

Igor Zhoř: En el camino de mirar para contemplar

Comienzos

Para Jánuš Kubíček, la escuela de arte fue la casa paterna. No solamente el estudio de su padre, donde vió surgir muchas obras de escultura, sino también las paredes de la casa donde estaban colgados los cuadros de artistas contemporáneos checos. El hogar de la familia Kubíček en Brno era visitado por artistas y escritores, y fueron ellos quienes influyeron en el gusto y las actividades del talentoso joven: el escritor Jiří Mahen, en ese entonces una de las figuras prominentes de la literatura morava, le compró su primera caja de pinturas. El artista gráfico silesiano, Ferdiš Duša, le regaló al muchacho de 16 años una prensa para imprimir grabados. Jan Trampota, una de las grandes figuras de la pintura paisajística checa entre las dos guerras mundiales, lo inició en el trabajo de pastel de cera.

Cuando Jánuš Kubíček se bachilleró en 1941, había guerra y las universidades y academias de arte estaban cerradas. Por lo tanto, solicitó su ingreso a la Escuela de Artes y Artesanías de Brno y fue igualmente admitido como miembro del Sindicato de Artistas Plásticos Checos, obteniendo entonces un estatus profesional.

Ciertamente no fue él el único joven de su generación en ingresar a la vida artística en su ciudad natal. Pero se diferenció de ellos en que no sintió necesidad de completar su formación artística (los primeros catálogos de su exposición no mencionan ninguna experiencia adicional). Se sentía ya completamente preparado para la actividad creativa, en particular por su experiencia práctica y la influencia directa del ambiente de su familia.

Muy temprano había aprendido más de lo que muchos otros aprendieron después de varios años de estudios académicos. Conoció sobre muchos hechos históricos (su hermana mayor estudió historia del arte), y estuvo en contacto inmediato con obras de arte al igual que con personalidades creadoras a quienes escuchaba formular opiniones estimulantes respecto al arte tanto pasado como presente. Al mismo tiempo adquirió uno de los más importantes haberes de un artista, una relación ética con su trabajo (altamente auténtica y extremadamente comprometida). Precisamente en esto radica la esencia de su "aprendizaje casero", que llevó consigo a lo largo de su vida. Llegó a entender la creación artística como un compromiso serio, no gobernado por la demanda de la coyuntura, sino además y sobre todo, por los altos principios de la moralidad personal.

Primeras apariciones



No es tan importante que el joven Kubíček admiraba a Vincent Van Gogh. En esto él no era la excepción dentro de los talentosos artistas jóvenes de los 40s. Más importante es el hecho de que sintió la influencia de Jan Trampota muy de cerca. En casa tenía varios de los paisajes del pintor continuamente frente a sus ojos, y los consejos directos de Trampota le ayudaron a vencer algunos de sus problemas de principiante. Es necesario saber que Trampota, aunque era un paisajista, ciertamente no era un pintor gobernado solo por sus impresiones. Sus objetivos fueron: composición, estructura

y relaciones entre los materiales; fue por esto que probablemente tuvo problemas decidiendo al comienzo entre pintura y escultura. Arsen Pohribný escribió en aquel tiempo que Trampota deseaba "obtener una pintura bonita aún a costa de desvirtuar su modelo". La inclinación de Trampota hacia la belleza pictórica fue y siempre se conservó como un punto de base también para Jánuš Kubíček . Trampota guió al joven talentoso hacia Cézanne y lo animó a buscar las cualidades clásicas de equilibrio y armonía. De ello se hablará a continuación.

Jánuš Kubíček apareció ante el público bastante temprano: a la edad de catorce años sus dibujos y totems fueron exhibidos en el salón de lectura infantil fundado por Mahen en la Biblioteca de la ciudad de Brno, a los diecisiete, tomó parte en una exposición estudiantil en el Museo de Artes Aplicadas de Brno y ganó el primer premio por sus pinturas en una competencia de jóvenes artistas cuando tuvo diecinueve años. Apenas alcanzó a tener mayoría de edad cuando se caracterizó como el artista invitado más joven a una exposición del grupo Mánes de artistas de Praga, y en el mismo año (1943) sus obras fueron aceptadas por primera vez para la exposición por el grupo Aleš de artistas de Brno, lo que le preparó el camino para convertirse en socio de número de esta organización. Los motivos de sus pinturas fueron, por supuesto, todavía bastante tradicionales: bodegones y paisajes urbanos.

En 1945 Kubíček comenzó sus exposiciones con el Bloque de artistas moravo-silesianos, la asociación creativa en la cual el grupo Aleš se había integrado y esto le abrió un amplio campo de actividad. No logró inmediatamente un rotundo éxito, ni jugó el papel de un innovador. Los críticos tendieron a describir su trabajo como erudito y cultivado y desde el principio observaron en él una tendencia pronunciada hacia el orden, tranquilidad y reflexión.

Ya en sus veinte Kubíček fue un pintor con un estilo "descargado de la fraseología ni moderna ni antigua", y tendió más hacia el centro y la armonía que hacia la exclusividad y la originalidad consciente. En 1947, salió para una estadía de dos meses en Italia. Esto también es característico; mientras que sus compañeros artistas iban a París, centro del modernismo, para mejorar sus conocimientos, Jánuš Kubíček se orientó hacia la tradición cultural europea visitando Venecia, Florencia, Siena y Roma. Sabía exactamente con anterioridad por qué iba allí y qué quería conseguir. No era un turista y ni siquiera pintó el nuevo paisaje. Era un investigador. Sistemáticamente tomó notas, bosquejó análisis composicionales y expandió sus horizontes. Como si sintiera que las circunstancias de su vida no le permitirían hacer otro viaje allí después, adquirió tal cantidad de información y experiencia durante esos sesenta días que tuvo la capacidad de pensar y hablar sobre ellas a lo largo de su vida y utilizarlas como inspiración tanto para él como para otros.

Después de su regreso, se trasladó por un tiempo al pueblo fronterizo de Mikulov, en el sur de Moravia. El paisaje de viñedos allí tenía un cierto sabor de Italia: las imponentes iglesias barrocas, los edificios renacentistas, la arquitectura rústica blanca reflejando el sol ardiente. Jánuš Kubíček trabajó allí en condiciones improvisadas durante prácticamente el año entero de 1948 y la "cosecha" de este tiempo formó la mitad de las obras de su primera exposición individual. Esta tuvo lugar en la Casa de Arte de Brno, y consistió en 50 pinturas óleo y óleo pastel. En el prefacio de su pequeño catálogo, Ivo Krsek resaltó las "grandes diferencias entre las distintas obras", patentes en un estilo que cambió de un motivo a otro. Mientras en ese tiempo esto podía parecer signo de inmadurez, en la actualidad parece el resultado de una búsqueda sistemática, la expresión de un enfoque analítico al modelo.

El camino hacia sí mismo

La primera aparición individual en Marzo de 1949 marcó también el fin de una fase de su trabajo. Los años que siguieron fueron para ver al artista alejándose de paisajes urbanos y volviendo hacia un asunto del que escasamente se había ocupado antes - la figura humana. Lo único que sobrevivía desde el pasado era el tema de los bodegones, ahora ampliados incluyendo los elementos del interior del estudio (el ciclo de Ateliers se convertiría en el proyecto de toda la vida del artista). Esto también influyó su composición figural, la cual estaba enlazada con los bodegones tanto en los motivos de ambos (un ramillete es un atributo frecuente dentro de las figuras de Kubíček), como en la concepción general: la figura humana es entendida como una configuración espacial en relación con su entorno, representando de este modo más un "bodegón figural" que cualquier clase de



penetración psicológica en la base existencial del ser.

Estas pinturas de la primera mitad de los 50s aún retienen en parte numerosos rasgos de Cézanne, pero al mismo tiempo los principios analíticos mucho más radicales empezaron a entrar en su trabajo hasta ahora orientado hacia el sentido y la materia. Estos fueron estimulados por el estudio intensivo de la creación realizada por Matisse y Picasso durante los años 40: las solas formas, líneas y colores llegarían a convertirse en la "razón de la pintura". Esto conllevó a un inconfundible signo de rebelión contra el dogma del realismo socialista prevaleciente en el país en ese tiempo.

Hasta 1955, Jánuš Kubíček continuó exhibiendo sus cuadros de los años anteriores en exhibiciones colectivas. Sin embargo, en la privacidad de su estudio, se dedicó casi por completo al tema figural, verificando su nueva concepción por medio de dibujos y también de gráficas. Poco antes de este tiempo había entablado amistad con Bohumír Matal, su antiguo compañero de estudios en la Escuela de Artes y Artesanías. Por algún tiempo ambos hicieron uso de un estudio en común (en el edificio Zemský Dům, en Brno), donde trabajaron con intensidad particularmente en retratos de los cuales derivaron sus composiciones con una sola figura. El contorno iba acentuándose en el trabajo de ambos artistas y el ritmo lineal (tanto exterior como interior de una forma) se convirtió en un campo excitante de exploración artística para ambos. También significativo fue su interés común en la duplicación de una figura en un espejo que en el caso de Kubíček se remonta a 1953. Bohumír Matal presentó una exposición de sus pinturas figurales en la calle Česká de Brno a fines de 1955, y Kubíček expuso en el mismo lugar cinco meses después. Ambos pintores invitaron a los mismos teóricos de arte - Václav Zykmond y Zdeněk Kudělka - a sus inauguraciones. El clima en la política de la cultura checa en ese entonces no era ni siquiera poco favorable para la experimentación formal. Mientras la exposición de Matal se tropezó con muchos problemas, la de Kubíček transcurrió tranquila; no hay duda por que fue así; es que, a pesar de todo estuvo un poco más moderada: la mayoría de las obras evidenciaron al menos algunos signos de "realismo" orientado ópticamente. Dos circunstancias en particular ayudaron a Kubíček a este respecto: por un lado, su tendencia innata a unir armoniosamente la percepción sensorial a su transformación artísticamente autónoma, mientras la segunda circunstancia fue por completo externa: en la mayoría de los cuadros el artista había retratado a su joven esposa y por ello no pudo y ni siquiera quiso reprimir su vívido interés en el aspecto encantador de ella.

El texto escrito por Zdeněk Kudělka para presentar esa exposición fue formulado de una manera altamente reservada, buscando prevenir las objeciones de los críticos dogmáticos quienes dominaban la prensa diaria en particular. Aunque Kudělka se refería al fauvismo, el cual en esa época era todavía rechazado por la crítica oficial, anotó que Kubíček había adoptado de éste sólo su manera de trabajar con color, añadiendo que el artista no era indiferente a los objetos que representaba, y que el "contenido" humano no se le perdía en una preocupación por la forma. Quien no experimentó el clima cultural de ese tiempo, el cual a pesar de la muerte de Stalin en 1953, estaba aún lleno de oscuros temores y presiones, no podría comprender plenamente qué poca libertad había en el trabajo artístico creativo en ese entonces. En las artes visuales fue el color, el que primero alcanzó una emancipación gradual del bloqueo ideológico; gracias a su valor decorativo adquirió cierta libertad y autonomía y no fue forzado a obedecer tanto la fidelidad óptica. Jánuš Kubíček aprovechó esto al máximo: tenía un sentido natural del colorido expresivo y en su ámbito pudo hacer sus experimentos con más libertad de lo que haría posible el dibujo continuamente controlado y corregido por las relaciones proporcionales y espaciales con la realidad. Sin embargo, la libertad de la expresión artística no pudo ser restringida para siempre. En la segunda mitad de los 60s, llegó un colapso de los dogmas más opresivos y las órdenes sin sentido y los absurdos tabús de las políticas culturales del Estado empezaron a desaparecer gradualmente.

Jánuš Kubíček y Bohumír Matal fundaron un grupo creativo por allí en 1957. En el mundo artístico checoslovaco, surgía entonces una fuerte necesidad de asociarse y junto con ésta crecía un deseo por renovar la actividad oficialmente suspendida de los grupos artísticos. En ese tiempo, los intereses materiales no tuvieron tanto énfasis, jugando claramente un papel secundario. En cambio, la preocupación principal fue la de encontrar un espacio para la expresión individual con el fin de renovar sus lazos con el legado del arte moderno. Las políticas del sistema estatal continuaron aceptando el período moderno de una manera escéptica, y el modernismo fue designado como una etapa históricamente superada, sin perspectivas en lo que refiere a la evolución. Esto trajo consigo una curiosa concepción de discontinuidad cultural, un intento por negar el enlace natural de la actividad creativa en la cual lo nuevo siempre se originaba en respuesta a algún impulso de lo viejo.

Sin embargo, bajo la superficie artificialmente pulida de las exposiciones conformistas, existió, en el arte checo y eslovaco, una conciencia de algo totalmente contrario: se reconstruían las tradiciones entregadas al olvido y se buscaban predecesores y modelos no sólo en el país sino ante todo mundiales. De éstos los que más se admiraban - parcialmente también por razones tácticas- fueron los que directamente profesaron sus ideas izquierdistas o tuvieron un gran interés en el movimiento social. Por eso en Checoslovaquia por el año 1955 Picasso fue la suprema autoridad, junto con Léger, Fougeron y Rivera mientras el expresionismo y ciertas tendencias post-impresionistas fueron aceptadas tan sólo gradualmente. Sin embargo, el cubismo siempre se describía como "

desintegrante". El que más tiempo permaneció en la "lista negra " fue el surrealismo, ciertamente también por su abierto subjetivismo, pero sobre todo por que los manifiestos de sus protagonistas eran vistos como una "revisión desviacionista del marxismo", a pesar de que paradójicamente se originó en los talleres intelectuales de los admiradores utópicos del comunismo.

En el ámbito del grupo brunense, Kubiček se desplazó de Matisse hacia Picasso; sin embargo, los años sesenta lo llevaron muy lejos de una manera más significativa en su camino - hacia una radical generalización del fenómeno, hacia una exploración sistemática de las capacidades de expresión de las formas visuales y hacia la percepción del cuadro como una nueva realidad con su legitimidad propia. A la misma meta se dirigieron junto con Kubiček otros pintores del mismo grupo; además de Matal, ya mencionado, también Vladislav Vaculka, Vladimír Vašíček y más tarde Pavel Navrátil y el escultor Karel Hylíš.

Las discusiones apasionadas del grupo sobre la naturaleza de la forma y su papel autónomo en el arte satisfacían al intelectualmente orientado Kubiček. Encontraba compañeros de debate eruditos no sólo entre los pintores mencionados anteriormente sino también en el pequeño grupo de arquitectos asociados con ellos (Ivan Ruller, Zdeněk Řihák y otros) y, sobre todo, dentro de los historiadores de arte, todos ellos graduados de la Universidad en Brno (Zdeněk Kudělka, Jaromír Zemina, Petr Spielmann). Como representantes de un acercamiento no dogmático a la teoría de las artes visuales, escribieron textos preliminares, con frecuencia casi programáticos, en los catálogos para las exhibiciones del grupo en Praga (1957, 1964), Brno (1958, 1963) y finalmente Cracovia (1965). Uno de los momentos más dramáticos en la vida de los artistas del grupo fundado por Matal y Kubiček fue su participación en una gran exhibición llevada a cabo en Abril de 1963 en la Casa de Arte de Brno, titulada "Grupos de Artistas en Confrontación". Esta fue la primera manifestación en Moravia de la tendencia abstracta (aún tabú) en la pintura.

En la exhibición de la "Confrontación", Jánuš Kubiček presentó un ciclo de pinturas, la mayoría de las cuales fueron realizadas usando la técnica al encausto. Basándose en los motivos de la figura femenina (a ese respecto su trabajo permaneció aún figurado), examinaba con interés las dos categorías polares del movimiento físico de la materia - Movimiento y Reposo. Los siete trabajos que expuso aquí, representaron su actividad durante los dos años precedentes y atestiguaron un gran aflojamiento definitivo de los vínculos del artista con la realidad sensorial, la cual debería convertirse en un punto de salida invisible al camino que lo llevó a las composiciones cada vez más analíticas. En estos trabajos, el motivo inicial concreto va cambiando sucesivamente en una estructura abstracta de formas visuales autosuficientes. La realidad tridimensional se transpone en estructuras planimétricas en las cuales el artista lenta y sistemáticamente explora las leyes autónomas del "campo pictórico". Las configuraciones dinámicas de los Movimientos fueron reemplazadas al fin del ciclo por algunas pinturas sobre el tema del Reposo. Estos últimos trabajos preanunciaron el retorno al problema de la imagen estática de un bodegón material, lo que es característico de la subsecuente etapa de desarrollo del artista.

Cinco años después, Kubiček alcanzó el punto final del proceso descrito aquí. En la exhibición individual en la Galería Jaroslav Král en Brno, en 1969, pudieron verse no sólo una nueva inclinación hacia el bodegón sino también un consecuente mantenimiento de la distancia de la realidad fenoménica, o sea un "específico sentimiento de las cosas". Aquí el motivo del sujeto material constituye únicamente un punto de partida secundario para la creación del pintor que se orienta manifiestamente hacia "la pintura hermosa" y se esfuerza por lograr la perfección tanto de la forma como de la presentación artesanal. Este período - en el que se nota la inspiración de la nobleza compositiva y formal de las pinturas de Ben Nicholson - representa una de las fases cumbres del arte de Kubiček.

En contraste con las inmensas olas de la pintura informal y de la abstracción estructural que inundaron los estudios de los artistas checos en ese tiempo, Kubiček se revelaba como una figura solitaria guiada por un deseo de dar expresión a la belleza la que se vio en la máxima delicadeza de cada detalle de la superficie pintada. Utilizar aquí la frase "un estilo cultivado de pintura" significa percibir solamente la apariencia exterior y la superficie. Kubiček no estaba atento solamente a la pura calidad sensual de los componentes formativos de la pintura, sino que se encaminaba a revelar sus cualidades espirituales específicas. Para él, la creación de una pintura fue también el proceso de constituir su esencia filosófica. En este punto pudo haber detenido su desarrollo artístico, descansando satisfecho con los resultados que había alcanzado. Poco tiempo antes de su quincuagésimo cumpleaños, (después de más de tres décadas de trabajo concentrado), alcanzó la meta que muchos pintores anhelaban en vano: tuvo la capacidad de pintar cuadros que no fueron solamente bellos sino también profundos y llenos de ideas - y por eso igualmente fue reconocido públicamente. Sin embargo, se comportó exactamente al contrario. Pidió prestadas las publicaciones de Skira sobre la "galería" Paleolítica en Lascaux y decidió explorar la pintura nuevamente desde el comienzo, desde las fuentes de sus orígenes más remotos.

Búsqueda de Certeza

Jánuš Kubíček es indiscutiblemente un artista analítico cuya creación se basa en la reflexión y el análisis y, de este modo, en un alto grado, en intelecto. Esto es sabido por todos aquellos con quienes a veces habló del arte o debatió su propio trabajo (algunas de las entrevistas con Kubíček han sido publicadas) pero es igualmente obvio para el que simplemente se pone enfrente de sus pinturas. A este respecto, es necesario formular una pregunta fundamental: hasta qué punto la pintura puede ser construida en simple reflexión, hasta qué punto se puede llegar, bajo la supervisión del razonamiento, a un mensaje complejo, emocional, intuitivo sobre la condición humana - es decir, a lo "inaprensible" que forma la base de todo el arte.

Los intérpretes de Kubíček se formularon estas interrogantes, preguntando si un énfasis permanente en el control intelectual no convertiría su obra en algo demasiado artificial y finalmente poco artístico. Cierta escolla se oculta en los acercamientos demasiado rigurosos a la actividad creativa: igual como puede originarse un exclusivismo sensorial (que lleva hasta la descripción) o un exclusivismo emocional (que lleva de la indisciplina al caos), la creatividad es igualmente amenazada por la absolutización del intelecto. Aquí, igual que en muchos otros aspectos, todo es cuestión de grados: no son solamente la razón, los sentidos o los sentimientos, los que pueden poner en peligro al arte, sino su predominio incontrolado. Afortunadamente, Kubíček nunca era un proponente fanático de una sola idea. El solo hecho de que hubiera empezado con Van Gogh, hiciera un largo y completo estudio de Cézanne, Matisse y Braque y finalmente llegara a una cercana afinidad con Kupka lo muestra más bien como un armonizador sutil que un defensor militante de las concepciones estrictas. La prueba fehaciente de la tendencia de Kubíček al equilibrio, reposa en su relación con Picasso. Para muchos pintores, el artista franco-español representó la llave con la cual decenas de artistas abrieron su camino pasando los límites de la pintura puramente sensorial. El grupo de artistas de Brno mencionado anteriormente con el cual permaneció bastante tiempo Kubíček vitalmente enlazado, estuvo también profundamente comprometido con el trabajo de Picasso, como lo testificaron los textos de los catálogos del grupo y el trabajo de sus miembros. Y fue precisamente "a través de Picasso" que Januš Kubíček se desvinculó de los otros miembros del grupo, especialmente de Bohumír Matal, con quien en ese entonces tenía la más cercana afinidad.

La potente e impactante curva del contorno que da ritmo a un formato de acuerdo con sus propias leyes, elemento característico del trabajo de Picasso en los 40s y 50s, nunca se impuso completamente en la pintura de Kubíček. Más bien, pronto fue reemplazada por la luz a veces casi ilusoria y por un frecuente colorido valor tonal, enlazado a un variado trabajo de pincel perturbando la superficie de la pintura, de modo que nunca fueron los elementos dibujados los que predominaron completamente, sino más bien aquellos que siempre fueron pintorescos y pictóricos. Si el dibujo es considerado como la expresión exterior de la estructura pictórica, entonces Kubíček es solamente un racionalista "desde abajo", es decir, distribuyendo espacialmente la armadura composicional del formato, mientras, "desde arriba" se dirige hacia la intuición e impresión y no excluye la excitación espontánea de los sentidos y el uso de la luz policroma, a través de lo cual logra una sensación visual placentera.

El intérprete competente de Kubíček, Zdeněk Kudělka, escribió en una oportunidad que los esfuerzos del artista están basados en su deseo por "llegar a obtener certeza". Esto está indudablemente conectado con el hecho de que Jánuš Kubíček siempre trabajó como si estuviera fuera de la corriente gobernante principal del arte de su tiempo. Aunque hoy aparece a primera vista como un clásico exponente de la pintura abstracta (principalmente de su rama musical, subjetivamente romántica) pero en una inspección más cercana descubrimos desviaciones que lo llevan fuera de la corriente dominante de tal pintura. Como pintor de tranquilidad e intimidad, llegó a la pintura abstracta a través del bodegón, retratos y composiciones figurales, y en los tiempos en que se iba intensificando la prisa por encontrar expresión, desvió su interés hacia las técnicas de pintura más lentas, tales como ténpera de óleo o encausto. No se permitió a sí mismo distraerse con ninguna de las tendencias en la pintura mundial de las décadas recientes y prefirió vivir en voluntario aislamiento, apoyado en su convicción de que en el arte verdadero no hay necesidad de inquietarse por el tiempo.

Hoy día, cuando la obra de Kubíček puede ser vista sobre un espacio de tiempo relativamente largo, debe decirse que ésta es clásica en el sentido tradicional de la palabra: en su esfuerzo por el equilibrio y el orden, su intento por aplicar lo singular dentro del marco de lo generalmente válido. A este respecto Jánuš Kubíček buscó, por más de medio siglo, esa piedra filosofal que podía llamarse perfección, claridad indudable, certeza. Para llevar a cabo tal propósito, no escogió el más apropiado de los tiempos. Lo confiable y lo perfecto pudo buscarse en aquellas épocas que crearon un estilo, y aún entonces sólo dentro de determinados límites. Las certezas permanecieron seguras sólo mientras la obligatoriedad estilística reinó y permaneció ascendente. También Jánuš Kubíček sabía que las certezas en el arte no existen y que ésto no se aplica solamente al arte de nuestro propio siglo. Sabía igualmente que precisamente en esto reposa la eterna fascinación de la creatividad, la cual no puede ofrecer nada definitivo, pero en cambio, siempre solo alguna fase relativamente estable de su transformación, nunca acabada.

A pesar de todo esto Kubíček andaba buscando las certezas. Fue guiado por un deseo que era más fuerte que las advertencias de escépticos quienes nunca habían experimentado el poder fascinante de la búsqueda creativa.

Por lo demás, los caminos seguidos en la búsqueda de la certeza pueden ser extremadamente diferentes: es

suficiente considerar dónde terminó su búsqueda Cézanne y dónde la terminó Matisse, dónde Mondrian y Malevich, dónde Klee o Kandinsky. Jánuš Kubíček fue igualmente consecuente en su búsqueda, pero nunca llegó a los extremos. Siempre que parece alejarse por una preocupación por la forma pura, regresa a su modelo natural, al menos a través del título que le da a la pintura. Aún cuando la pintura está compuesta de formas independientes en un espacio no-ilusorio, alguna relación con lo orgánico siempre se revela por sí misma al final. Esta cualidad orgánica es precisamente esa característica que está igualmente distante del orden y la disposición (que son la organización) y de la vitalidad y la variabilidad (que son los organismos).

Las leyes de la secreta necesidad

El tema de Ateliers penetró en todo el trabajo de Kubíček. Sus tempranos bodegones y ciclos figurales fueron incluidos en él, y su culminación llegó en los 70s con una serie de pinturas explorando el interior del lugar de trabajo del artista en sus más diversos aspectos: una vez con respecto a la situación concreta del lugar (Atelier con Caballete), otra vez desde un punto de vista mucho más general (Luz en el Atelier, Invierno en el Atelier, Atelier (Crepúsculo)). Las pinturas están con frecuencia separadas totalmente de su tema concreto y las percibimos, sin tener en cuenta su título, como pinturas puramente sin objeto. Solamente la forma y el color son aquí los mensajeros de la "función expresiva" de la pintura. Si consideramos



el hecho de que muchos de estos trabajos se originaron en un tiempo en el que un nuevo figurismo estaba haciendo su ascenso en el mundo, llegaríamos a conscientizarnos nuevamente de la persistencia deliberada de Kubíček y su confianza en la relevancia de la forma, la cual es el sentido inicial y el final de la pintura.

Para Kubíček línea, color, luz y espacio son realidades de su propia especie. No los concibe como sustitutos por los cuales el sentido de la vista los separa en el mundo objetivo, mas bien, ve en ellos los medios por los cuales la pintura regresa a la objetividad. Las formas visuales en sus pinturas generalmente tienen una doble función: son signos de fenómenos que existen en el ambiente aprehensible por los sentidos humanos, y sin embargo a la vez son entidades concretas que operan en la pintura como existencia de valor integral con sus propias leyes y relaciones. Henri Matisse escribió alguna vez que "es necesario estudiar los objetos durante un largo rato para que así podamos descubrir su signo". Kubíček también intentó descubrir esos signos esenciales que permanecen detrás de la naturaleza. Además, buscó tales signos que no están simplemente establecidos "ad hoc", para servir a un uso de corto término, pero que pueden ser derivados permanentemente con base en la experiencia de varias generaciones de pintores. Matisse fue un escéptico a este respecto: para él, el signo estaba definido por el momento de su uso, fuera del cual éste no tenía sentido. Contrario a esto, Kubíček entendió el signo visual como escritura, un medio de comunicación, para el cual es posible preparar y educar al perceptor.

Los colores en los cuadros de Kubíček nunca tienen un efecto en sí mismos (como timbres) pero son principalmente una función de luz. Aunque el pintor siempre se esforzó por un exacto "colocamiento" de color en relación con las formas y su entorno, la solución final nunca está estereotipadamente obligativa, sino que siempre va derivada de la complejidad de numerosas relaciones mutuas, con frecuencia vislumbradas y palpadas empíricamente.

Kubíček complica esto aún más en que no trabaja con superficies de color homogéneas, sino con una forma de pintura sobrepuesta en capas, con su "atmósfera" vibratoria. Tiene origen algunas veces solamente óptico, con más frecuencia, sin embargo, también psicológico: es creado por el material (ej. pintura con cera) o el trabajo de pincel utilizado, o condicionado por los requerimientos temáticos mencionados anteriormente (Atelier - atmósfera, Atelier en la noche, Atelier (Crepúsculo)). La abstracción constructiva - o sea, la pintura racional - trabaja principalmente con el tono (es decir, con cualidad colorística) y evita un valor tonal, ya que la cualidad de la luminosidad del color es poco exacta y difícil de medir. La superficie de una forma exactamente definida representa (de acuerdo con Arnheim) en la estructura del cuadro un valor específico, llevando un tono de color con cuya ayuda entonces surge su "ascenso" o "materialidad". El valor luminoso de un tono, sin embargo, trae algo que tiene también "estado de ánimo", causando intranquilidad e inestabilidad en el cuadro y es por esto que es tan difícil incluirlo en las relaciones ordenadas estructuralmente. Un residuo de lo romántico está oculto en la luz, algo que a la vez oculta y revela. La luz tiene su opuesto en la sombra, la cual es misteriosa y encubridora y en tanto que no es sencillamente un grado de claridad coloreada, disuelve las formas y las envuelve en algo inmaterial, fluido e inasible. Y es exactamente este claro-oscuro el que encontramos en las pinturas de Kubíček, no sólo en el ciclo de Ateliers sino también en sus pinturas con un sujeto menos concreto. En eso se encuentra otro testimonio de algo ya mencionado antes: en cada pintura el artista deja espacio para moverse, una zona

indispensable de libertad que permite cambios, variación y modificación.

En las obras de Kubíček de los últimos veinte años, sean éstas pinturas o trabajos gráficos, se hace cada vez más fuerte otra característica tan importante para el modernismo clásico: todas las partes del formato tienen su "peso dinámico", no hay una zona neutral, ningún plano secundario que pudiera sencillamente coordinar y armonizar los demás elementos de la composición. Todas las partes dentro del marco pintado tienen su significado, aún aquellas que estamos acostumbrados a considerar como el fondo, se convierten en un objeto y toman el mismo papel que cualquier otra superficie o forma más grande o más pequeña.

Esto no quiere decir que la jerarquía de los campos espaciales se haya perdido, que todo es mutuamente intercambiable. Kubíček respeta la superioridad de uno ó más puntos focales - él define los centros, puntos de intersección y áreas dominantes, y hay aquí también una "convergencia de ejes ópticos del cuadro". Sin embargo, trata cada parte del lienzo, cada esquina remota del mismo, como un elemento importante, siempre garantizándole un significado correspondiente en el compromiso de activar el ojo del observador.

En muchas pinturas, incluido el trabajo en sus ciclos finales, es posible observar el interés constante de Kubíček en el ejemplo dado por las grandes figuras de la pintura europea. A medida que fue envejeciendo, ya no fueron Van Gogh o Picasso, sino más bien los maestros del "gran equilibrio" - desde Poussin hasta Klee. Estuvo unido a ellos por su gran creencia en la armonía de la pintura cuyo significado no permanece fuera de la misma, sino exclusivamente dentro de sus propias leyes específicas.

Jánuš Kubíček encontró modelos importantes también en la pintura checa. Dedicó su atención al trabajo de František Kupka y fue un experto sensitivo del gran analítico del cubismo checo, Bohumil Kubišta. De los pintores del contexto brunense, se encuentran ciertas relaciones con el original intérprete del orfismo que fue František Foltýn, y en las últimas décadas de su vida su trabajo también se acercó a aquel del melancólico filosofador Bohdan Lacina. Sin que lo notemos desde el principio, Lacina y Kubíček mostraron un deseo común por sondear las profundidades de la pintura, aún cuando cada uno comenzó de forma distinta y tomó un sendero diferente. Ambos trataron, a través de sus vidas, de desenredarse del cordón umbilical que los ataba a la belleza natural, para llegar a dar un significado a las formas abstractas encaminadas hacia la trascendencia.

Las pinturas de Kubíček del ciclo de Ateliers, aquellas con temática clásica (Laokoon), e inclusive aquellas inspiradas por las obras de los artistas congeniales, se originaron durante el período en el cual el arte checo existía bajo las presiones de la llamada "normalización" que siguió a la intervención soviética en 1968. En ese entonces el estudio fue el único lugar donde muchos artistas pudieron encontrar la libertad, y girando hacia el "interior" del cuadro, expresaron de alguna forma su protesta contra las presiones ejercidas desde el exterior, mediante la ideología de un mañana luminoso.



Cuando el artista entró en la séptima década de su vida, su enfermedad se hizo sentir aún más fuerte cada día. Esto causó que voluntariamente empezara a prepararse para el final de su carrera artística ya a la edad de 65 años. Poco a poco iba despejando el estudio en el cual había pasado 35 años fructíferos de actividad creativa. Sus últimas pinturas son menos concisas, ambas: formas y colores se acumulan en ellas sin el estrictamente ascético sentido del orden de antano. En sus temas aparece un tono serio de un ajuste de cuentas final: primero en la pintura Crepúsculo, luego en Cachivaches y finalmente en La última orilla que conforma un epílogo de la obra del artista. Como muchos artistas de visión pura, también Jánuš Kubíček confirma con su obra una experiencia de hace más de medio siglo de Clive Bell: incluso las formas que

parecen ser enteramente abstractas no cesan de transmitir significados excitantes, siempre que sus ordenamientos provengan de una soberana posición del autor y traigan consigo el sello personal de las "leyes de la secreta necesidad".

Traducción: Maria Cristina Roa G.