

CONSIDERACIONES DE LA TÉCNICA COMO LIBERTAD DE EXPRESIÓN

POR: LUIS NISHIZAWA

En mi época de estudiante de la Academia de San Carlos, la biblioteca fue para mí el lugar preferido donde pasaba todos los momentos libres que tenía entre clase y clase; era un lugar acogedor donde convivíamos estudiantes de arquitectura y de pintura; una de las más hermosas de México, había en ella libros muy valiosos, ejemplares únicos, así como una colección de grabados originales de grandes maestros.

Uno de nuestros libros favoritos era el *Piranesi*, que el bibliotecario, el maestro Picaseño, sólo mostraba bajo estrictas condiciones; me conmueve aún su celo, su amor a aquellos libros de los que hablaba con verdadera pasión como si fueran sus propios hijos. A través de éstos supimos algo del arte maravilloso de los flamencos, renacentistas, barrocos, románticos, impresionistas, cubistas, surrealistas, etcétera, antes de llevar la clase de Historia del Arte. Corrían los años cuarenta. Éramos estudiantes de primer ingreso, generalmente con una idea equivocada de lo que es el arte. En este tiempo, el muralismo mexicano había alcanzado su máxima expresión con los murales de Orozco en Guadalajara, y los pintores norteamericanos irrumpían en el escenario de la pintura universal. De los pintores que conocí a través de los libros, los que más me impresionaron fueron Rembrandt, Goya, Cézanne y Van Gogh; no olvido que, por entonces, la creación de estos dos últimos me parecía torpe, pero al mismo tiempo me fascinaba inexplicablemente. Como todo estudiante fui de descubrimiento en descubrimiento, de asombro en asombro. Un día, hojeando revistas y libros viejos en la Lagunilla, me encuentro con Vermeer, con *La dama del sombrero rojo*; fue una verdadera revelación, un desafío, un cúmulo de preguntas sin respuesta. ¿Cómo lo había pintado? ¿Qué técnica había empleado para lograr esa obra tan viva, tan expresiva? Debo a ese encuentro casual y distante con Vermeer mi curiosidad y mi interés por la técnica, que crecieron al contacto con mis maestros: Luis Sahagún, Benjamín Coria y Julio Castellanos.

Sahagún, mi primer maestro de técnica había vivido largo tiempo en Italia; conocía bien la técnica de los pintores florentinos, sieneses y venecianos; adoraba al Tiziano. Un buen día, conociendo mi interés por la técnica, puso en mis manos *Il libro dell'Arte* de Cennino Cennini. Este pequeño tratado es desde entonces uno de mis libros favoritos; de tarde en tarde lo vuelvo a leer encontrando siempre algo nuevo. Ahora comprendo por qué el técnico norteamericano Daniel Thompson, que afirma haberlo estudiado durante muchos años, recomienda su lectura a los pintores modernos, a los "más modernos" como él dice. El libro de Cennini habla no solamente de técnicas y materiales que usaron en la edad media los pintores como Giotto, principalmente, sino que es en sí un hermoso libro que encierra todo el sentimiento religioso de su tiempo. No olvidemos que lo escribe en la cárcel cuando tenía más de ochenta años, *Il libro dell'Arte* es una ventana abierta a través de la cual vemos la pasión del artesano por su oficio y su gran devoción a Dios.

Benjamín Coria, como Sahagún, había vivido y estudiado muchos años en Europa; condiscípulo de Diego Rivera, fue mi primer maestro de dibujo y de pintura y me distinguió

siempre con su simpatía, alimentando mi curiosidad por la técnica. Todas las tardes mientras yo copiaba algún vaciado en yeso se sentaba junto a mí y sabiendo que mi padre era japonés, me relataba su amistad con Foujita que había sido uno de sus amigos más queridos, con Picasso, con Derain, con Modigliani, con quien había vivido en la misma casa; me platicaba vida y milagros de algunos de los más grandes artistas de este siglo. Ahora que el tiempo ha pasado, pienso que lo hacía no tanto para hablar conmigo sino para recordar y volver a vivir esa época maravillosa que pasó en París. Le apasionaba la técnica, él me habló por primera vez de las ventajas que tiene el empleo alternado del temple y del óleo, de la técnica mixta.

Julio Castellanos, otro apasionado por la técnica, traducía con Celia Calderón el tratado *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, de Max Doemer. Atento siempre a lo que hacían sus alumnos, me pedía a menudo que le mostrara lo que estaba pintando, pues daba la clase de dibujo al desnudo; nuestros largos diálogos tocaban siempre el mismo tema: la técnica; siempre nos comunicaba sus experiencias y ensayos; supe de este modo que él había usado la caseína para imprimir sus telas y el temple graso (pútrido) para dar texturas y luminosidad a sus cuadros. Sus obras hasta ahora siguen impecables, limpias y luminosas, justificando sus desvelos y sus aciertos plásticos.

En aquella época la mayoría de las obras que están aquí en el Museo de San Carlos estaban en la Academia del mismo nombre, que era otro de nuestros lugares obligados; mis cuadros preferidos eran el pequeño *San Juan* de Ingres, el *Retrato de un caballero* del Tintoretto y las dos naturalezas muertas del pintor español Cerezo, en cuyas sombras luminosas me perdía, tratando siempre de descubrir cómo habían sido pintadas.

A través de estas simples vivencias, he venido señalando de una manera coloquial la importancia que tiene el estudio de los materiales y de la técnica. La obra que he realizado ha sido producto de esta preocupación; pienso que el artista será más auténtico, más libre y más creador, mientras mejor conozca sus medios expresivos. No digo nada nuevo si afirmo que el conocimiento de los materiales y su manipulación tanto manual como mecánica nada significan por sí mismos, son tan sólo medios de expresión; pero lo subrayo porque hay aún artistas que hoy en día consideran la técnica como un obstáculo para su creación. Porque algunos maestros y alumnos de pintura sostienen y difunden tal aberración y cuyos resultados son evidentes. Basta citar el ejemplo de las bienales y los salones nacionales de pintura en los que campea una pobreza y un desconocimiento absoluto de la técnica; conste que señalo aquí la parte negativa de estos certámenes que, buscando una finalidad plausible, convierten al joven pintor o estudiante en un "Hacedor de cuadros" para concursar. Es lamentable, sobre todo, que jóvenes con verdadero talento plástico minimicen la importancia de la técnica y olviden que mientras más procedimientos técnicos conozcan, más medios tendrán para expresarse y podrán elegir aquel que les sea más apropiado a su temperamento, a su manera de ver y de sentir. No olvidemos que la técnica y los materiales determinan el carácter de una obra y que el pintor termina siempre inventando su propia técnica; esta es parte de su aventura creadora.

Podría pensarse que en esta época de libertad artística la técnica ha perdido importancia, pero no es así, también es época de constante experimentación. Por una parte, la ciencia y la tecnología nos han brindado nuevos elementos, nuevos colores, nuevas resinas, etcétera; por otra, cualquier material durable o perecedero es útil como medio expresivo por encima de toda diferencia o particularidad. Entiendo la técnica como un conjunto de operaciones manuales y mecánicas que actúan sobre las materias primas para organizarlas, conformarlas y moldearlas de acuerdo con una intencionalidad artística específica; es una definición que nos da un diccionario de términos artísticos, acaso muy amplia, pero corresponde a la posición que ha guardado el artista en todos los tiempos. Es cierto que la técnica y los materiales han cambiado a través de los siglos de acuerdo con su época, con las necesidades de cada artista, de sus procesos mentales y espirituales y de su posición ante la vida. Pero hay una constante: toda técnica, por lo menos hasta principios de este siglo, buscó la perdurabilidad, a través del conocimiento de los materiales y el empleo racional de los mismos. El papel de la técnica es diferente en cada pintor, el conocimiento de las leyes, tanto físicas como químicas que rigen los materiales, así como de los procesos manuales o mecánicos nos permiten comprender

algo de la técnica que emplea un artista; pero lo más importante son las actitudes mentales y espirituales del creador y dentro de éstas la finalidad, es decir, la intencionalidad, son los principales elementos que conforman la vivencia de una obra plástica.

A menudo escuchamos que los pintores actuales no tienen técnica, no tienen oficio; pero a qué técnica nos estamos refiriendo si cada artista inventa la suya propia, de acuerdo con sus necesidades, como lo he señalado antes; indudablemente a la técnica de los grandes maestros cuyas obras se han conservado maravillosamente bien a través de los siglos. Y cuando hablamos de oficio surge otra pregunta: ¿Qué entendemos por oficio? Esta palabra, aunque está íntimamente relacionada con los materiales y los métodos de un creador, define principalmente por razones estéticas y espirituales el quehacer del artesano que busca sobre todo el dominio de la materia para lograr su fácil manipulación y permanencia. En la Edad Media el pintor era un artesano, tenía la misma condición del ebanista, del herrero, etcétera. Pero el Renacimiento cambió esta condición; si, por una parte, renovó las ideas sobre la vida, la ciencia y el arte, por otra colocó al hombre en el centro del universo. El humanismo renacentista transformó la noción del quehacer artístico. El artista dejó de ser artesano, se manifestó la exaltación del individuo, convirtiéndose en genio creador. Y si ayer la idea de Dios lo dominaba todo, hoy es la del hombre; por lo tanto surgen nuevas ideas en todos los aspectos de la vida, de las ciencias, del arte. Ante esta nueva realidad el artista se expresa bajo nuevos conceptos, técnicas y materiales. En esta época aparece propiamente la pintura de caballete, se empieza a usar la tela como soporte, permitiendo al pintor realizar obras de gran formato, igualmente se empieza a generalizar el empleo del óleo (ya Miguel Ángel se dolía de esta práctica); con el predominio del intelecto sobre la materia se podría decir que se inicia en esta época la decadencia de la buena tradición técnica. Más tarde, en el siglo XVII, aparecen las primeras academias de arte a donde se enseña la pintura no como una disciplina apoyada en el oficio, sino como un arte regido por normas establecidas, muy convencionales. El artista se afirma como individuo, ingresa a una élite, olvida su condición de artesano, ha perdido el conocimiento de las leyes que rigen sus materiales, ya no prepara sus soportes ni sus aglutinantes, ya no muele sus pigmentos ni fabrica sus colores; delegando esta labor en artesanos especializados y propiciando la aparición de los comerciantes de materiales para artistas; de esta manera se aleja más de la tradición artesanal, acentuándose la diferencia entre artista y artesano.

En ciertos períodos de la historia del arte se ha cuestionado esta diferencia, surgida como lo he señalado antes por razones sociales y estéticas; algunas veces negando el concepto artista, para despojarlo de toda sofisticación; otras tratando de fundir arte y artesanía para darle al primero una proyección más amplia dentro de la sociedad. Generalmente, en muchas de las grandes obras plásticas ambos conceptos forman una unidad indisoluble.

Quiero recordar aquí, como un paréntesis sentimental, al gran poeta francés Péguy, cuando decía, al recordar a su madre, que remendaba sillas viejas:

*“He visto toda mi infancia remendar sillas
con las mismas manos
con el mismo corazón
que había tallado las grandes catedrales”.*

Recuerdo también a un ceramista japonés contemporáneo sentado a la manera tradicional ante su pequeño torno, modelando un *tokuri* (pequeño recipiente para calentar salte), sabiendo que sus piezas alcanzaban altos precios y eran obras de arte cuando me decía “Toda mi vida he anhelado ser tan sólo un artesano que pueda amasar sus sentimientos con el barro para que el fuego haga el milagro”.

En todos los tiempos los artistas han tratado de dominar sus medios expresivos, abrevando siempre en la tradición.

Cézanne, uno de los grandes artistas que revolucionaron el arte de su tiempo, que fincó las bases del arte moderno de nuestro siglo, decía con cierta tristeza, dándose cuenta de sus limitaciones técnicas, que se le iba a pasar la vida experimentando, sin poder alcanzar lo que él quería lograr. Por esta razón Cézanne pasó mucho tiempo dibujando y copiando a los grandes maestros en el Louvre.

En la Alta Edad Media y principios del Renacimiento los pintores alcanzaron un dominio técnico que nadie ha podido superar, merced a una práctica larga y paciente, cuyos secretos perduran.

Se podría decir que hasta principios de este siglo los materiales y las técnicas que usaron los pintores han sido las mismas que se emplearon en la Edad Media y el Renacimiento, naturalmente en forma diferente según las necesidades que hemos señalado, así vemos como los venecianos modifican los métodos de los flamencos. Igualmente Rubens y los pintores holandeses, basándose en los mismos principios, modifican la técnica que les permite, sobre todo a Rubens, realizar una obra muy extensa, de una belleza técnica y solidez únicas que podemos ver a pesar de los siglos que El Greco aprende de los venecianos, la técnica de Tiziano. Rembrandt, siguiendo los mismos principios realiza una obra magistral tan viva, tan elocuente, llena de poesía y de un sentimiento contenido.

Hasta el siglo XVIII se podría decir que a técnica conserva aún sus más altas cualidades gracias al genio de los pintores de estos siglos, que conocían profundamente sus materiales y hacían uso de ellos en una forma racional. En el siglo XIX con la aparición del Neoclasicismo, del Romanticismo, del Racionalismo, la técnica tradicional ya perdida cede el paso a las ideas y a los sentimientos. Eso no quiere decir que los artistas no se preocuparan por el conocimiento de sus medios expresivos, recordemos aquí el enorme interés que tenía Delacroix por la técnica, se lamentaba que ésta se hubiese perdido; sus obras, a pesar de este interés, han sufrido grandes deterioros.

Con la aparición del Impresionismo, del Expresionismo, del Post-impresionismo, del Puntillismo, del Fauvismo, etcétera, las técnicas se multiplican y se modifican; los colores al óleo se emplean principalmente usando no sólo sus dos cualidades: tono y subtono, sino como material plástico en sí, como elemento expresivo; se dibuja, se textura, se empasta, para dar sensación de la atmósfera, de la luz; o como elemento subjetivo y expresivo del color como más tarde lo emplearon los abstractos. Los impresionistas, cuyas ideas revolucionaron el arte de su tiempo, que lucharon en contra de las reglas adonadas de las academias, que crearon un arte luminoso, elocuente para todos, nos dejaron la imagen de su tiempo a través del color y de la luz. El paisaje alcanzó con ellos una plenitud, llegando a ser una de las grandes aportaciones plásticas del siglo XIX. Es lamentable que la mayor parte de la obra de ellos se esté oscureciendo, perdiendo su luminosidad; afortunadamente hay obras que no han sufrido una alteración sensible, como algunas de Renoir que han conservado su luminosidad: "Algunas de mis obras, después de 50 años, tendrán el colorido que yo he querido alcanzar", solía decir.

En el presente siglo, las técnicas y los materiales se han multiplicado, la ciencia y la tecnología han contribuido a ello atendiendo siempre a los nuevos conceptos del artista. Desde la aparición del collage, el pintor empieza a usar todo tipo de materiales, apoyándose en la toma de conciencia de las cualidades de los mismos; ya no importa si son permanentes o perecederos, lo que el artista desea de acuerdo con sus procesos mentales internos es manifestarse con una libertad absoluta. Ante esta nueva posición del artista el concepto de la técnica cambia radicalmente, pues uno de los fines de las técnicas tradicionales es su durabilidad y el lógico empleo de la materia prima, para alcanzar un fin.

Desde los años cincuenta, la durabilidad, la permanencia de una obra, queda en entredicho, al aparecer las primeras manifestaciones de un arte no permanente, efímero, que emplea materiales tan perecederos como el queso o el chocolate. Un ejemplo de ello es la obra de Christo, aunque esta afirmación podría ser un poco arriesgada, pues no alcanzo a comprender bien la intención que lo lleva a envolver o empaquetar playas, literales, monumentos, etcétera. Algunas de estas obras después de un largo proceso de

ejecución, duran tan sólo unos minutos. Tal vez la importancia de tales obras reside en la "acción de hacer", en su ludicidad; sin embargo, la obra de estos artistas va a permanecer, gracias principalmente a la fotografía, como una de tantas manifestaciones contemporáneas.

Con la irrupción de los pintores norteamericanos, con esa libertad que les caracteriza y que ha sido su punto de partida, el panorama de la pintura se ha dilatado presentando un verdadero mosaico de nuevas tendencias, técnicas y materiales; estos últimos han tomado un papel preponderante. Como antes señalé, se emplearon y se siguen empleando objetos de toda naturaleza dándoles una nueva función muy diferente para la cual fueron creados; en esta época aparece la pintura acrílica. El técnico mexicano José Gutiérrez fue uno de los primeros en investigar y experimentar con este nuevo material. El acrílico se caracteriza por un rápido secado. En los pintores norteamericanos tuvo una aceptación inmediata por su fácil manipulación, ya que su medio o diluyente es solamente agua y también porque se adapta a muchas de las necesidades plásticas y expresivas de los pintores modernos; no tiene, desafortunadamente, la plasticidad del óleo y de algunos otros materiales tradicionales, por esta razón muchos artistas empiezan a abandonar su empleo. A pesar de las posiciones a veces tan radicales de algunos artistas, que han llegado a negar la existencia de la pintura como expresión visual y sensorial, propugnando por un arte-idea, en el que el pintor no tenga una participación directa, los materiales tradicionales como la tela o el óleo y los formatos cuadrados o rectangulares no han dejado de tener vigencia; no sólo eso, también desde hace tiempo se han empezado a emplear técnicas tan antiguas como el encausto y el temple. Este último ha tenido un verdadero resurgimiento, de modo que los artistas han empezado a retomar los hilos de la tradición, para apoyarse en ella y poder crear un arte nuevo.

He tratado de una manera somera la importancia que tiene el conocimiento de las técnicas y los materiales como medios de expresión, y hago hincapié en esta verdad tan elemental porque a menudo se olvidan de ella, por posiciones opuestas a todo lo que es la tradición; también, por la experiencia adquirida a través de más de treinta años de magisterio, considero que esta materia es fundamental para la formación del futuro artista.

Por otra parte, mi obra personal, como lo he señalado antes, ha sido realizada buscando siempre la exaltación de la materia y su capacidad de expresión, así como su permanencia. La durabilidad tiene para mí una importancia capital y aunque, como hemos visto antes, en ciertos períodos del arte ésta ha sido cuestionada, considero que es una de las cualidades o, mejor dicho, uno de los fines a alcanzar en una obra plástica; la historia así nos lo ha demostrado; no quiero señalar aquí otras consideraciones de carácter histórico y espiritual. No soy crítico de arte, mucho menos historiador.

Tomando en cuenta los grandes problemas que presentan algunas de las obras de los muralistas mexicanos para su conservación, mi obra mural la he realizado con materiales perennes, materiales que puedan estar en el interior o en el exterior de cualquier recinto; he realizado dos murales en cerámica, uno ya con veinte años de vida sin presentar ninguna alteración, otro en el Japón con el mismo material; uno en recinto en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo del Centro Cultural Mexiquense y una Fuente Central compuesta por siete piedras de recinto, algunas con un peso de treinta toneladas, en colaboración con el arquitecto Mario Schjetnan, quien señaló su localización.

También he realizado un paño mural a base de teja y piedra brasa, cuyo diseño es una fuente; espero que con la pátina del tiempo y la lluvia este mural logre el color y la elocuencia plástica que he querido alcanzar.

En mi pintura de caballete he tenido la misma preocupación: la durabilidad, obtenida gracias a la manipulación lógica de los materiales.

Naturalmente no he tocado el aspecto más relevante de toda obra, el resultado de la intencionalidad.

Todo lo que he realizado, ha sido hecho lo mejor posible que he sido capaz, sin importarme si estoy dentro de tal o cual corriente, con absoluta libertad, siguiendo tan sólo los impulsos de mi corazón y escuchando las voces de mi sangre, una que me dice: "Grita", otra que me dice: "Canta"; a veces tan lejanas una de la otra; tratando siempre de una ventana a aquel que la contempla para encontrarse o perderse en ella, no importa..., en el fondo siempre encontrará una sonrisa o un amoroso anhelo de felicidad.

POR: LUIS NISHIZAWA

5 de Junio de 1990