uso de lo accidental en la pintura. Absorciones de un color en otro produciendo las fantasías y formas más mágicas que pueda imaginarse la mente humana. Algo solo parecido a la formación geológica de la tierra, a las betas policromas y multiformes de las montañas. A la integración de las células. Esa cosa organizada que surge del misterio de quien sabe qué leyes terribles, en su profundidad... Y sobre todo un dinamismo tumultuoso, de tempestad, de revolución física y social que a veces causa pavor.”

Al reunir la obra de este periodo, se completa un fastuoso escenario apocalíptico que, dada la catastrófica alborada del siglo XX, podemos entender como una respuesta a su tiempo. El primer cuadro que realiza en este tono es “El Nacimiento del fascismo” (1936), donde pinta a la estatua de la libertad hundiéndose entre agitadas olas. En el “Fin del mundo” (1936), un único sobreviviente se levanta entre las ruinas de una batalla, en cambio en “Caos y desastre” (1936), tras una explosión portentosa ya no se ven huellas de vida, nada ha quedado en pie. Siqueiros pinta varias explosiones, la más espectacular es “Explosión en la ciudad” (probablemente iniciada en 1936 pero finalizada en 1945). Además, Siqueiros pintó otras explosiones en esos años, que podrían verse como premoniciones de la explosión atómica. El imaginario catastrófico continúa, una figura yace en escorzo sobre un charco negro, son fierros y tornillos los que cubren como textura contaminada la superficie del cuadro “Escorzo negro” (1936) y en el “Eco del llanto” (1937), un niño parece tragar su propia angustia, solitario sobre las ruinas de la guerra.

Para pintar estos cuadros, Siqueiros se dejó influir por las visiones que llegaban de los acontecimientos europeos, pero fundamentalmente, los accidentes provocados por la piroxilina le inspiraban un gran lirismo cáustico. Poco después, el artista pasó de la teoría a la práctica y en 1937 viajó a España, donde se puso a las órdenes del Ejército Republicano. Desde el frente manda cartas a su esposa Angélica Arenal: “Te escribo después de mi primera participación militar... Viví una mañana espléndida en medio de los duelos de la artillería, bajo los terribles aeroplanos que bombardearon nuestras columnas en marcha... Esto es maravilloso como hecho histórico, como espectáculo y como problema. Ya cerca, se ve la lucha como cosa humana sin el lirismo que le damos desde lejos.”



En los campos de batalla de la Guerra Civil de España, en la que ganó el monto de Coronelazo por su bravía labor de enlace de batallones en el frente. Siqueiros vio con sus propios ojos el campo de batalla, vibró y tembló con el fulgor de la metralleta, pisó tierra calcinada por las bombas. Carlos Contreras, colega de la Guerra civil española, testimonió que “Siqueiros fue servicio de enlace entre batallones. Se trataba de correr 2 Km bajo el fuego de la artillería y el bombardeo permanente de la aviación... Eran los días tormentosos de la batalla del Pingarrón. Recuerdo a Siqueiros, regresando de aquel infierno, en los últimos días de la batalla” .

2. Trasladémonos ahora a los años sesenta, entre 1960 y 1964, el pintor sufrió el más largo de sus encarcelamientos. La última cárcel subyuga física y moralmente a Siqueiros. “Soy un hombre preso... ¡No puedo más!” lo cita Julio Scherer, quien da testimonio de esos años devastadores en su libro *La piel y la entraña*. El periodista lo visita regularmente en el Penal para recoger sus memorias. Esas sesiones funcionan como una evasión del presente y el artista no pierde ocasión para afirmar su figura heroica; sin embargo, Scherer logra sondear sus abismos y flaquezas, devolviéndonos más bien un retrato sombrío del pintor en su ocaso: “Se frota los ojos y acaba por protegerlos con unas gafas de cristales redondos, cuyo armazón carece de una “pata”, lo que les da apariencia vieja y miserable. Así se ve también el pintor, viejo y gastado, con su traje de presidiario, el gesto triste y la humilde gorra entre las piernas...”

Entonces, los pequeños formatos fueron su única oportunidad de seguir pintando. La mayoría de sus trabajos no tuvieron más de 30 cm. Derivando hasta la miniatura, Siqueiros llegó a pintar sobre joyas y encendedores, lo que llama Raquel Tibol arte carcelario. Durante esos años hizo alrededor de 200 pequeñas pinturas. Quien trepaba en altos andamios, para enfrentar grandes superficies con pistola de aire, no tuvo más remedio que aprender a representar las escalas de modo más emocional que poliangular. En este periodo tardío, es también cuando deja actuar con mayor libertad su accionismo y subjetividad; vuelve al wiping y a los accidentes controlados, que ensayara con Pollock en los lejanos y gloriosos días de Nueva York. La pincelada se ha vuelto suelta en una representación figurativa que se revela en el límite de la composición abstracta; en la sugerencia gestual más que en el meticuloso realismo que pregonara en sus años mozos, los ambientes cargados de fantasía metafísica nos hacen pensar en un autor surrealista.

Scherer comenta: “Los ojos verdes de Siqueiros están inyectados. Dice que esto se debe a que pintó toda la noche alumbrado por una lámpara de gas. Le negaron las autoridades del penal la luz eléctrica, pero él se empeñó en continuar

un cuadro. No se detuvo en la obra, porque percibió dentro de sí esa claridad que algunos llaman inspiración...”. En su pequeña celda, Siqueiros manipula la piroxilina con solventes químicos muy fuertes. No es aventurado suponer que al inhalar dichos productos el artista pasaría por estados alterados de la mente. Me pregunto si el ambiente saturado por las sustancias de sus materiales de trabajo, lo llevaría a través de su pintura a un estado de alucinación o delirio, productivo plásticamente. En el reverso de un cuadro pintado en su celda en 1961 Siqueiros apunta: “Por un extraño (para mi) fenómeno óptico, después de muchas horas de obscuridad absoluta. Las manchas y dibujos de las paredes carcelarias se iluminan y se ponen en movimiento torturante ¿Cuál es la razón?”. En otro reverso el artista habla de “La Gestosa: Cardo gigantesco, cincuenta veces más alto que el hombre; nace y vive milenios —dicen— en los esteros ya vacíos y secos donde la putrefacción de plantas y peces abonó el lodo y el cieno ya seco durante siglos”. Las visiones y las fantasías parecen apoderarse de su mente.

Es posible identificar la manera en la que estaba pintando Siqueiros en ese periodo con lo que hacía Salvador Dalí y que llamaba proceso de “paranoia crítica”, es decir “La representación de un objeto que sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente (...) La obtención de esta imagen superpuesta ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido con astucia y habilidad de cantidad de pretextos coincidencias, etc. Aprovechando para hacer patente la segunda imagen que, en este caso, toma el lugar de la idea obsesiva.”

En este periodo, el frenesí pictórico lleva a Siqueiros a desarrollar un muy singular universo en caos: vértigo/ vórtice de todos los horrores representados principalmente en términos de paisaje. Las nubes oscuras como fantasmas de la guerra, la luminosidad incandescente del rayo sobre el árbol de la noche triste, la luz de la lava del volcán en erupción, los incendios forestales, la explosión atómica. La luminosidad del rojo, su simbolismo de guerra, de sangre, de pasión y muerte. Toda su energía creadora se revela como la prédica de un devenir más bien distópico. Si las catástrofes pintadas por él en los treinta a cincuenta podían ser efecto de los campos de batalla real, en los sesenta a setenta el pintor se vuelve, en cambio, más lírico y dramático, mas universal que histórico. Poco se ha estudiado al último Siqueiros, sus aclamaciones milenaristas causan cierto rechazo y los especialistas suelen considerar esta etapa como un periodo de decadencia del artista. Mi impresión es que en el Palacio negro de Lecumberri, el hombre revolucionario y progresista, se transformará en febril profeta, sus cuadros vociferarán el gran fin del mundo: *Apocalipsis now*.

La visión de la destrucción total será la más bella de todas, clama Siqueiros en plena sublimación mesiánica, más no habrá nadie para contemplarlo. Eso es lo que está obsesionado en representar, la mirada del último hombre. Fechado en enero de 1960, Siqueiros escribe al reverso de un cuadro: “proyecto escenográfico para la obra teatral “Brasa viva” (Acto II después de la Guerra atómica ¿Qué?)”, y también de su puño y letra: “Se calcinó la Tierra en toda su redondez—un nuevo astro muerto— su belleza fue infinita... Pero ya no la vio nadie ¡absolutamente nadie!” El pintor mecanografió su propio guión para poner en escena esta obra de teatro, un drama audiovisual en el que las fuerzas de la naturaleza se baten cual dioses griegos haciendo de la creación una efervescencia luminosa. En otro cuadro, denominado por el artista detalle para mural de Chapultepec y fechado en Julio de 1962, apunta: “pararon en seco la vida de los seres y las cosas” Y en otro reverso se lee: “Admonición: Un fuego muerto cubriría toda la Tierra”.

Sobre la tierra convulsionada, avanzan multitudes desarrapadas en una diáspora sórdida. Respecto a estas misteriosas migraciones, apunta en el anverso de otro cuadro “Nativos y negros largos años torturados por encomendadores y Gobierno, escaparon cruzando desiertos, selvas, ríos, rumbo a la costa de la tierra caliente...” Y detrás de otro que obsequiara al Presidente Nehru, el artista escribe. “Pero sabe alguien—ellos mismos—a dónde van? Carrera sin rumbo”. Visiones de seres dramáticamente desposeídos, realizando gestualidades francamente dantescas. ¿Memoria de los campos de batalla?, ¿reminiscencia del infierno inculcado en la educación cristiana de su niñez? En la cárcel se debate ante sí mismo, y es inevitable el miedo a la muerte. Siqueiros, el hombre con energía de tormenta, se topa ante la impotencia del encierro, y en esas noches solitarias cobra conciencia de su finitud.

La obra de prisión es completamente escatológica, sus vociferantes tierras calcinadas, sus migraciones y éxodos, a través de atardeceres violentos, cuyas magentas en el horizonte se confunden con erupciones volcánicas, tienen un tono apocalíptico como el que describe Jaques Derrida en su interesante ensayo: “Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía”. Ahí, Derrida analiza un texto de Emanuel Kant, quien juzga que algunos filósofos gustan en adoptar un tono apocalíptico cuando anuncian la muerte o el fin de la filosofía (la historia, el sujeto, la pintura, etc.) Esa muerte va asociada a la idea de una revelación sobrenatural: “Una visión que provoca una exaltación mística o al menos una pose de visionario” Esto es el fin del fin “Yo os lo digo”.

El tono apocalíptico es una inflexión en el habla que supone la ostentación de un saber oculto. El poder de la develación de lo que otros, la mayoría, ignoran, genera sin duda un goce. Siqueiros adoptó el rol del profeta a quien corresponde

el anuncio del fin final. Necesidad escatológica de la psique humana que, en el fondo, comenta Derrida, se trata de una farsa, en tanto supone un saber imposible y confunde por abundancia al entendimiento claro: “Una visión exaltada promete un suplemento, un subrogado del objeto cognoscible” Lo cual es una tergiversación del sentimiento de lo sublime, en tanto que promete un conocimiento extra sensible. “Los mistagogos fabrican una escena...entran en escena, incluso en trance. ¿En qué momento comienzan a hacerse los misteriosos... Estas gentes se sitúan fuera de lo común pero tienen en común lo siguiente: se dicen en relación inmediata e intuitiva con el misterio.”

Siqueiros en la cárcel pinta como un mistagogo, augura plásticamente un amenazante infierno en la tierra. El artista incendia sus pequeños y rectangulares caballetes con una visión de la naturaleza conmocionada por su creador, al borde o tras la catástrofe. En algunas de sus obras, el artista hace en el reverso anotaciones que describen su ánimo y sus visiones. Siqueiros parece haber perdido su ideología dialéctica y su laicidad comunista, se perfila en él un milenarismo religioso; una mística se ha colocado en su horizonte plástico. Es el crepúsculo de la humanidad, Siqueiros literalmente anuncia siglos de destrucción y muerte: “El redentor vencido: Su doctrina de “paz en la tierra” fue sepultada en la sangre y las cenizas de dos mil años de guerras cada vez más devastadoras”, apunta en septiembre de 1963.

Este universo dramáticamente caótico, trató de llevarlo a los muros cuando finalmente se vio liberado y se consagró a la realización del Poliforum Cultural Siqueiros, donde realiza su último mural: “La marcha de la humanidad hacia el cosmos”, que parece representar la bíblica llegada del gran final, anunciada por el apóstol Juan. En una entrevista de 1967, Tibol le comenta: “En la marcha de la humanidad hay una notable cantidad de elementos de violencia: hay monstruos que agreden al ser humano, hay seres humanos que avanzan poseídos de temible angustia, hay paisajes que oprimen o paisajes que se abren de manera desconcertante ante el ser humano. ¿Por qué está usted reuniendo esa serie de elementos de violencia en su mural?” Siqueiros responde: “Es resultado de mi estado mental, y político, porque estoy viviendo un mundo de violencia, de tragedia, de principios de tragedia, de principios, ni siquiera de culminación de tragedia.”

Siqueiros fincó en la imagen del porvenir sus ideales de justicia y de humanismo, sin embargo el ritmo de los acontecimientos lo dejó ver que las más grandes utopías de los hombres de su tiempo declinaban ante el capitalismo triunfante y las cíclicas pulsiones de guerra. El arte tomaba rumbos muy distintos a su desiderá-tum, el presente se desdibujaba en las horas y horas de encierro ¿Dónde quedaba el futuro que había anhelado y que pintó en sus murales y cuadros más optimistas?

Al final de su vida, la visión apocalíptica se impuso sobre sus odas al progreso. Algo fundamental cambió en el tono de sus pinturas, ya no hablaba el líder sindical o el agitador de masas, sino el profeta. Sus pinturas abordan al espectador con el tono exacerbado de quien anuncia los días del juicio final. La visión del horror, la destrucción final como infinitamente bella, se apodera de la mente del prisionero y en este estado genera un periodo muy peculiar en cuanto a su lírica y estilo; ya no pinta el paisaje como experiencia externa sino como su horizonte interior.

La imaginación estética frente al caos

FELIPE EHREMBERG

In bello parvis momentis magni casus intercedunt.

JULIO CÉSAR

El Sismo del '85 arrasó con Tepito. Aquel 19 de septiembre como a las 3 de la tarde, varios hijos, sus amigos y yo, llevamos tres carros cargados de ropa, medicinas, agua embotellada. Azorados por los destrozos que tuvimos que esquivar, nos estacionamos en la esquina de la calle de González Ortega y la Cerrada Díaz de León. Ahí me quedé esa noche. Y la siguiente y la siguiente... Esa primera noche, bajo una ligera llovizna, fundé el punto de socorro que algunos días después se convertiría en el "Centro de Enlace Díaz de León / Tepito Indómito." Para el 21 ya habíamos tendido tres tiendas de campaña, para almacenar provisiones y donativos, ofrecer primeros auxilios, funcionar como base administrativa y de información. Y también se convirtió en mi albergue. Oleadas de damnificados deambulaban por calles intransitables. Algunos se apresuraban hacia sus trabajos o a buscar y rescatar sobrevivientes en el Centro, en Tlatelolco. Perplejos, los tepiteños vagaban entre los escombros con miradas perdidas, removían cascajo para sacar un mueble, algo de ropa, documentos, retratos de familia. No había energía ni teléfonos. No había suministro de agua y los refrescos valían oro. No había cómo mezclar la fórmula del biberón, cómo preparar el arroz, la sopa... ¡No había cómo bañarse! ¡Y el olor de la muerte! Hedor terrible a carroña que nos envolvería durante semanas enteras... Nos enfrentábamos a un futuro totalmente imprevisible. Precario. Nos acechaba el caos. El caos acechaba al país entero. Y asumimos el luto.

La mañana del lunes 23 recordé antes del alba. Había que organizar con los voluntarios la distribución de comida y cobijas, separar medicamentos caducados, redireccionar reclamos a la subdelegación. Desamparados, los vecinos se apelmazaban frente a las tres tiendas de campaña. Salía el sol cuando de repente, desde la distancia, distinguimos un sonido delicado y dulce. El sonido de un violín. La gente cesó sus tareas y calló, los niños se soltaron de la mano de sus mamás, todo mundo volteaba para ubicar el sonido de aquel violín que se acercaba. Y entonces, por la boca de la cerrada, entró un hombre muy alto y delgado, con una piocha